

Катерина РЕЗНІЧЕНКО,
orcid.org/0009-0006-3842-5719

художниця
Rukh Art Hub LLC
(Cieml, США),
магістр

Львівської національної академії мистецтв
(Львів, Україна) reznichenko.rukh@gmail.com

ПЛИННА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ МІЖ ДЕФОРМАЦІЄЮ ТА РОЗЧИНЕННЯМ ТІЛА

У статті аналізується феномен плинної ідентичності у сучасному візуальному мистецтві як метафори тілесності, що відмовляється від стабільних меж і набуває характеристик постійної трансформації. Розглядаються художні практики Френсіса Бекона, Сесілі Браун, Кікі Сміт, Білла Віоли, Оксани Чепелик та Катерини Резніченко, в яких тіло розкривається як динамічний процес, занурений у стихію фарби, води чи цифрових даних. Авторка статті – мисткиня Катерина Резніченко, яка поєднує мистецтвознавчий аналіз із рефлексією над власною художньою практикою, співвідносячи її з творчістю інших митців, які працюють з концептом плинної ідентичності.

Мотив плинності осмислюється крізь архетип води у Карла-Густава Юнга, матеріальну поетику Гастона Башляра та постструктуралістські концепти Жюльєн Дельоза і Фелікса Гваттарі («тіло без органів»), Жака Дерріди (деконструкція центру), а також крізь постгуманістичні ідеї Розі Брайдотті («постлюдська суб'єктивність») і медіатеорії Лева Мановича (цифрове тіло як інформаційна структура).

У творчості Ф. Бекона фізичність переживає кризу і спазми, намагаючись звільнитися від тіла. У роботах С. Браун фігура розчиняється в текстурних потоках фарби, втрачаючи свою цілісність. К. Сміт представляє тіло як подорож у глибини несвідомого. У творчості Б. Віоли занурення у воду символізує межу між життям і смертю. Людські фігури К. Резніченко розчиняються у воді як образ очищення та оновлення. У творчості О. Чепелик цифрове тіло перетворюється на світловий слід, актуалізуючи постлюдську ідентичність.

Спільним для цих практик є відмова від класичного образу тіла як цілісного об'єкта на користь розуміння тілесності як потоку, у якому ідентичність постає текучою, децентралізованою та відкритою до взаємодії з природними й технологічними середовищами. Актуальність дослідження підкреслюється тим, що мотив плинності стає відображенням глобальних соціокультурних процесів постмодерної доби. Нестабільність, гібридність, мобільність і втрата єдиного центру ідентичності стають маркерами сучасного мистецтва. Таким чином, художні стратегії другої половини XX – початку XXI століття демонструють, як візуальне мистецтво формує нові образи суб'єктивності, що відповідають умовам сучасного суспільства й відкривають перспективи для міждисциплінарного аналізу.

Ключові слова: плинна ідентичність, тілесність, архетип води, тіло без органів, постлюдська суб'єктивність, постструктуралізм, цифрове тіло, сюрреалістичні метаморфози, трансгресія, сучасне мистецтво.

Kateryna REZNICHENKO,
orcid.org/0009-0006-3842-5719

Full Time Artist
Rukh Art Hub LLC
(Seattle, USA),
Master of Fine Arts

Lviv National Academy of Arts
(Lviv, Ukraine) reznichenko.rukh@gmail.com

FLUID IDENTITY IN VISUAL ART BETWEEN DEFORMATION AND DISSOLUTION OF THE BODY

The article explores the phenomenon of fluid identity in contemporary visual art as a metaphor of corporeality that refuses fixed boundaries and enters a state of permanent transformation. The practices of Francis Bacon, Cecily Brown, Kiki Smith, Bill Viola, Oksana Chepelyk, and Kateryna Reznichenko are analyzed to show how the human body

is represented not as a stable form but as a dynamic process immersed in the flows of paint, water, or digital data. The author of the article, artist Kateryna Reznichenko, combines art historical analysis with reflections on her own artistic practice, correlating it with the work of other artists who work with the concept of fluid identity.

