

# Фейкологія: функції і типи контрфактуальних художніх практик

## Feicology: functions and types of counterfactual artistic practices

ОЛЕКСАНДР СУШИНСЬКИЙ

Аспірант,

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,

sualexaan@gmail.com

OLEKSANDR SUSHYNSKYI

Postgraduate student,

Modern Art Reserch Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0001-7603-4918

**Анотація.** Стаття досліджує тему контрфактуальних художніх практик другої половини XX — початку XXI століття. Розроблено класифікацію фікціональних художніх проєктів за функціями/типами на прикладах українського та світового мистецтва. Дається характеристика кожної з функцій та детальний опис референтних проєктів. Вводиться авторський термін, який до того не мав наукового означення в гуманітаристиці, зокрема поняття «фейкологія», що описує фіктивну науку, яка досліджує контрфактуальні практики, методи і стратегії сучасного мистецтва, які працюють з цією тематикою.

*Ключові слова:* контрфактуальні художні практики, фікція, фейкологія, конспірологія, постправда

**Постановка проблеми.** В полі сучасних художніх практик існує особливий тип стратегії, який можна генералізувати поняттям контрфактуальності. «Контрфактуальне мислення — це поняття в психології, яке передбачає схильність людини створювати можливі альтернативи життєвим подіям, які вже відбулися; те, що суперечить тому, що сталося насправді. Контрфактуальне мислення — це, як стверджується, протидія фактам» [1]. Ми також можемо визначати їх, як фікціональні художні практики. Але обидва поняття є проблематичними як в етимологічному сенсі, так і на рівні функціональному. «Під фікцією прийнято розуміти те, що не відповідає дійсності, що не існує або видається з певною метою за дійсне» [2, с. 590]. Слово «фікція» походить від лат. «fictio» — формування, вигадка, а те в свою чергу походить від «fingere» — торкатися, формувати, ліпити; вигадувати. Фікціональні практики можуть включати літературу, візуальні і перформативні види мистецтва. Водночас всередині домену мистецтва є субдомен контрфактуальних фікціональних практик, які на методологічному

рівні працюють з конкретними темами, а саме: конспірологія, виробництво фейків, містифікація, контамінація вигадки і реальності, а також осциляція пам'яті на кордоні з забуттям.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Наразі існує ряд досліджень контрфактуальних художніх практик, які розглядають різні соціополітичні, естетичні та загальнокультурні аспекти фікціональності. В Україні досі немає жодного фундаментального дослідження з даної тематики стосовно саме художніх практик. Практично всі дослідження є зарубіжними. Книга Г. Шолета «Dark Matter Art and Politics in the Age of Enterprise Culture», в якій автор аналізує, насамперед, інституціональну критику через розроблене ним поняття «мокституції». Велика стаття К. Ламберт-Бітті «Make-Believe: Parafiction and Plausibility», яка вводить категорію «парафікція» та наводить численні приклади фікціональних практик з точки зору даної категорії. Є цікава збірка критичних статей під редакцією бельгійської дослідниці Н. Вінентц «When fact is fiction. Documentary art in the post-truth era», де також розглядаються

художні практики, але базовані саме в бельгійському художньому середовищі. Серед іншого, до неї включено статтю відомого теоретика П. Пілена, який аналізує та співставляє науку і мистецтво з точки зору ефективності виробництва знання і взаємодії. Також одним з найцікавіших прикладів фундаментального дослідження видається книга американських теоретиків під редакцією Д. Шоу «Fiction as Method», де увага критиків та філософів акцентується на онтологічних і естетичних аспектах фікції, міфопоетики, а також на суто теоретичних моментах контрфактуальності.

**Мета статті** — побудова першої класифікації контрфактуальних художніх практик (в подальшому ми будемо використовувати скорочену назву КХП) через визначення їх функціонального значення. А також проведення демаркаційної лінії між загальним поняттям фікції і контрфактуальними художніми практиками, які мають свої відмінні риси.

**Виклад основного матеріалу.** Пропонована класифікація не є остаточною. Надалі вона може уточнюватися і коригуватися. На даний момент вона дозволяє описати практично більшість КХП. У список не включено особливий тип проєктів, які теоретик Г. Шолет називає *mockstitution*: «Мокституція не наділена тут гордовитим почуттям етичної переваги чи морального обурення, а натомість має складний вузол колективних ставок, що включає підвищену автономію, задрість до привілеїв еліти та вимогу, яку багатовіковий договір, укладений між капіталізмом та робітничим класом заради існування, вільного від необхідності, мав би бути здійснений не в майбутньому, а негайно — у тому, що Беньямін назвав “now-time” моментом, насиченим несподіваними історичними можливостями» [3, с. 45]. Цим поняттям він позначив фіктивні інституції, створені художниками або групою художників, які репрезентують роботу інституціональності в контексті критики і розпізнавання механізмів роботи останньої. Але це потребує окремого дослідження.

Слід зазначити, що всі практики, які будуть описані нижче, об'єднує фактично тільки один критерій — це навмисна імітація або мімікрія під реальність, чого не робить, наприклад, художня література, яка заздалегідь відносить себе до поля вигадки, тим самим окреслюючи певний фрейм. Областю завдань КХП є документальність, робота з архівами, псевдонаукове копіювання інституційних структур, конструювання чи деконструкція мемплексів або окремих мемів — все це робить обговорювані практики при першому зіткненні з ними практично не розпізнавальними в якості контрфактуальних. Адже вони претендують на довіру. Американський професор К. Ламберт-Бітті ввела спеціальний термін «парафікція», який вона пояснює так: «На відміну від базованих на фактах, але вигаданих світів художньої прози, в режимі парафікції реальні та/або уявні персонажі, історії перетинаються в реальному світі так, ніби вони насправді існують. Постсимулякріві, парафікціональні стратегії орієнтовані не на зникнення реальності як такої, а на прагматику довіри в те, чим є парафікція» [4, с. 51–84]. У цьому полягає одне з головних завдань: через імітацію та фікцію викликати довіру і далі перехопити ініціативу по переозначенню, реконфігурації реальності. Отже, для початку дамо загальну класифікацію.

