

УДК 75.03:7.036

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.1>**Барановська Анастасія Сергіївна,**

аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0001-7308-1655

anastasiia.baranovskaya@hotmail.com

## ЕСТЕТИКА ФОТОРЕАЛІЗМУ 70-Х: ВПЛИВ НА СУЧАСНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

*У статті розкрито розвиток фотореалізму від його зародження у 70-ті роки в контексті культури Заходу до запозичення естетики фотографії українськими художниками у 80-ті роки ХХ століття та у наш час. Проаналізовано його історичні генези на предмет течій та творчості окремих митців, що йому передували і були технічно та ідейно близькими, наведено перші публічні згадки про фотореалізм, виявлено характерні риси методу, проведено порівняльний аналіз західного та українського фотореалізму. На прикладі проілюстрованих робіт художників Мелкольма Морлі, Річарда Естеса, Сергія Базилєва, Сергія Шерстюка, Олексія Глазунова, Юрія Соломка досліджено художні прийоми, що використовують митці для передачі власних творчих пошуків і задумів. Науковою новизною є поповнення вітчизняної джерельної бази даними з ґрунтовних розвідок американських мистецтвознавців щодо фотореалізму у 70-х (періоду його виникнення і розповсюдження), системний аналіз українського фотореалізму ХХ–ХХІ століть, ведення у науковий обіг нових імен сучасних художників: Олексія Глазунова, Ігора Гнатіва, Сергія Пискунова, Антона Поперняка.*

**Ключові слова:** фотореалізм, гіперреалізм, реалізм, модернізм, постмодернізм, сучасне мистецтво, Олексій Глазунов, Юрій Соломка.

### **Baranovska Anastasiia. AESTHETICS OF PHOTOREALISM OF THE 70S: INFLUENCE ON CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES**

*The article reveals the development of photorealism from the stage of its appearance in the 70s in the climate of Western culture up to the adoption of the aesthetics of photography by Ukrainian artists in the 80s of the 20th century and in our time. Its historical genesis is analyzed in terms of art movements and works of individual artists who preceded it and were technically and ideologically close to it, the first public mentions of photorealism are given, the characteristic features of the method are revealed, and a comparison of Western and Ukrainian photorealism is made. Due to the example of the illustrated works of artists Malcolm Morley, Richard Estes, Serhiy Basilev, Serhiy Sherstyuk, Oleksii Glazunov, Yuriy Solomko hereby were studied the artistic techniques used by artists to convey their own creative searches and ideas. The scientific novelty is the replenishment of the national source database with data from the thorough reserch of American art critics regarding photorealism in the 70s (the period of its emergence and spread), a systematic analysis of Ukrainian photorealism of the 20th–21st centuries, the introduction into scientific discourse of new names of contemporary artists: Oleksii Glazunov, Igor Hnativ, Serhiy Pyskunov, Anton Popernyak.*

**Key words:** photorealism, hyperrealism, realism, modernism, postmodernism, contemporary art, Oleksiy Glazunov, Yurii Solomko.

**Вступ.** Явище фотореалізму, яке яскраво означило себе у 70-х роках ХХ століття, завдячує своєю появою американським митцям, таким як Дон Едді, Річард Естес, Чак Клоуз, Мелкольм Морлі та іншим. В історії арт-критики воно іменувалось по-різному: гіперреалізм, суперреалізм, новий реалізм, холодний реалізм, радикальний реалізм тощо, проте стилістика залишалась одна – фотографічна імітація реальності. Закономірним є інтерес

до фотореалізму українських художників, чие професійне становлення відбувалось на тлі панування реалістичної традиції. У світі фотореалістичний метод залишається затребуваним і сьогодні. Однак українськими вченими його комплексному дослідженню майже не приділена увага: не досліджено його витoki на прикладі творчості західних художників, які широко поширили цей метод у часи заперечення цінності фігуративного живопису, не

дано оцінку розвитку фотореалізму в Україні у XXI столітті.