The motif of fluidity is interpreted through Carl Gustav Jung's archetype of water as a symbol of the unconscious, Gaston Bachelard's material poetics of water, and poststructuralist concepts such as Gilles Deleuze and Félix Guattari's «body without organs» and Jacques Derrida's deconstruction of the center, as well as through Rosi Braidotti's posthumanist idea of «posthuman subjectivity» and Lev Manovich's media theory of the digital body as an informational structure.

In F. Bacon's work, physicality experiences crisis and spasms, trying to free itself from the body. In S. Brown's work, the figure dissolves into textured flows of paint, losing its wholeness. K. Smith presents the body as a journey into the depths of the unconscious. In B. Viola's work, immersion in water symbolizes the boundary between life and death. K. Reznichenko's human figures dissolve in the water element as an image of purification and renewal. In O. Chepelik's work, the digital body transforms into a trail of light, actualizing post-human identity. Across these diverse practices, the classical image of the body as a coherent object is deconstructed in favor of corporeality understood as a flow, where identity becomes fluid, decentred, and open to interaction with natural and technological environments. Thus, the motif of fluidity emerges as a universal artistic code uniting multiple media and conceptual strategies of late 20th and early 21st century art.

Keywords: fluid identity, corporeality, water archetype, body without organs, posthuman subjectivity, poststructuralism, digital body, surreal metamorphosis, transgression, contemporary art.

Постановка проблеми. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі все частіше з'являється потреба осмислення нових форм тілесності, що виходять за межі класичних уявлень про стабільну ідентичність. Візуальні практики останніх десятиліть демонструють тяжіння до образів плинності, розчинення, метаморфози, які стають метафорами постійного становлення та втрати чітких меж. Один із ключових образів у цьому процесі – архетип води, що дозволяє говорити про тілесність як динамічну, аморфну субстанцію, здатну до безперервної зміни. В цьому контексті актуалізуються питання: якими художніми засобами та в яких концептуальних рамках мисткині та митці візуалізують текучу ідентичність? Особливістю статті є те, що її авторка – художниця Катерина Резніченко – аналізує цей феномен у порівнянні з практиками інших митців, одночасно інтегруючи у дослідження власний мистецький досвід.

Аналіз досліджень. До осмислення образу води та текучості як архетипу зверталися К.-Г. Юнг (Юнг, 2013), Г. Башляр (Bachelard, 1983), які пов'язували воду з несвідомим, метаморфозами та потенціалом нових форм. У контексті сучасного мистецтвознавства розгляд тілесності як процесу, а не сталої структури, представлений у працях А. Джонс (Jones A., 1998), Р. Краусс (Krauss, 1993), а також у постструктуралістичній теорії Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі (Дельоз, Гваттарі, 1980), де пропонується концепт «тіла без органів». Р. Брайдотті (Braidotti, 2011) розвиває ідею номадичної суб'єктивності, що корелює з постлюдськими інтерпретаціями ідентичності. У дослідженні цифрового мистецтва Л. Мановича (Manovich L, 2001) актуалізується проблема «цифрового тіла», яке постає у вигляді даних, світлових потоків і віртуальних фрагментів. Проте, україн-

ське мистецтво в цьому контексті досліджене фрагментарно, а роботи Катерини Резніченко та Оксани Чепелик потребують глибшої інтерпретації в межах сучасних теоретичних підходів.

Мета статті полягає у висвітленні художніх стратегій репрезентації плинної ідентичності у сучасному мистецтві на прикладі творів Катерини Резніченко, Кікі Сміт, Сесілі Браун, Оксани Чепелик та Білла Віоли. Завданням є показати, як архетип води та концепти постструктуралістичної й постгуманістичної теорії дозволяють інтерпретувати тілесність у стані деформації, розчинення та перетікання, а також простежити зв'язок між органічними й цифровими метаморфозами тіла у візуальних практиках.