Функції контрфактуальних художніх практик:

- ревізіонізм;
- субверсія;
- конспірологіка;
- коагуляція;
- антиципація;
- апропріація;
- альтер-его;
- гіперація.

Далі розберемо кожну функцію окремо і розглянемо ті відмінні риси, цілі та завдання, які містяться в кожній з них.

### **Ревізіонізм**

Стратегія ревізіонізму, або перегляду історичного порядку, використовується КХП з метою

реконфігурації минулого, коли стає видимим альтернативний погляд на одну і ту ж констеляцію подій. Таким є, наприклад, проєкт «Ревізіоністський синдром», який буде реалізовано в грудні 2021 року в Покутському краєзнавчому музеї Івано-Франківська. Куратором проєкту виступив художник Микита Кадан за участі Юрія Андруховича, Лери Полянської, Олександра Сушинського та композиторів формації «Nova oroga».

Проєкт являє собою реконструкцію однієї важливої виставки у Станіславові, в 1931-му — це рік, коли західноукраїнський (тобто польсько-український) модернізм (група «Артес», «Краківська група», АНУМ) вже постав, а модернізм українсько-радянський ще не був розгромлений і його ключові діячі не були винищені фізично. Тобто це єдиний час, коли була можливою спільна виставка двох гілок українського модернізму. Виставка одразу ж була закрита міськими органами врядування через присутність «антиурядового й аморального змісту». До нас дійшли лише декілька фрагментів підозрілої якості фотодокументації й (можливо, підроблений) газетний анонс, а також реконструкції творів з виставки, які у 1960–70-х роках зробила людина, що була свідком цієї події у якості художника-оформлювача, при клубі Івано-Франківського приладобудівного заводу. Згодом ця людина, ім'я якої на виставці не називалось (вона була представлена за простим скороченням «Н.»), адже не було згоди родичів через те, що в 60–70-х ця людина стала пацієнтом психоневрологічного диспансеру № 1. За версією Н., ряд малюнків вугіллям та скульптура — це відтворення «з пам'яті» робіт, які Н. побачив, коли був двадцятидворічним студентом Художньо-промислової школи у Львові. Тобто, згідно свідчень Н., у єдиній експозиції у Станіславові зустрілися Маргіт Сельська-Райх та Зоф'я Налепинська, Леопольд Левицький та Василь Єрмилов, Святослав Гординський та Михайло Бойчук, Роман Сельський та Борис Косарев. Версія Н. є вкрай сумнівною насамперед тому, що за поставленим діагнозом він слабував на так звану ревізіоністську манію — розлад, під час якого

хворому здається, що його запис (чи переписування) історії спричиняє безпосередні фізичні зміни у минулому. Цілісний й об'єднаний у рамці єдиної експозиції «український модернізм», найвірогідніше, був лише хворобливою фантазією Н. чи об'єктом його нездійсненого бажання.

Цей проєкт є частиною історіографічного повороту в українському сучасному мистецтві, мета якого — переглянути позиції авангарду в універсалістській оптиці постколоніалізму, а також запропонувати альтернативні методи роботи з історією в цілому.

### Субверсія

Однією з головних заслуг авангардного проєкту початку ХХ століття було те, що він вбив міцні палі критичного в фундамент майбутнього «сучасного мистецтва». Це був по-справжньому демократичний жест, оскільки радикальна критика була спрямована як на пролетаріат, так і на буржуазію. І ті й інші верстви суспільства були в рівній мірі критиковані авангардом, а отже зрівняні в правах. Практики сучасного мистецтва продовжують бути носієм критичного потенціалу. Існує окрема група КХП, яка перш за все використовує стратегію підриву, підсвічування і ампліфікації реальності. Реалізується це, як правило, на першому етапі через виявлення больової точки вивихнутого суглоба суспільства, а потім посилення цієї болісної проблематики до стану больової видимості.

У травні 1993 року київські художники О. Гнилицький, М. Мамсіков, І. Оксаметний, В. Раєвський, О. Сидор-Гібелінда, І. Чічкан, Н. Філоненко організували і провели «кримінальний перформанс» в центрі Києва. Автором ідеї виступив художник В. Цаголов. Група була частиною неофіційної мистецької спільноти «Паркомунa», яка розташувалася в центрі Києва в майстернях і сквоті на вулицях Леніна та Карла Маркса (нині вул. Городецького). Художники отримали офіційний дозвіл міської адміністрації на проведення акції під виглядом зйомок кіно. «Кримінальний сценарій (імітація розстрілу серед білого дня в самому

центрі Києва групи колег-художників) — лише зовнішня форма для текстуально заявленої ідеї. Суть її полягає в усвідомленні світу і реальності як твердої об'ємної телетрансляції, а реального простору як телевізійного, що дозволяє відкрити в собі телепрототипа, телеперсонажа і, як наслідок, працювати в просторі “твердого” ефіру. Таким чином, відкривши для себе «тверде телебачення», ти позбавляєшся роздвоєння і переживання уявного і хоч якось збагачуєш цей позбавлений будь-якого сенсу нескінченний серіал» [5, с. 46]. Перформанс був втілений в найкращих традиціях американських бойовиків: серед білого дня, на центральну вулицю, де мирно гуляли художники, підїхала машина, з якої вискочила інша група художників і розстріляла їх. Всі театральні попадали на асфальт, залитий томатним соком, що імітував кров. Тут же на місце трагедії прибули телевізійні камери, щоб зняти репортаж з місця події. Видовищність, раптовість, люди в темних окулярах і білих бандитських сорочках, крики, перестрілка, кров, асфальтові трупи. Все це відбувалося на фоні мальовничої блакитної півки, що закривала реконструкцію будівлі колишнього магазину «Солодощі». «Символічний розстріл нових комунарів (тих, хто жив і працював в будинку на вул. Паризької комуні) збігається з останніми роками існування сквоту і завершує перший період становлення сучасного мистецтва в Києві» [6, с. 33]. У цій акції цікаво те, як було застосовано метод дублювання реальності, коли фікція здійснює субверсію і в той же час демонструє реальний, але невидимий стан речей: рекет, бандитські розборки 90-х, перерозподіл власності, замовні вбивства.