**Матеріали та методи.** У західній мистецтвознавчій доктрині основною працею, приділеною фотореалізму 70-х, є монографія Лінди Чейз «Гіперреалізм» [1], у якій на прикладах творів відомих американських фотореалістів виокремлено специфічні риси методу, а завдяки посиланням на інтерв'ю з митцями – акцентована увага на ідейному змісті творів, експериментах та художніх цілях, що переслідувались кожним окремим художником. Один із розділів присвячений фотореалізму у фундаментальній монографії Едварда Л'юсі-Сміта «Американський реалізм» [2]. Грегори Беткок у виданні «Суперреалізм. Антологія критики» [3] поруч із своєю вступною статтею вмістив ряд статей провідних арт-критиків, які проявили великий інтерес до аналізу такого мистецтва. Фотореалізм в контексті окремого випадку реалізму ХХ століття досліджувався й іншими мистецтвознавцями, хоча, слід зазначити, подібних праць не багато в силу донедавна зневажливого ставлення до реалізму як такого у західній арт-критиці. В Україні науковий доробок з означеного питання вкрай невеликий. Гіперреалізм 80-х пильно досліджувався Галиною Склярєнко, окрема глава йому присвячена у монографії Аліси Ложкіної «Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття» [4], проте інша інформація є розпорошеною та міститься у нечисленних критичних статтях до каталогів виставок. Щодо аналізу сучасних творів у даній стилістиці у мистецтвознавчій науковій літературі наявна прогалина.

**Мета статті** – розкрити феномен фотореалізму всебічно, під кутом західного та вітчизняного мистецтвознавства, відслідкувавши його витоки та розвиток у сучасних умовах, а також ввести у науковий обіг нові імена художників, що створюють гіперреалістичні твори в Україні сьогодні.

У дослідженні означених питань використовувались загальнонаукові методи системного аналізу та узагальнення, компаративний та міждисциплінарний підхід, метод мистецтвознавчого аналізу.

**Результати.** Слово «фотореалізм» було використано Луїсом К. Майселом у 1968 році, а в 1970 році воно було вжито у каталозі музею Вітні для виставки «22 реалісти» (22 Realists), у якій були представлені роботи фотореалістів, які не згуртовувались в єдине об'єднання та не мали маніфесту.

У 1973 році бельгійський художник Ізі Бречот використав слово гіперреалізм як назву виставки та каталогу до неї у галереї, якою він керував у Брюсселі. Виставка включала роботи знаменитих американських фотореалістів (Ральф Гоінгс, Чак Клоуз, Дон Едді, Роберт Бехтле, Річард МкЛін) та європейських (Доменіко Гнолі, Герхард Ріхтер, Конрад Клапек, Роланд Делкол). З цього часу термін гіперреалізм вживався європейськими художниками та власниками галерей щодо сучасних художників, які працювали під впливом фотореалістів минулого [5].

Вважається, що фотореалізму 70-х технічно та ідейно передували такі мистецькі напрями, як прецизіонізм з його точністю, при якому не рідко використовувалась фотографія, та поп-арт, коли художники, звертаючись до повсякденної іконографії, зображували банальні речі, використовували фігуративність без оглядання на старих майстрів та академічні умовності. Подібно застосуванню рекламних листівок у створенні творів поп-арту, при фотореалізмі стало можливим використання фотографій.

Сучасного реаліста Філіппа Перлстайна також можна розглядати попередником нового реалізму, як називала фотореалізм Лінда Чейз та інші західні критики, через його використання впливу фотографії – фотографічного обрізання кадру та фронтальності, хоча цей художник пов'язаний з традицією студійного реалізму, яку відхилили фотореалісти.

Щодо традицій класичного мистецтва, то аналогію слід провести із голландським жанровим живописом та натюрмортом XVII століття. Це і деталізація, скрупульозне відтворення деталей, як у роботах старих майстрів, так і впізнавані зображення життя свого часу. При цьому всі роботи створювались з комерційною метою для широкого загалу, що об'єднує голландський живопис, поп-арт та фотореалізм 70-х.