Виклад основного матеріалу. В сучасному візуальному мистецтві мотив текучості постає як метафора ідентичності, що відмовляється від стабільних форм. Тіло більше не мислиться як чітко окреслений об'єкт, а переходить у стан постійної трансформації, розчиняючись у природних або технологічних стихіях. Архетип води, який Карл Густав Юнг визначав як символ підсвідомого та життєвого кола, стає ключовим образом у художніх практиках, де людська форма перетворюється на аморфну субстанцію. У творах української мисткині Катерини Резніченко тілесність постає у водній метаморфозі: людські постаті розтікаються, уподібнюючись риbam чи медузам, і в цьому «розчиненні» відчитується акт очищення та оновлення.

Її живописні образи виникають на межі між фігуративним і аморфним. Людська форма зберігає окремі контури, але невпинно перетікає у водну стихію. Художниця вибудовує особливу візуальну граматику, де тіло позбавлене стабільної ідентичності та підкорене ритму хвилі чи течії.

У цій логіці К. Резніченко продовжує традицію, яку Розалінд Краусс описала як оптичне несвідоме модернізму. В праці «Optical Unconscious» дослідниця показує, як модернізм і постмодернізм відмовлялися від стабільної форми на користь аморфних, децентрованих структур (Краусс, 1993: 15). Вода матеріалізує ідею очищення і постає архетипним символом постійного становлення. У юнгіанській перспективі вода є метафорою несвідомого, з якого народжується новий досвід: «Вода найчастіше стає символом несвідомого. Озеро в долині – то несвідоме, що лежить дещо нижче від свідомого, а тому його називають підсвідомим... вода психологічно означає дух, що став несвідомим» (Юнг, 2018: 31).

Мотив озера можна зустріти в роботі «Pool of Tears 2 (after Lewis Carroll)» 2000 р. (рис. 1) американської художниці Кікі Сміт. Вона часто звертається до казок у пошуках драматичних жіночих персонажів та альтер-его. У цій роботі Аліса (головна героїня історії Льюїса Керрола) бореться в калюжі власних сліз з качкою, пацюком, совами, котоподібною істотою та іншими. Таке враження, ніби вона, потрапивши у море власних сліз, опиняється серед істот, що символізують її внутрішніх звірів, страхи й архайчні потяги. Таким чином, Аліса в цій гравюрі – архетипна мандрівниця у власне несвідоме. Її супроводжує «звіринне оточення», яке можна інтерпретувати як багатоликий образ Тіні. За К.-Г. Юнгом людина, щоб пізнати себе має зустрітися з власною тіннію, адже по ту сторону страху чи смерті лежать неочікувано безмежні простори, сповнені невизначеності, де немає добра і зла, мого чи твого, зовні чи всередині. К.-Г. Юнг каже, що «Це світ вод, у якому все живе плаває у стані суспензії, де я нерозривно є і тим, і цим, де я переживаю іншого в собі, а інший переживає у вигляді “Я” мене» (Юнг, 2018: с. 35).

У К. Резніченко ж людська постать буквально занурена в безодню і відмовляється від твердих меж. Цей підхід можна трактувати як феміністичну інтервенцію у традиційні уявлення про тіло. Якщо західна візуальна культура століттями закріплювала образ жіночої тілесності як завершеної, статичної й підконтрольної, то в інтерпретації К. Резніченко він розмикається і стає процесом. Її жіночі постаті існують в стані внутрішнього й зовнішнього перетворення і буквально «плинуть». Фотогравюра Кікі Сміт «My Blue Lake» 1995 р. (рис. 2) теж демонструє прийняття своєї трансформації: людський образ розчиняється в озері. Мисткиня демонструє, що тіло – лише тонка оболонка, під якою лежить глибинне озеро психіки, багате на тіні. Варто зазначити, що в К. Сміт тіло – це шлях,

а не фіксована форма. Амаля Джонс констатує, що у постмодерному мистецтві тіло перестає бути просто статичною формою, а перетворюється на процес, що стирає рамки між класичним образотворчим та перформативним мистецтвом (Jones, 1998: 38). Це також її спосіб показати людину як частину космосу, безперервного кола життя.