Наведемо ще один приклад, цілком з іншої сфери та часу. Це проект польського художника Кароля Радзішевського, який активно працює з темою дискримінації ЛГБТ у сучасній Польщі. В серпні 2021 року в Галереї Арсенал в Білостоці він показав проект «Fag Fighters», яким він займається вже понад 15 років. Для розуміння контексту, англійське слово «fag» і польське «pedały» означає нецензурний вираз «підори».

У 2019 р. по всій Польщі пройшли рекордні 24 марші рівності за права ЛГБТ. Істотних нападів з боку праворадикалів не було майже ніде, крім Білостока — рідне місто художника, де було побито близько сотні людей, що вийшли на марш. Документація цієї акції зафіксована і ретельно вивчена групою Fag Fighters. Вона була продемонстрована на колективній виставці в Арсеналі «Na początku był czup» («На початку була справа»), присвячена темі виникнення анархістського руху в Білостоці на початку ХХ століття. У публічному просторі і масових медіа Польщі ЛГБТ спільноту зазвичай представлено як носіїв небезпечної і підступної ідеології, що загрожує суспільству. Вулична гей-банда «Fag Fighters» вирішила втілити в реальність страхи правоклерикальної консервативно налаштованої громадськості, довівши цей фантазм до абсурду. Група була організована ще в 2007 році К. Радзішевським. Питання, яке було поставлене на початку, звучало так: що якби представники ЛГБТ були б дійсно небезпечною силою, в якій їх звинувачують? Відмінними ознаками банди є рожеві балаклави, зшиті нічого не підозрюючою католицькою бабусею Кароля (на виставці було показано відеодокументацію виробництва балаклав, «Fag fighters», Prologue). «Fag Fighters» виловлюють і карають особливо завзятих праворадикальних гомофобів, що використовують насильство під час маршів рівності та інших ЛГБТ-акціях, що є дискримінацією і прямим порушенням прав людини, прописаних в Європейській хартії. Гей-банда залишає характерні графіті й символіку в публічному просторі, а також ретельно фіксує на фото- і відеонасінні всі правопорушення під час проходження маршів і інших ЛГБТ-акцій. Після цього аналізуються випадки нападів і технікою розпізнавання осіб фіксуються особливо небезпечні праворадикальні активісти з метою пошуку, виявлення і покарання їх в майбутньому. Ці акції наводять жах на супротивників, в той же час іронізуючи над токсичною маскулітністю і насильством, розлитим в суспільстві, яке до того ж підживлюється свідомою ін'єкцією з боку правих політичних сил та католицької церкви в Польщі.

### Конспірологіка

Однією з важливих і вкрай актуальних функцій КХП є ампліфікація конспірологічного мислення. У 2016 році Оксфордським словником іменник «постправа» (post-truth) перформативно було оголошено словом року, що підсвітило і водночас породило досить велику кількість теорій змови, багато з яких були до цього, але ще більше виникли внаслідок перформативного означення. Тобто рекурсивно постправа окреслила фрейм фікціонального (що є теорією змови, що є фейк нюз) і в той же час породила своєю легітимною присутністю безліч нових фейків та теорій змови, оскільки зробила останні модним трендом. Теорія пласкої Землі, QAnon, піццагейт, невмираючі рептилоїди та НЛО, 5G, чіпування, штучна природа коронавірусу, а також участь в цьому Б. Гейтса.

Наведемо кілька прикладів художніх практик, які працюють саме з цією проблематикою. Агентство сингулярних досліджень (скорочено АСІ в складі художників Станіслава Шуріпи і Анни Титової) — це група, яка в своїх проєктах працює на стику реальності і контрфактуальності. Вона позиціонує свою практику не як художню, а скоріше як квазінаукову, дослідницьку. Таке переакцентування необхідне з однієї причини. Оскільки ми довіряємо науці, а не мистецтву в плані репрезентації фактологічного матеріалу, то мімікрія під науково-дослідницьку групу в цьому сенсі закономірна і гомологічна в контексті конспірології. Зауважимо також, що сама наука є чимось глибинно параноїдальним, адже заснована на ідеї про те, що в світі є система, яку можна зрозуміти і через цю систему отримати доступ до тотального знання. Інша справа, що домен науки на відміну від теорії змови — це гнучка і рухлива система з протоколами самокритики, додатковості та інших процедур перевірки за К. Поппером. Хоча зауважимо, що саму систему К. Поппера не можна перевірити на критерій фальсифікованості. Що є неабияким парадоксом.

«Flower Power. Архів» — один з останніх проєктів АСІ. У 2017 році група знаходить архів музею таємного товариства, яке існувало в пізно-радянський час і мало пацифістсько-дисидентський напрямок діяльності. Згідно з документами, члени ленінградської гілки «Flower Power» застосовували свої екстрасенсорні здібності для того, щоб надавати перешкоди радянській владі, наприклад під час вторгнення в Чехословаччину або під час XXV з'їзду КПРС. Група АСІ зробила таймлайн, починаючи з 1780 року, коли вчені ботаніки з Франції виявили незрозумілу здатність рослин впливати на політичні події. Тоді вони задумали створити в Парижі таємне товариство, яке буде займатися зниженням рівня насильства і військової загрози в суспільстві. Рух проіснував більше двох століть і привернув до своєї миротворчої діяльності за цей час досить велику кількість відомих письменників, вчених та політиків. «Наприклад, адепти FP підштовхують Сперанського до складання Конституційного проєкту, Бодлер пише “Квіти зла” як зісну пародію на ідеї руху, Вільям Морріс зашифрує в декоративних орнаментах політичні гасла. Супроводжуючі таймлайн колажі реконструюють бачення членів угруповання, покликане створювати перешкоди несприятливим подіям і таким чином змінювати хід історії. У вітринах виставлені ботаніко-політичні словники, де силуети квітів зіставлені з політичними поняттями: алоє відповідає за державну, командно-адміністративну систему, а цикламен пурпурний — за критику, критичний дискурс, опозицію. У відеозалі синтезований голос оповідає про вселенську структуру Flower Power» [7].

Як ми бачимо, виходячи із заявлених завдань, цей проєкт можна віднести також і до ревізійоністської логіки. Але більш істотно на рівні цілі та акту висловлювання (підсвідомо) те, що він наочно демонструє параноїдальний механізм і структуру будь-якого конспірологічного проєкту реальності. АСІ неодноразово підкреслювали, що одна з головних цілей групи — дослідження комунікаційної реальності і спостереження невидимого,

того, що має криптоаналітичний та конспірологічний характер.