Разом з тим, розривом із старою реалістичною традицією тут стало прагнення за допомогою фотографічності, яка стає ключовою умовою живопису, його метою, досягти безособової фіксації зображуваного. Саме тому фотореалізм називався також холодним реалізмом, документалізмом. Речі зображені не безпосередньо з реальності, а опосередковано – через інший спосіб бачення – фотографію. У 70-ті це стало тим випадком, коли живописними творами презентувались візуальні факти без суб'єктивного коментаря автора, без наділення нарративним, емоційним змістом. Річард Естес називав це «абстрактним способом бачення речі без коментарів і зобов'язань» [1, с. 10]. Отже, визначальним фактором є спосіб бачення речі, а не сама річ.

Американський арт-критик Лінда Чейз вважала, що фотографія змінила спосіб бачення, і нові реалісти фіксували ці зміни. За її словами, «Художник Нового Реалізму не піклується про композицію фігур у просторі або речей у натюрморті, він абстрагується від облаштування речей у реальному світі. Він використовує фотографію, часто досить свідомо, для того, щоб відмежувати себе від вимог класичного реалістичного живопису» [1, с. 9]. Фотореаліст Джон Солт зазначав, що фотографія дозволяє легше позбутися впливу інших художників, так само як аерограф, а Том Блеквелл наголошував, що камера здійснює спотворення завдяки механізму своїх лінз, а не відповідно до умов перспективи, яка застосовується у класичному мистецтві [1]. Ці художники не інтерпретують інформацію, а переносять її з фото на полотно.

Стилістично фотореалізм можна охарактеризувати через холодну та об'єктивну живописну манеру, ідеально гладку поверхню для нанесення фарби, відсутність мазків пензлем та увагу до деталей.

Лінда Чейз дійшла до висновку, що хоча художник нового реалізму не має свідомого послання, навмисно намагається писати без меседжу, таке ставлення і метод, використовуваний для досягнення беземоційного змісту, стає ідеєю самою по собі [1].

Цікаво, що, на противагу багатьом арт-критикам, інший провідний західний дослід-

ник фотореалізму Едвард Л'юсі-Сміт вважає, що дійсною ідеєю останнього була «ні проста залежність від фото, ні інтелектуальний аналіз способу бачення речі, що досягається камерою, а голод за фігуративним зображенням, що містить у собі сильний емоційний та суб'єктивний елемент» [2, с. 189].

Аналізуючи творчість окремих американських митців 70-х, варто погодитись з позицією обох зазначених вище арт-критиків, оскільки кожен митець, використовуючи метод фотореалізму, вирішував власну, не подібну до інших задачу.

Так, завданням художника Мелкольма Морлі, одного з перших фотореалістів, було створення живопису, у якому відтворене б не відрізнялось від оригінального джерела (листівки) у душі Марселя Дюшана. Його заявленою ціллю було: «віднайти іконографію, яка б була незаплямованою мистецтвом» [2, с. 192]. Білі краї у його роботах, як у листівках, були прийомом створення дистанції і водночас «вказівкою» на репродукцію (рис. 1).

У художника Річарда Естеса більше свободи у використанні фотографії. Він робить декілька знімків, щоб зібрати більш детальну інформацію, а потім комбінує зібрані дані у живописі. Хоча його робота базується на одній фотографії, він не намагається схопити певний момент у часі і просторі, як би це зробила камера. Наприклад, він може прибрати зображених на фото людей або сміття. Його роботи володіють чистотою, якої немає в світі. Окрім того, вони часто характеризуються глибокою перспективою у зображенні міських видів,



Рис. 1. М. Морлі «“S.S. Independence” з Лазуровим берегом», 1965 р.

що зазвичай не характерно для фотореалістів, через те що перспектива не передається так підсилено на фотографіях. За його словами, «фотографія слугує ескізом» [2, с. 199]. Більш того, почасти в роботах Естеса, коли йдеться про перспективу, відсутня єдина точка сходу, на відміну від зображень, зроблених завдяки монокулярному «баченню» фотокамери. Естес пояснює це тим, що ми не можемо бачити все одночасно: «Коли ви дивитесь на кімнату, об'єкт або особу, ви дивитесь на різні частини, а мозок складає все це у єдину картинку» [2, с. 200]. А зображуючи скляні вітрини, він комбінує здатність скла до відображення, як у дзеркалі зовнішнього наружного виду вулиць, рефлексії та прозорість скла, що надає можливість зображати також і внутрішній інтер'єр будівлі, що знаходиться поза вітриною, тобто досягає взаємопроникнення різних просторів (рис. 2).