Обидві мисткині – К. Сміт і К. Резніченко актуалізують постструктуралістське мислення про тіло. В Жюльє Дельоза й Фелікса Гваттарі, воно набуває характеристик «тіла без органів», вільного від ієрархії та фіксованої структури (Дельоз, Гваттарі, 1996: с. 31). В обох мисткинь тіло постає як таке, що не має організуючого центру. Воно є відкритим до потоків бажання, розчиняється у процесах і відмовляється від «карти органів», якою користується суспільство для його дисциплінування. У К. Сміт тіло часто подається фрагментованим (окремі органи, шкіра, нутрощі, силуети), але ці частини перестають виконувати звичну роль і стають знаками плинності й уразливості як, наприклад, у серії «Possession Is Nine-Tenths of the Law» 1985 р. (рис. 3).

К. Резніченко ж, натомість, акцентує розчинення, перетікання, де людські обриси зливаються зі стихією води чи колірним полем. Тут тіло вже не можна відокремити від простору, а ідентичність стає рідиною, візуальною хвилею, як у диптиху «What the silence held» 2025 р. (рис. 4). В цьому є постструктуралістський жест – відмова від тіла як системи органів на користь тіла як потоку відчуттів і асоціацій.

Одним з перших художників, хто у XX столітті радикально відмовився від анатомічної цілісності – Френсіс Бекон. Ж. Дельоз, аналізуючи Ф. Бекона, проводить розрізнення між «організмом» і «тілом як таким», показуючи, що живопис здатний відкрити тіло в його чистій інтенсивності. Орган – це структура, що дисциплінує тіло, підпорядковує його соціальному і біологічному порядку. Але у Ф. Бекона організм розпадається, поступаючись місцем тілу без органів, яке проявляється через спазм, крик, нудоту. Ці тіла кричать, щоб вирватися зі структури, щоб стати рідиною й витекти крізь щілину клітки, в якій їх замкнув художник (рис. 5). За Ж. Дельозом, «...у Бекона крик – це процес, коли все тіло виходить через рот» (Deleuz, 2005: 16). Такий досвід можна трактувати як метафору екзистенційної кризи, коли людина намагається втекти від самої себе, від власної тілесної структури, але застигає у спазмі.

Якщо у Ф. Бекона тіло спазмує, намагаючись розірвати клітку, то у К. Резніченко тіло вже перейшло цю межу – воно розчинилося у воді,

у рідинному середовищі, де органи й структура втрачають значення. Це «тіло без органів», яке не борсається у власному м'ясі, а перетікає, стає хвилюю, відлунням, туманом. У К. Резніченко відсутність структури не є болем чи кризою, як у Бекона, а навпаки – досвідом свободи. Ця нова тілесність більше не підпорядковується жорстким контурам. Її живопис можна читати як альтернативний шлях після беконівської трагедії – цьому тілу таки вдалося перетворитися в рідину і витекти крізь щілину.

Водночас у творчості К. Резніченко простежується і сюрреалістична логіка метаморфози. Її образи людини-риби «Fish» 2024 р. (рис. 6) чи людини-медузи «Jellyfish» 2024 р. (рис. 7) демонструють радикальну змінність форми, де межі між людським і нелюдським, тілесним і природним перестають бути визначеними. Таке розчинення тіла в іншій стихії можна розуміти як акт повернення до первісного – до води як колиски життя, але водночас і як уявний вихід у майбутнє, де ідентичність більше не підкорена бінарним категоріям статі чи виду. Часом вода стає захистом, як у роботі «Helmet» 2024 р. (рис. 8).