Також цікавим є перший проєкт АСІ, який називається *Observatorium*. Він відбувся в 2014 році в рамках офіційної програми *Manifesta*, що проходила в Санкт-Петербурзі. З пресрелізу ми дізнаємося, що проєкт *Observatorium* побудований навколо фігури анонімного «Спостерігача» (так він іменується в описі проєкту самими авторами), що зосереджений на виявленні глобальної теорії змови. Природа і цілі, а також можливі сценарії змовницької активності залишаються неясними для спостерігача, який впевнений лише в тому, що стикається з її проявами майже на кожному кроці. Та й сам спостерігач залишається невидимим, ніби розчиняючись в атмосфері; залишається тільки припускати, що він належить множині форм життя, породжених адаптацією «підпільної людини». *Observatorium* — це пункт спостереження, простір, в якому вів своє засекречене розслідування невідомий спостерігач. Він досліджує суб'єктивність об'єктів навколо нього, наприклад він підозрює стеження за ним через розетки. У записах були знайдені спеціальні вправи, гімнастика, яку на виставці відтворював спеціальний актор. Цей комплекс вправ, скоріш за все, був розроблений під впливом езотеричного діяча 60–70-х років Карлоса Кастанеди. Подібно ліричному герою вірша, спостерігач надає можливість побачити світ його очима, вступити в діалог з невідомим від його особи. У цій ситуації художники бачать своє завдання в тому, щоб, відкривши для відвідування робочий кабінет (лабораторію, житло, будинок-музей) анонімного дослідника, познайомити публіку з матеріалами і неоднозначними результатами його спостережень. На виставці було представлено велику кількість ретельно опрацьованих діаграм (на основі топології Ж. Лакана), копію дошки з написаними крейдою схемами та безліч інших артефактів.

Варто відзначити, що АСІ свідомо і практично ніколи не працюють з оригіналами — тільки з копіями документів та артефактів. Проєкт *Observatorium* виник як вивчення методів

інструменталізації образів і конструювання фактичності в глобальних комунікаційних мережах. Так набувають поширення різні «теорії змови», що пропонують прості, на перший погляд, відповіді на виклики складного і мінливого простору інформаційних потоків. Кінцевою метою цього є приведення хаотичного в щось більш-менш логічне, зрозуміле і контрольоване суб'єктом. А як побічний наслідок, віра в теорії змови надає спокій, гомеостаз і рівновагу суб'єкту, що називається в теорії З. Фрейда терміном *lustprinzip* (принцип задоволення), на що, в основі своїй, націлена людина.

Описуючи парафіктивні художні експерименти, американська дослідниця К. Ламберт-Бетті з Гарвардського університету визнає, що вони виконують важливу функцію, «...впроваджуючи звичку критичного сумніву, що готує нас до більш критичного сприйняття і споживання інформації. Однак, в океані інформації проблема може бути не стільки в тому, щоб пам'ятати про необхідність займати скептичну позицію, скільки в тому, як визначити, чи достатньо скептично ми були налаштовані. Коли можна бути в повній мірі впевненими» [4, с. 13].

### Коагуляція

Перейдемо до четвертої функції КХП. Цей тип практик використовує механізм згущення або агрегацію чогось, що не дано нам безпосередньо та представлене у вигляді фікціональної констеляції, диз'юнктивного синтезу. Це дозволяє актуалізувати, побачити реальний стан ключових протиріч сучасності, в чому і полягає одна з основних задач мистецтва як практики та філософії як теоретичної практики (в розумінні Л. Альтюсера). Розглянемо на прикладах.

У проєкті 1988 року «Книга з небес» (*A Book from the sky, Tiānshū*) відомого китайського художника Сю Бінга (*Xiu Bing*) проблематизується тема подібності та відмінності мовних діалектів в Китаї, а також плутанина, яка виникла у зв'язку з мовною реформою Мао, щодо спрощення ієрогліфів. Мати художника працювала

бібліотекаркою, а сам він навчався на художника-графіка. Для цього проекту він власноруч створив книгу, що складається з чотирьох томів, сумарно 604 сторінки, випущених в 126 копіях. Книга була створена з 4 000 вигаданих художником ієрогліфів-символів (приблизно стільки ж використовується в сучасній китайській мові), винайдених відповідно до спеціального кодексу, або списку ключів Кансі (кит. 康熙部首, Kāngxī bù shǒu), прийнятому в Японії, Кореї, Тайвані. Так само він використовувався до реформи 1949 року в Китаї і традиційно включає 214 символів, розташованих в порядку збільшення числа рис. Набір ключів Кансі прийшов на зміну старішої системи з 540 ключів. Вперше число 214 як стандарт було встановлено в словнику 1615 року Цзихуей і пізніше в словниках Чженцзун в 1627 році і Кансі в 1716 році. У Китаї після 1949 року в зв'язку з введенням спрощених ієрогліфів пропонувалися набори з меншим числом ключів (170–180).

Отже, Сю Бінг самостійно набивав зразки сторінок, які потім віддавав для репринтинга на спеціальну фабрику в селі Ханьїнг (Hányíng, 韩营), унікальну тим, що це одна з останніх в Китаї фабрик, яка залишилася після Китайської революції і спеціалізується в основному на репринті класичних китайських текстів методом дореволюційної ксилографії. Сама книга була оформлена на кшталт книг часів династії Сун і династії Мін. Інсталяція, яка була відкрита до показу в Національному художньому музеї Китаю в Пекіні (тоді інституція мала назву Китайська художня галерея) в жовтні 1988 року, складалася з великих сувоїв, що звисають зі стелі, а також розкладених на підлозі книг.

Цікавим ефектом даного проекту було те, що практично всі відвідувачі, не рахуючи фахівців та вчених, були впевнені, що це якийсь діалект із сусідньої провінції, оскільки символи, з яких склалися ієрогліфи, були впізнавані, але самі ієрогліфи — ні. Найбільш цікаве критичне зауваження було написано спеціально на замовлення Міністерства культури і надруковано

в державній газеті [8] та звучало так: «духи будують стіну» (鬼打牆, guǐ dǎ qiáng), що в перекладі з метафоричної китайської означає «заплутування заради заплутування». За словами Сю Бінга, його головною метою було «спростувати той факт, що китайська літературна культура нудна і втомлює» [9, с. 1–37].