Рефлексії часто використовуються подібно абстрактним елементам у роботах Дона Едді, Чарльза Белла. Багато фотореалістів надають перевагу зображенню речей із скла та металу саме через захоплюючу яскравість рефлексів.

Чака Клоуза цікавлять ділянки обличчя у фокусі та поза фокусом -розмиття, яке досягається камерою. Річард Естес навпаки не послуговується технічними ефектами камери: усе в його роботах прописано з однаковою чіткістю, ніби кожен предмет знаходиться у фокусі. Таким чином, художники можуть використовувати фотографію довільно, при цьому передаючи дійсність буквально.

Розглядаючи вітчизняне мистецтво кінця 70–80-х років, Галина Скляренко зазначає, що у 1950-х фотографічність вже проявлялась у мистецтві, тому, з одного боку, появу фоторе-

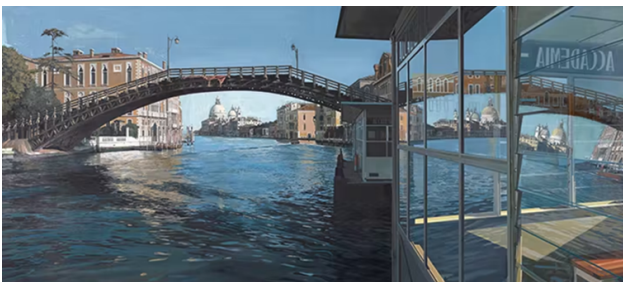


Рис. 2. Р. Естес «Академія», 1980

алізму в середі українських митців «спричинили не тільки західні впливи: певною мірою ця зацікавленість спиралася на місцеві традиції, котрі переосмислювала і «втягувала в актуальне поле», де, зокрема, питання версій «реалізму» постійно знаходилися в зоні дискусій» [6, с. 169]. З іншого боку, фотореалізм, залишаючись у межах «дозволеного» мистецтва, виступав естетичною «опозиційністю» тогочасній живописній пластичності, якою не сприймалась фотографічність. «Для молодих художників «гіпер» був «іншим мистецтвом», більш сучасним і «модним»; він використовував нові медійні засоби, зокрема – слайди, якими так усі захоплювалися» [6, с. 170]. Кияни Сергій Базилев, Сергій Гета, Сергій Шерстюк, що утворили групу «художників Київського вокзалу», у 1980-х стали відомими завдяки своїм гіперреалістичним роботам.

Якщо в американському фотореалізмі переважає тема безлюдного середовища, відчуження, вітрин, машин, випадкового кадру, безособовості навіть у портретах, як, наприклад, у Чака Клоуза, то київських митців цікавить тема близькості, вони пишуть майже усе про приватні стосунки товариської спільноти. «Життя у вузькому колі найближчих друзів, вечірки, поїздки на море – усе це документується на модні слайди, а згодом перетворюється на гіперреалістичні полотна» [6, 229]. Яскравим прикладом зазначеного є картина С. Базилева «Друзі» із серії «Діалог» 1981 року (рис. 3).

Отже, зазначені художники використали у створенні своїх творів стилістику фотореалізму Заходу 70-х, естетику фотокадру. Проте український фотореалізм не знеособлений: тут відсутня постмодерна «смерть автора», картини транслюють приватний досвід митця, певне суб'єктивне ставлення художника до зображуваного. При цьому творам притаманні постановка виразних ракурсів, «шукане» композиційне рішення, а не випадковий «стоп-кадр» (Г. Скляренко порівнює подібний підхід із «зафіксованим на полотні перформансом» [6, с. 173]). Психологізм або драматична напруга розкриваються через картинну наративність, чи більш радикально, відлунням дадаїстичного жесту заперечення