Метафору води як тимчасовий прихисток між перехідними станами, де тіло проживає певний момент трансформації, використовує і американський художник Білл Віола. У відеоарті «The Reflecting Pool» 1977–79 рр. фігура людини занурюється у воду і зникає з поля зору, ніби розчиняється. Цей акт зникнення якраз і є входженням у інший вимір, у якому тіло зберігається.

Подібний досвід розчинення тілесності у водному середовищі простежується й у живописі К. Резніченко, проте, на відміну від відео Б. Віоли, її практика спирається на образотворчі засоби. Композиційно К. Резніченко уникає чіткої центральної побудови. Людська фігура часто розташована ніби в стані розпаду або розлиття по площині полотна. Це дає відчуття нестабільності, ніби тіло перебуває в постійному русі між присутністю й відсутністю. Така стратегія споріднена з живописними експериментами Сесілі Браун, однак на відміну від експресивного хаосу останньої, у Резніченко панує впорядкована ритміка – її мазки підпорядковані загальному візуальному потоку, що формує власний «водний порядок». Саме завдяки поєднанню делікатної палітри, напівпрозорих шарів та розмитій композиції мисткиня створює ілюзію тіла, яке постає як плинна ідентичність.

У роботах С. Браун, зокрема «Girl Trouble» 1999 р. (рис. 9), та «Carnival and Lent» 2006 р. (рис. 10), людське тіло постає у стані постійного розпаду й перетворення. С. Браун уникає чіткого

контуру. Фігури у неї розчиняються у пастозних потоках фарби, втрачають тяглість контурів. Тіло не має ієрархічного центру – немає чітко виділеної голови, торсу чи рук, які б організовували композицію. Кожна частина рівноправна з іншою, що створює ефект деконструкції тілесності. Глядач не може відчитати тіло як завершений, гармонійний об'єкт. За Жаком Дерріда центру не існує. Центр стає функцією, своєрідним «не-місцем», у якому безкінечна множинність знаків та перестановок вступає в гру (Derrida, 1970: 249).

Натомість, тіло у роботах С. Браун постає як множинність фрагментів, що перебувають у постійному русі. Цей рух можна описати через логіку номадичної суб'єктивності Розі Брайдотті (Braidotti, 2011: 25). Ідентичність весь час переходить між різними станами – мазок стає тілом, тіло стає плямою, пляма знову повертається у щось фігуративне. Більше того, картини С. Браун можна читати і у феміністичному ключі. Розчинення жіночого тіла можна інтерпретувати як відмову від класичних ієрархічних чоловічих репрезентацій. За Р. Брайдотті тіло слід розуміти як шар матеріальності, наділений пам'яттю, як потік енергій, що здатні до безкінечної варіативності. Таке тіло принципово не можна вичерпно репрезентувати, воно завжди виходить за межі образу (Braidotti, 2011: 25).

Паралелі можна простежити з експериментами Оксани Чепелик, у чіх цифрових інсталяціях тіло зникає в інформаційному потоці, перетворюючись на світловий слід. Хоч тут трансформація є технологічною, а не ніж органічною як у К. Резніченко, чи С. Браун, вона так само актуалізує концепт постлюдської ідентичності.

У цифрових проєктах О. Чепелик тіло постає як слід, відбиток чи імпульс. Відео та VR-інсталяції часто розкладають людську постать на світлові контури або фрагменти, що розчиняються у віртуальному просторі. Це можна інтерпретувати як перехід від біологічного до інформаційного тіла, де фізичні межі більше не мають вирішального значення.

Подібну лінію розглядає Лев Манович у книзі «The Language of New Media». Він каже, що нові медіа обов'язково є цифровим кодом, який дає змогу представникам медіа бути перетвореними у дані, бути частинами модульної, змінної системи, варіативної в часі та просторі (Manovich, 2001: 85). В порівнянні з С. Браун, яка розчиняє людську форму у фактурних мазках, або К. Резніченко, яка вплітає її у стихію води, О. Чепелик демонструє іншу форму текучості – цифрову. З погляду теорії постгуманізму, це можна трак-

тувати як художню візуалізацію того, що Р. Брай-дотті називає «постлюдською суб'єктивністю» (Braidotti, 2011: 77). Ідентичність більше не належить виключно людині, а існує у взаємодії з технологіями, машинами, цифровими середовищами. Таке тіло гібридне, воно переходить межі людського, зливаючись із новими носіями інформації.