Таким чином принцип коагуляції в контрфактуальних проектах дозволяє синтезувати розрізненні історії, поняття та проблеми, які є розпорошеними реальністю, а через фіктивний жест стають наочно видимими.

### Антиципація

Наступна функція, яку ми розглянемо на кількох прикладах, — це антиципаторна функція. «Термін “антиципація” ввів в науковий обіг В. Вундт і означає вона здатність діяти і приймати ті чи інші рішення з певним часово-просторовим випередженням щодо очікуваних подій» [10]. Ми будемо використовувати антиципацію щодо КХП в контексті конструювання моделей майбутнього, з метою попередження, а також чогось, що вже нібито відбулося. Берлінська художниця і теоретик Хіто Штейрль влучно означила сучасних художників словосполученням «reserve army of imagination» (резервні війська уявного) [11].

Відома чимала кількість технічних винаходів, які передбачила наукова фантастика в літературі. Контрфактуальні практики працюють з передбаченням не технологічного майбутнього, а скоріше з соціально-політичними структурами, а також історичним нарративом.

Проект бельгійського художника Томаса Белінка «House of european history in exile» — це проект цілого музею європейської історії. Він був показаний в Брюсселі в 2013 році. Музей охоплює близько 50 років майбутньої історії розвитку ЄС аж до 2063 року, а також ретроспективно вдивляється в історико-політичні події початку ХХІ століття. «Музей представляє сукупність бюрократичних артефактів: мапи, протоколи нарад, безліч моніторів з інформацією, включаючи інструкції про те, якою має бути розмір

помідорів, огірків, бананів» [12, с. 26]. На есперанто, англійською, голландською та французькою мовами можна ознайомитися з тим, як в Європі вдалося реалізувати «довгий мир» після Другої світової війни і як це все супроводжувалося корупцією, комерційним лобіюванням та дією у власних інтересах.

Незважаючи на різні бюрократичні зусилля, хвиля африканських і близькосхідних мігрантів, що не встигла асимілюватися, почала повставати. До того ж стався підйом ісламської революції в Афганістані і на Близькому Сході, welfare-забезпечення не заохочувало до роботи новоприбулих біженців і демографічно Європа поступово почала все більше поступатися мігрантам, а отже й більше йти на політичні поступки мусульманському населенню. Німеччина і Франція не змогли домовитися про методи протистояння хвилі терактів, що інтенсифікувалася у 2025–35 роках. Німеччина виступала за більш жорсткий сценарій позбавлення прав і депортації, називаючи джихадистів «ісламськими терористами» (за що багато німецьких ключових журналістів і ЗМІ за межами Німеччини звинувачувались у відродженні фашизму в Європі). Водночас більш лівоорієнтована в політиці Франція і все більш соціалістичний Європарламент дипломатично стримувалися в різких оцінках ситуації, називаючи іслам «мирної релігії», незважаючи на те, що останнім криком джихадистів було традиційне «Алаху акбар!». У 2060 році внаслідок процесів рекурсивної тиранії, провини за колоніальне минуле і почуття провини перед мігрантами, ЄС остаточно розпався.

Варто зазначити, що як мінімум брекзит у Великобританії даний проєкт вже передбачив. Музей Т. Белінка — це меморіал і данина історичній утопії Європейського союзу, що героїчно протримався близько ста років. Газета *The Guardian* написала про проєкт Т. Белінка так: «Досить розумна спроба задокументувати через фейковий “музей майбутнього” поточний стан ЄС з її тріщинами і ранами з метою поставити собі питання: що пішло не так?» [13].

Отже, антиципаторний принцип не можна вважати повністю фікціональним, оскільки ми не можемо стверджувати, чи є проєкт контрфактуальним, адже ми не знаємо майбутнього. Можливо, все збудеться і тоді проєкт ретроспективно можна буде не вважати фікціональним. Але доки ми перебуваємо в стані вічно не втіленого майбутнього, потенційна і віртуальна сила проєкту даного типу зберігається. Цей ефект у фіктивній науці «фейкологія», що займається дослідженням КХП, називається «ефектом Солона» — за іменем давньогрецького правителя Солона і тієї історії, що трапилася у древній Персії з ним [14, с. 92–114].

### Апропріація

Шеррі Лівайн в своїх проєктах здійснює жест прямого копіювання, апропріації і посилання на конкретні референти, наприклад «авторські» фотографії Е. Вестона, У. Еванса, Ман Рея, Е. Дега, А. Фейнінгера та інших художників і фотографів. Е. Вестон стверджував, що «фотографія повинна бути повністю візуалізована до того, як буде зроблений знімок». Ш. Лівайн зловила майстра на слові і тим самим показала, що він мав на увазі» [15, с. 23].

«У жесті апропріації Ш. Лівайн містилося прочитання “оригінального” образу: чи то зроблені Вестоном знімки оголеного торсу його юного сина Ніла, чи зроблені кричущими фарбами “техніколог” пейзажі Портера і Фейнінгера, як завжди — вже піратського, сполученого з нехай несвідомим, але неминучим запозиченням із всесвітньої бібліотеки образів. В одному випадку це класичний античний торс, в іншому — колоритний сільський вид, на якому виховане наше око» [16, с. 47]. Тобто Е. Вестон, А. Фейнінгер та інші вважаються авторами оригінальних знімків, але Ш. Лівайн показує, апропріюючи їх фотографії, що вони з самого початку не були оригінальними. Згідно з Платоном, будь-яка копія гірша за оригінал. Але що, якщо оригіналом є брехня, наклеп, чутки? Чи можна задалегідь неправдиве зробити ще більш хибним, гіршим за оригінал?