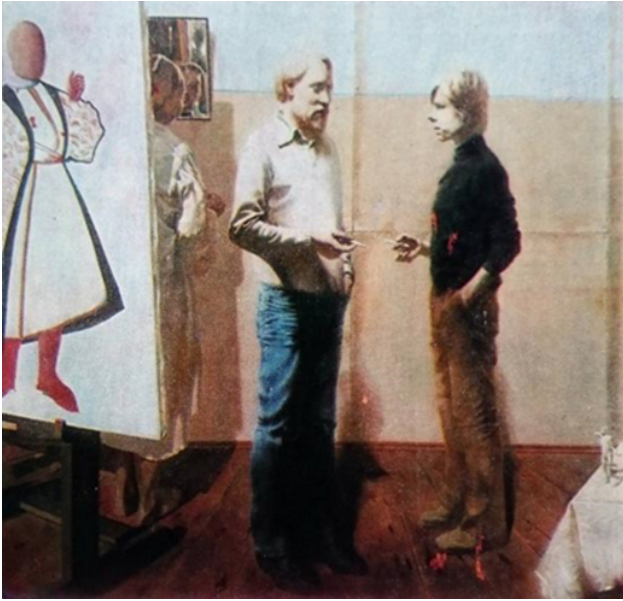


Рис. 3. С. Базилев «Друзі», 1981

звичного життя, як у роботі С. Шерстюка (рис. 4), – через введення у атмосферу застілля близьких людей «руки, що все перекреслює», коли одразу виникає питання про оманливість, абсурдність «ідеальної картинки».

Ще однією характерною рисою фотореалізму 80-х художників Київського вокзалу було поєднання гладкої фотореалістичної стилістики (з її відсутністю навіть натяку на мазок пензля) поруч з вільними експресивними чи суто живописними прийомами. Контраст фактур, нечіткість зображення, що імітує «домашню фотографію», розкуте поведження із різними засобами виразності



Рис. 4. С. Шерстюк «Заходьте!», 1984

властиве творам київських художників так само, як і іншим художникам, що експериментували тоді з подібною візуальністю. Усі вони не обмежувались програмністю західного живописного взірця, а пори те досягали ефекту фоторафічності своїх робіт.

Естетика фотореалізму надихає сучасних українських художників і сьогодні. Серед них Олексій Глазунов, Ігор Гнатів, Ірина Каленик, Юрій Коваль, Володимир Костирко, Сергій Пискунов, Антон Поперняк, Юрій Соломко.

Художник Олексій Глазунов у роботі «Морозиво ...сть /...ness» (рис. 5) зображує харчовий продукт – розгорнуте шоколадне морозиво у блискучій обгортці з фольги. На перший погляд, здається, що тут імітується реальний об'єкт. Проте, написи на обгортці є вигаданими, отже це не достовірне копіювання фоторафічного образу. Морозиво – є типовим символом популярної культури, воно покликане стимулювати задоволення від світу споживання, а останнє швидко «продукує» приємні відчуття та стани, як наприклад, солодкість, радість, безтурботність, легкість, піднесеність, happiness, wellness, blessedness. Ці емоції підсилені умовним тлом у яскравих ніжно-«інфантильних» кольорах



Рис. 5. О. Глазунов «Морозиво ...сть /...ness», 2022

рожевого з бежевим та жовтим. Вгадується алюзія на мотиви живопису кольорового поля Марка Ротко, який «зобразив відчуття матеріального досвіду, чуттєвість обраного фрагменту світу у всій його величній розкоші» [7, с. 456]. Яскраве тло влітається у форму у вигляді рожевих та жовтуватих рефлексів на краях обгортки. Візуальність роботи не є «холодною» та вихолощеною, як притаманно фотореалістичним творам 70-х. Тут провідну роль відіграє не графічність та форма, а колір. Колористична гамма є захоплююче багатою – гармонійно узгоджених відтінків більше, ніж дозволило б схопити око при погляді на звичайне морозиво чи його фотографію. Митець демонструє віртуозну майстерність, технічно ускладнивши роботу безліччю заломів зім'ятої блискучої обгортки, що зумовило необхідність багаторазово передати відбиття світла, блиску та кольору. Отже, тема роботи націлена занурити глядача у асоціативно-чуттєвий стан задоволення, «ідеальну» реальність насолоди та щастя. Та хіба у житті існує «абсолютний ідеал»? Навіть на «манливій» упаковці від морозива позначені синтетичні наповнювачі.