Цікаво порівняти трактування цифрового тіла українською мисткинею О. Чепелик та американським художником Б. Віолою. В обох тіло постає в стані трансформації між органічним і технологічним. Проте, якщо у мультимедійному проєкті О. Чепелик «Meta-physical time space» 2018 р. людська постать втрачає матеріальність, розчиняючись у цифровому середовищі й трансформуючись на світлову структуру, то у відеоарті Б. Віоли «The Reflecting Pool» 1977–79 рр. занурення у воду стає актом переходу, пороком між життям і смертю. Такі межові стани можна порівняти із поняттям «трансгресії», яке розглядає у своїй статті Ю. Тарасенко (Тарасенко, 2022: 66). В обох випадках ми маємо справу з постлюдською суб'єктивністю.

Водночас ця візуальна текучість тілесності відсилає і до архетипу води, який описує Ґастон Башляр у книзі «Water and Dreams». Для автора вода є матерією, завжди готовою набирати нових форм (Bachelard, 1983: 6). Таким чином, у роботах О. Чепелик і Б. Віоли розкривається подвійний жест: технологічна дематеріалізація й архетипна стихійність, що об'єднуються у візуальній метафорі текучого тіла.

У мистецтвознавчому ключі «цифрове тіло» можна трактувати як нову фазу історії репрезентації тілесності. Якщо класичне мистецтво створювало образ тіла, модернізм розкривав тіло в його кризі то цифрове мистецтво показує тіло як процес інформаційного перетворення.

Висновки. Мотив текучості в сучасному візуальному мистецтві у різних формах від живопису до відеоарту та цифрових медіа постає як метафора ідентичності, що відмовляється від стабільних меж. Вода, хвиля, фарба чи цифровий потік виконують одну і ту ж функцію – втілюють стан постійної трансформації, у якому тіло розчиняється та оновлюється.

Френсіс Бекон розкриває кризу тілесності через спазм і крик, Сесілі Браун – через розпад тілесних контурів у живописних потоках, Кікі Сміт – через метафору занурення у власне несвідоме, а Білл Віола – через акт зникнення у воді. Усі ці практики демонструють тіло як процес, а не як статичний об'єкт.

У живописних експериментах Катерини Резніченко тіло влітається у водну стихію, в цифрових інсталяціях Оксани Чепелик воно розчиняється в інформаційному потоці. Попри відмінності медіумів і візуальних стратегій, усі вони акцентують на децентралізації та нестабільності ідентичності.

Такі підходи можна інтерпретувати крізь концепти постструктуралізму й постгуманізму: «тіло без органів» Ж. Дельоза, та Ф. Ґваттарі, номадична суб'єктивність Р. Брайдотті, відсутність центру Ж. Дерріди. Л. Манович показує, що у цифрових медіа тіло стає даними, що безкінечно варіюються, тоді як Ґ. Башляр і К.-Г. Юнг трактують воду як архетипну матерію та символ несвідомого.