«До цієї тенденції радикальної відмови від традиційних уявлень про авторство і оригінальність, відверто критичної в силу її положення на межі законності, приклеїлося прізвисько “мистецтво апропріації” (англ. appropriation — незаконне привласнення, крадіжка). А складові таких творів, що викривають форми власності, виняткового володіння і контролю в культурі, утворили радикальну гілку постмодернізму 80-х» [16, с. 48]. Репрезентації вже не наслідують реальність, а передують і конструюють її. Наші «реальні» емоції наслідують тим, що ми бачимо в кінофільмах і про які читаємо в популярних романах. Наші «реальні» бажання придумуються для нас в рекламних образах. Наші реальні «Я» суть комбінації, повторення цих образів, пронизані наративами, створеними не нами. Це схоже на те, що М. Лаццарато називає терміном «сконструйована чуттєвість», коли глядачу не треба більше постійно нагадувати рекламу «Call now», що купити. Достатньо сконструювати героя/героїню і показати в серіалі, як тисячі підлітків самі знайдуть і куплять все те, в що актори були вдягнені.

Повертаючись до методології Ш. Лівайн, слід зазначити, що в даному випадку ми бачимо, як працює мистецтво з теорією Р. Барта та М. Фуко, які ввели термін «смерть автора» (Р. Барт, швидше, через М. Бланшо і літературу), а М. Фуко концепт «смерті автора» розглядав в епістемологічному контексті, що базується на його ранніх роботах, зокрема в «Словах і речах» (The order of things), яка закінчується відомим пасажем про смерть категорії «людина» в тому вигляді, в якому ми його знаємо в Новий час: «Людина, як показує археологія нашої думки, — це винахід недавній. І кінець його, можливо, недалекий. Якщо ці диспозиції зникнуть... тоді — можна поручитися — людина зникне, як зникає образ на прибережному піску» [17, с. 404].

Інший приклад — це проект «Окупація» Андрія Достлева (2014), художника, який змушений був покинути свій будинок у Донецьку, а зараз живе і працює в Познані. Проект

«Окупація» — це архівна серія, що складається з фотоколажів та описів до них. Авторський коментар до проекту: «Навесні 2014 року російські війська за сприяння місцевих колабораціоністів окупували частину Східної України, в тому числі найбільше місто регіону — Донецьк. Окупована територія відразу стала небезпечним місцем для будь-якої проукраїнської людини. Останній раз я був у Донецьку, моему рідному місті, в січні 2014 року. Тоді я навіть не очікував, що цей візит стане моїм останнім. Мій сімейний фотоархів досі зберігається в моїй квартирі. Можливо, я більше ніколи його не побачу. Можливо, він більше не існує, поки я пишу цей текст або коли ви будете його читати. Спроби повернути його можуть спричинити за собою непотрібний ризик для тих, хто буде мені допомагати. Все, що я можу зробити, щоб зберегти візуальну історію моєї сім'ї, — це відновити хоча б ті фотографії, які я досі пам'ятаю. Відновити їх, використовуючи будь-які доступні матеріали і фотографії інших людей, які більше не потрібні їх попереднім власникам. Окупувати чужі пам'ятні речі так само, як були окуповані мої власні» [18].

У проекті А. Достлева цікавим є момент присвоєння чужої приватності і видавання її за свою власну в контексті стирання пам'яті. Цей жест уможлиблюється, адже структурно немає великої різниці у фотоархівах тисяч нормальних людей — всі вони на структурному рівні схожі, всюди можна побачити один і той самий *studium*, за Р. Бартом, той самий контекст, історичне тло, який заповнює фотографії та залишає слід часу, що піддається дешифруванню свідками цього часу. Проект «Окупація» конструє парадоксальність: не має значення «що» і «чие», важливо «як» і «навіщо». Важливо саме заспокоєння від жесту присвоєння і кінцевого володіння. Хоча ймовірно також, що здійснюючи жест незаконного привласнення чужого архіву, залишиться почуття провини за володіння чужим і породжує ще більшу роботу провини в автора. Але це вже психоаналітична історія.

### Альтер-его

Функція впровадження альтер-его, використання вигаданого персонажа як художньої стратегії, є також досить популярною методикою роботи художників, починаючи зі знаменитого альтер-его Марселя Дюшана «Rose Selavy» (Проз Селяві). Багато в чому використання стратегії альтер-его є реакцією на певні цензурні заборони та способом їх нівелювання. Це можуть бути гендерне занепокоєння (Катажина Козира, Збігнев Лібера, Somebody else), політична цензура (Claire Fontaine), цензура в культурі (Юзеф Корбіелі) або просто небажання асоціювати свою основну художню практику з девіантною, що не вписується в ринкову стратегію своїми проявами (Річард Принс, персонаж Джон Догг або проєкт «Кімната Льолі Єфремової» київської художниці Дани Кавеліної), а також багато інших причин, включаючи бажання диверсифікувати свої практики (наприклад, Ілля Кабаков та його персонаж Шарль Розенталь). Існує досить велика кількість подібних альтер-его проєктів: Comte de Lautreamont, Renzo Martens, The Otolith group, Blinky Palermo, Pasta and Wendy, Ahmad Sherif, Bob and Roberta, Reena Spaulings, That person, Kan Fujiwara, Claude Cahun, Nicholas Varcklay, Donelle Woolford [19]. Аватар, або альтер-его, приймає форми художника-корпорації (Корпорація Бернадетт) або художника-функції, художника-інституції мокституції (The Atlas group, проєкт ліванського художника Валіда Раада), про які ми згадували на початку.

Ще одним важливим аспектом, дотримання якого часто є необхідним, — це момент анонімності. Якщо якийсь відомий художник зробить акцію або проєкт під своїм ім'ям, то в такому разі не буде досягнуто ефект документальності, реальності і фактологічності. А оскільки багато контрфактуальних проєктів видають себе спочатку за певну соціальну чи наукову практику, ніж виступають від імені мистецтва, то фактор анонімності є невід'ємною частиною успішної комунікації та результативності.

Особливо цікавим, в контексті цензури, в даному випадку в радянській Польщі 60-х, є підривна

позиція фотографа і відеоартиста з міста Лодзь Юзефа Робаковського. Мова йде про його інтервенції, в яких він використовує уявного персонажа — Юзефа Корбіелі, котрого Ю. Робаковський винайшов в 1960-х роках під час своєї діяльності в групі Zero-61. Він підписав своїм ім'ям деякі свідомо китчеві художні роботи, як-от “Дама з намистом” або “Епітафія містера Комара”. Ці роботи повинні були викликати почуття збентеження і привести до ослаблення надмірно серйозного ставлення до мистецтва і фігури художника в цілому» [20].