У проєкті «Без ГМО», художник Юрій Соломко досліджує фрукти та овочі «з бабусиної грядки з подекуди ще чистою та незіпсованою землею. Позиція художника є антиглобалістською» [8]. У його творах овочі не є велетенських розмірів, вони не нагадують промисловий взірєць родючості, а зображені так, що хочеться вірити у їх природність, екологічну чистоту, яка у світі вже стала розкішшю, а в Україні зберіглася завдяки українському селу. Картина (рис. 6), на якій зображений плід огірка на стеблі з листками, імітує фотографію, зроблену зблизька: у фокусі – огірок з обрізаними краями листя, задній план розмивається. І хоча фон чудовим чином перетворюється на живописну абстракцію, глядач впевнений, що дар природи знаходиться на доглянутій грядці серед буяння таких самих молодих огірків. Художник максимально тонко прописує овоч: пухкі, майже прозорі ворсинки стебла, шорстка фактура листя, невловимі відтінки білявих відблисків на плоді. Використовуючи єдину жовто-зелену

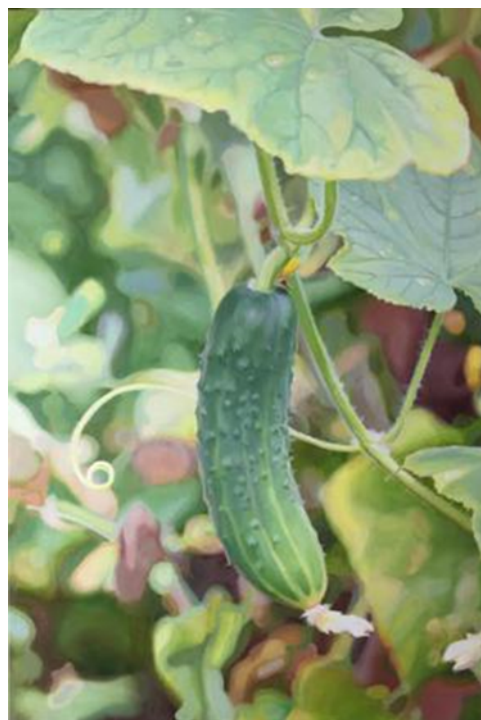


Рис. 6. Ю. Соломко із проєкту «Без ГМО», 2010–2014

тональність, завдяки досконалому відтворенню кольорних нюансів та філігранній деталізації робота набуває виразності, а ніжні тони підкреслюють «чистоту», природну свіжість та «первозданність» об'єкту зображення.

Художники Ігор Гнатів, Сергій Пискунов, Антон Поперняк часто звертаються до жанру портрету у своїй творчості. Так, Ігор Гнатів зауважує: «фотографія не є ідеальною, а ми хочемо перебільшити, зробити ідеальніше, ніж фотографія. ... Ті ж самі пори шкіри, максимальне збільшення, макрозйомка. Промальовуються навіть найдрібніші волосинки на родимці, яку має людина» [9].

Фотореалістичні портрети Ірини Каленик подібні до ретро-фотографій – цікавий хіда-антитеза «сучасного», адже фотореалісти, починаючи від 70-х, не аранжували оточуючий світ, а звертались до його буденності, банальних і звичних речей. Юрія Ковалю приваблює складна людська пластика, рух. Володимир Костирко працює у стилі «нових старих майстрів» – міксує середньовічну, ренесансну, барокову стилістику, доречно долучаючи до роботи фрагменти фотографічності.