Незалежно від географії, покоління чи техніки, у сучасному мистецтві простежується спільна тенденція – відхід від репрезентації стабільного тіла до розкриття тілесності як динамічного процесу. Плинна ідентичність стає ключовим художнім і філософським образом, що поєднує різні мистецькі практики другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк; наук. ред. укр. вид. О. Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів: Астролябія, 2018. 608 с.
2. Bachelard G. Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter / transl. by Edith R. Farrell. New York: Pegasus Foundation, 1983. 214 p.
3. Jones A. Body Art / Performing the Subject. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 349 p.
4. Krauss R. The Optical Unconscious. Cambridge, MA: The MIT Press, 1993. 353 p.
5. Дельоз Ж., Ґваттарі Ф. Капіталізм і шизофренія: Анти-Едіп / пер. з франц., вступ О. Шевченка. Київ: Карме-Сінто, 1996. 384 с.
6. Braidotti R. Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. 2nd ed. New York: Columbia University Press, 2011. 352 p.
7. Manovich L. The Language of New Media. Cambridge, MA: The MIT Press, 2001. 286 p.
8. Deleuze G. Francis Bacon: The Logic of Sensation. London; New York: Continuum Press, 2005. 209 p.
9. Derrida J. Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences. *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1970. P. 247–265.
10. Тарасенко Ю. Трансгресія в контексті мистецького та мистецтвознавчого простору. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Одеса, 2022. Вип. 5. С. 61–70.

REFERENCES

1. Yunh K. H. (2018) Arkhetypy i kolektyvne nesvidome. [Archetypes and the collective unconscious]. Per. z nim. K. Kotiuk; nauk. red. ukr. vyd. O. Feshovets. 2-he oprats. vyd. Lviv: Astroliabii. 608. [in Ukrainian].
2. Bachelard G. (1983) Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter / Translated by Edith R. Farrell. New York: Pegasus Foundation, 214.
3. Jones A. (1998) Body Art / Performing the Subject. Minneapolis: University of Minnesota Press. 349. [in English]
4. Krauss R. (1993) The Optical Unconscious. Cambridge, MA: The MIT Press. 353.
5. Deloz Zh., Gvattari F. (1996) Kapitalizm i shyzofreniia: Anty-Edip. [Capitalism and schizophrenia: Anti-Oedipus]. Per. z frants., vstup O. Shevchenka. Kyiv: Karne-Sinto. 384. [in Ukrainian].
6. Braidotti R. (2011) Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory (2nd ed.). New York: Columbia University Press. 352.
7. Manovich L. (2001) The Language of New Media. Cambridge, MA: The MIT Press. 286.
8. Deleuz G. (2005) Francis Bacon: The Logic of Sensation. London, New York: Continuum Press. 209.
9. Derrida J. (1970) Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences. The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 247–265.
10. Tarasenko Yu. (2022) Transhresiiia v konteksti mystetskoho ta mystetstvoznavchoho prostoru. [Transgression in the context of Ukrainian art criticism]. Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs. Odesa, 5. 61–70. [in Ukrainian].



Рис. 1. Kiki Smith. Pool of tears 2 (after Lewis Carrol), 2000



Рис. 2. Kiki Smith. My Blue Lake, 1995



Рис. 3. Kiki Smith. Possession Is Nine-Tenths of the Law 1985



Рис. 4. Катерина Резніченко. What the silence held, диптих, 2025



Рис. 5. Francis Bacon. Studies of the Human Body in Motion, 1970



Рис. 6. Катерина Резніченко. Fish, 2024



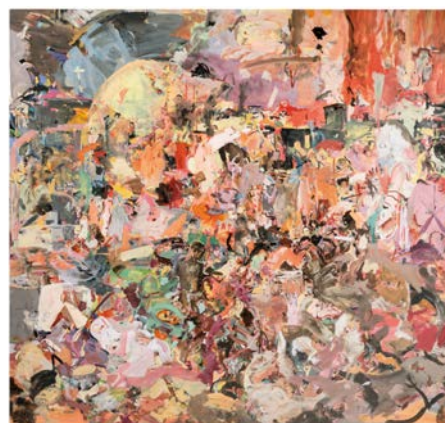
**Рис. 7. Катерина
Резніченко. Jellyfish, 2024**



**Рис. 8. Катерина
Резніченко. Helmet, 2024**



**Рис. 9. Cecily Brown. Girl
Trouble, 1999**



**Рис. 10. Cecily Brown. Carnival and
Lent, 2006**

Дата першого надходження рукопису до видання: 06.10.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 24.11.2025
Дата публікації: 19.12.2025