У 2011 році куратори і художники Адам Брумберг і Олівер Шанарін були запрошені фестивалем Краківської фотографії як куратори минулорічного фестивалю. Результатом кураторського проєкту лондонського дуєту стала колективна монографія і виставка під назвою Alias, перша сторінка якої відкривалася фразою: «Всі художники, представлені в цій книзі (проєкт) — вигадані» [19, с. 2]. Всього фіктивних персонажів було 23 (приблизно стільки ж було основних гетеронімів у португальського поета Фернандо Песоа, на якого куратори проєкту також посилаються в передмові). Концептуальним задумом було запрошення письменників, художників, теоретиків мистецтва, які залишилися анонімними, з метою вигадати фіктивних художників, деталізуючи їх біографії і творчість.

Таким чином, гетеронімія, конструювання вигаданих ідентичностей, персонажів, що репрезентують себе як альтер-его, є одна з найбільш ефективних стратегій в області контрфактуальних художніх практик. Солідаризуючись з визначенням стратегії в мистецтві, слід навести формулювання: стратегія — це поєднання теоретичного аспекту (художня програма та ідеї) і практичного аспекту (методи реалізації програм і ідей) художньої діяльності. Ефективною ця стратегія є ще й тому, що анонімізація дозволяє імітувати реальність і тим самим претендує на довіру з боку глядача, оскільки, якби йшлося про відверто мистецькі проєкти, то це означало б, що ми як глядачі маємо справу з чимось задалегідь фіктивним, а значить, зникає і довіра до побаченого. Натомість,

у випадку з КХП ми довіряємо, а значить проект має більше шансів втрутитись в мозок глядача.

### Гіперація

У 2000-ті Н. Ланд вводить складне до адаптації поняття *hyperstition* (*hype* + *superstition*) — хайповірування, гіпервірування, гіперація. «У гіперізованій моделі вигадка не протиставляється реальності, скоріше, реальність розуміється як складена з вигадок — сумісних семіотичних областей, які обумовлюють перцептивні, емоційні та поведінкові реакції» [21]. Ця функція КХП працює з конструюванням ще неіснуючого світу, винаходом традицій, звичаїв, фіктивних свят, героїв, міфологізацією історіографії. Згадаймо британського історика Е. Гобсбаума, під редакцією якого вийшло дослідження «Винайдення традицій», яке присвячене масштабному і всеохоплюючому на початку ХХ століття процесу виробництва націй, а значить і відповідних «історичних» міфів, свят, зведення монументів, виробництва нібито національного одягу, яке має давнє коріння (наприклад, виникнення в середині ХVIII століття шотландського кілту, а не в прадавні часи, як досі вірять шотландці). «Ці винахідливі традиції припадають в основному на тридцять-сорок років, що передують Першій світовій війні» [22].

Французький художник П'єр Юїг на замовлення Dia Art Foundation в 2003 році здійснив масштабний проект під назвою *Streamside Day Follies* (День божевілля в Стрімсайді). У розпорядженні П. Юїга було невелике занедбане містечко Стрімсайд, і художник в прямому сенсі слова винайшов традиції для цього провінційного міста в США. Проект включав інтегровані відносини між трьома місцями: вигадана спільнота в долині Гудзона, яка запускає не менш вигаданий фестиваль та справжній фільм, в якому розповідається про роботу молодого фестивалю. «Виставка спричинила регулярне створення четвертого простору, в якому зливалися б вигадана спільнота, фільм і фестиваль. П. Юїг домігся цього, спроектвавши чотири стіни, підвішені до моторизованих рейок, які були запрограмовані так, щоб періодично вибудовуватись

в затемнений корпус, в якому демонструватиметься фільм "*Streamside Day Follies*"» [23]. У цьому місці донині регулярно відбувається святкування Дня божевілля в Стрімсайді та продовжує працювати свій кінофестиваль. Таким чином, художник запустив гіперації, фіктивну послідовність ритуалів, фактично цілу традицію в окремо взятому місці і вона продовжує відтворюватися на постійній основі дотепер.

Подібним великим міфопоетичним проектом гіпераційного типу є український проект «Австро-Греція», який продовжує розвиватися сьогодні в Чернівцях. Про це є окреме дослідження [24].

**Висновки.** Слід зазначити кілька важливих аспектів, котрі були зазначені в цьому дослідженні функціональної типології контрфактуальних художніх практик. Необхідно розрізнити фікцію від ілюзії. Ілюзія фіксує якусь упевненість суб'єкта, заморожує його в увялому стані конспірології, фікція ж володіє критичним потенціалом. Внесок контрфактуальних практик в мистецтво другої половини ХХ століття полягає в наступному: виробництво істини на соціальному, політичному, історичному або художньому рівнях є небезпечною справою, а даний тип практик показує механізм роботи і конструювання теорій змови, забуття, функціонування пам'яті, а також структуру самої істини і процедури її виробництва. Ж. Лакан відзначав стосовно даного предмету в контексті інстанції Реального: «...на істині не одружуються», а сама «істина структурована як вигадка». Це важливі зауваження, особливо якщо мати на увазі тих критиків епохи постправди, які повторюють мантру про буцімто провину постмодерністів, які все релятивізували, деконструювали і сказали, що істина це в кращому випадку ідеологічний конструкт. Так, великі постмодерні проекти Ж. Деріда, Ж. Бодрієра, Ж. Дельоза, Ж. Лакана та М. Фуко це зафіксували, але це не провина, а, навпаки, їх заслуга. І дуже небезпечно, коли сьогодні безпідставно відкидають або спрощують ці критичні концепти. З іншого боку, приклади мистецтва демонструють ситуації, в яких ми маємо ставитись до істини не як до чогось даного, що підлягає відкриттю, а як до того, що конструюється суб'єктом.