**Висновки.** Хоча західний фотореалізм 70-х буквально не формувався як мистецька

течія (оскільки тут відсутній маніфест та у той час художники не діяли через угруповання, а самі по собі), його характеризує одна спільна риса: це націленість на дистанціювання від предмету зображення, що досягається через емоційну відстороненість та використання фотографії замість безпосереднього відтворення реальності, а також відповідна точна передача форми, світла та кольору. Він мав безліч назв, наприклад, гіперреалізм, суперреалізм, новий реалізм, документальний реалізм та інші і поєднав у собі такі модерністські засади концептуалістів, як річ, що не виражає наративу, а виражає реальність, об'єкт як самодостатнє мистецтво, «спосіб бачення речі», а також академічний підхід та нові техніки при моделюванні образів. На противагу цьому, українським митцям при збереженні фотореалістичної стилістики

притаманний істотний «суб'єктивний початок», увага на змісті зображуваного сюжету. Українські живописці розширюють можливості глядача у сприйнятті і трактуванні твору, технічно виходять за межі одного методу, поєднуючи фотореалізм з абстракцією чи іншою стилістикою в одному творі, і саме тому їх роботи відрізняються особливою художністю, психологізмом. Фотореалізм в Україні є помітним та яскравим явищем, він користується увагою глядачів та колекціонерів, часто присутній на аукціонах, про що свідчать каталоги передаукціонних виставок та інформація з масової преси. На жаль, мистецтвознавчому аналізу зазначеного живопису майже не приділено уваги у наукових виданнях і фотореалізм як яскравий феномен чекає свого фундаментального дослідження в Україні.

#### Література:

1. Chase Linda. *Hyperrealism*. New York: Rizzoli, 1975. 75 p.
2. Lucie-Smith Edward. *American Realism*. London: Thames and Hudson, 1994. 240 p.
3. Battcock Gregory. *Super Realism. A Critical Anthology*. New York: A Dutton Paperback, 1975. 322 p.
4. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX – початку XXI століття. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
5. Cormand Marti. *Exploring Hyperrealism. Drawing and Painting Techniques*. Barcelona: Hoaki Books, 2021. 128 p.
6. Склярєнко Г. Гіперреалізм в контексті українського мистецтва другої половини XX століття. *Сучасне мистецтво*. 2013. Вип. 9. С. 165–183.
7. Schama Simon. *The Power of Art*. London: Ebury Publishing, 2006. 480 p.
8. Склярєнко Г. Без GMO. URL: <http://yurisolomko.com/jivopis/organics/> (дата звернення: листопад 2022)
9. Стахів А. Художник Ігор Гнатів про війну крізь призму гіперреалізму. URL: <https://zahid.espresso.tv/khochu-shchob-cherez-moi-roboti-svit-zrozumiv-shcho-vidchuvayut-ukraintsi-khudozhnik-igor-gnativ> (дата звернення: листопад 2022)

#### References:

1. Chase Linda. (1975). *Hyperrealism*. New York: Rizzoli, 75 p. [in English]
2. Lucie-Smith Edward. (1994). *American Realism*. London: Thames and Hudson, 240 p. [in English]
3. Battcock Gregory. (1975). *Super Realism. A Critical Anthology*. New York: A Dutton Paperback, 322 p. [in English]
4. Lozhkina A. (2019). *Permanentna revolutsia. Mystetstvo Ukrainy XX – pochatku XXI stolittia*. Kyiv: ArtHuss, 544 p. [in Ukrainian]
5. Cormand Marti. (2021). *Exploring Hyperrealism. Drawing and Painting Techniques*. Barcelona: Hoaki Books, 128 p. [in English]
6. Skliarenko G. (2013). *Gipperralism v konteksti ukrainskogo mystetstva drugoi polovyny XX stolittia [Hyperrealism within the context of Ukrainian art of the second half of the XX century]*. *Suchasne mystetstvo*. Vyp.9. s.165-183 [in Ukrainian]
7. Schama Simon. (2006). *The Power of Art*. London: Ebury Publishing, 480 p. [in English]
8. Skliarenko G. *Bez GMO [Without GMO]*. Retrieved from : <http://yurisolomko.com/jivopis/organics/> (accessed November 2022)
9. Stahiv A. *Hudozhnyk Igor Gnativ pro viynu kriz pryzmu giperrealizmu [Artist Igor Gnativ on war viewed through the lens of hyperrealism]*. <https://zahid.espresso.tv/khochu-shchob-cherez-moi-roboti-svit-zrozumiv-shcho-vidchuvayut-ukraintsi-khudozhnik-igor-gnativ> (accessed November 2022)