## Література

1. Roesse N. Counterfactual thinking // *Psychological Bulletin*. 1997. № 121. P. 133–148.
2. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. К.: Наукова думка, 1970–1980.
3. Sholette G. *Dark Matter Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London: Pluto Press, 2011. 256 p.
4. Lambert-Beatty C. Make-Believe: Parafiction and Plausibility // *October magazine*. 2009. No. 129. P. 51–84.
5. Соловйов О. Турбулентні шлюзи: зб. статей / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. К.: Інтертехнологія, 2006.
6. Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище. К.: Publish Pro, 2018.
7. Конончук Л. Когнитивная картография в эпоху пост-док: «Flower Power. Архив» // *Художественный журнал*. 2019. № 109. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/93/article/2076> (дата обращения: 02.11.2021).
8. Chengyin Y. An Essential Critique of 'New Wave' Art. // *Literature and Art Newspaper*. June 2, 1990.
9. Cayley J. His Books. In Spears, Katherine (ed.). *Tianshu: Passages in the Making of a Book*. London: Quaritch, 2009.
10. Ломов Б. Ф., Сурков Е. Н. Антиципация в структуре деятельности. М.: Наука, 1980. 279 с.
11. Steyerl H. Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy // *e-flux*. 2010. # 21. URL: <https://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/> (last accessed: 05.12.2021).
12. When fact is fiction. Documentary art in the post-truth era, Nele Wynants (ed.) // *Valiz*. 2020. 224 p.
13. Traynor I. EU will collapse in 2060 according to “museum of the future” art project // *The Guardian*, 9.05.2013. URL: <https://www.theguardian.com/world/2013/may/09/european-union-collapse-2018-museum-art-project> (last accessed: 05.12.2021).
14. Плутарх. Солон / Пер. С. И. Соболевского // *Сравнительные жизнеописания: в 2 т. / Изд. подгот. С. С. Аверинцев, М. А. Гаспаров, С. П. Маркиш. М., 1994. Т. 1. С. 93–114.*
15. Sherrie Levine (edited by Howard Singerman) // *October Files*. Vol. 23. Cambridge: MIT Press, 2018.
16. Фостер Х., Краусс Р., Буа И. А., Джослит Д., Бухло Б. Х. Д. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм // *Ад Маргинем*, 2015. 816 с.
17. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994, 404 с.
18. Достлієв А. Проект “Окупація” // персональний сайт художника. URL: <http://dostliev.org/occupation.html> (дата звернення: 05.12.2021).
19. Broomberg A. Chanarin O. *Alias*. Krakow: Fundacja Sztuk Wizualnych, 2011. 320 p.
20. Ronduda L. Strategie subwersywne w sztukach medialnych. Realizacje found footage i video scratch Józefa Robakowskiego. URL: <http://video.wrocenter.pl/tekst/m2m/strategie-subwersywne-w-sztukach-medialnych-realizacje-found-footage-i-video-scratch-jozefa-robakowskiego>
21. Корчагин К. Лемурийская временная война»: зачем Ник Ланд и его коллеги отправили Уильяма Берроуза в далекое прошлое? // *НОЖ*. 2020. URL: <https://knife.media/time-wars/> (дата обращения: 05.05.2020).
22. Винайдення традиції / за ред. Ерика Гобсбаума і Теренса Рейнджера / пер. з англ. Микола Климчук. К.: Ніка-Центр, 2005. 448 с.
23. Barikin A. *Parallel Presents. Ehe Art of Pierre Huyghe*. Cambridge: MIT Press, 2012. 278 p.
24. Сушинський О. Австро-Греція: парафікція та міфотворчі механізми гіперації // *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 17 (1). С. 118–127. doi:10.31500/1992-5514.17(1).2021.235231

## References

1. Roese N. Counterfactual thinking // *Psychological Bulletin*. 1997. № 121. P. 133–148.
2. Slovny`k ukrayyns`koyi movy` : v 11 tt. / AN URSR. Insty`tut movoznavstva; za red. I. K. Bilodida. K.: Naukova dumka, 1970–1980.
3. Sholette G. *Dark Matter Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London: Pluto Press, 2011. 256 p.
4. Lambert-Beatty C. Make-Believe: Parafiction and Plausibility // *October magazine*. 2009. No. 129. P. 51–84.
5. Solovjov O. *Turbulentni shlyuzu` : zb. Statej / Insty`tut problem suchasnogo my`stecstva AMU*. K.: Intertehnologiya, 2006.
6. Parkomuna. *Misce. Spil`nota. Yavy`shhe*. K.: Publish Pro, 2018.
7. Kononchuk L. Kognitivnaya kartografiya v epohu post-dok: «Flower Power. Arhiv» // *Hudozhestvennyiy zhurnal*. 2019. # 109. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/93/article/2076> (last accessed: 02.11.2021).
8. Chengyin Y. An Essential Critique of ‘New Wave’ Art // *Literature and Art Newspaper*. June 2, 1990.
9. Cayley J. His Books. In Spears, Katherine (ed.). *Tianshu: Passages in the Making of a Book*. London: Quaritch, 2009.
10. Lomov B. F., Surkov E. N. *Antitsipatsiya v strukture deyatelnosti*. M.: Nauka, 1980. 279 s.
11. Steyerl H. Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy // *e-flux*. 2010. # 21. URL: <https://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/> (last accessed: 05.12.2021).
12. When fact is fiction. Documentary art in the post-truth era, Nele Wynants (ed.) // *Valiz*. 2020. 224 p.
13. Traynor I. EU will collapse in 2060 according to “museum of the future” art project // *The Guardian*, 9.05.2013. URL: <https://www.theguardian.com/world/2013/may/09/european-union-collapse-2018-museum-art-project> (last accessed: 05.12.2021).
14. Plutarh. *Solon / Per. S. I. Sobolevskogo // Sravnitelnye zhizneopisaniya: v 2 t. / Izd. podgot. S. S. Averintsev, M. L. Gasparov, S. P. Markish*. M., 1994. T. 1. S. 93–114.
15. Sherrie Levine (edited by Howard Singerman) // *October Files*. Vol. 23. Cambridge: MIT Press, 2018.
16. Foster H., Krauss R., Bua I. A., Dzhoslit D., Buhlo B. H. D. *Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm, antimodernizm, postmodernizm // Ad Marginem*, 2015. 816 s.
17. Fuko M. *Slova i veschi. Arheologiya gumanitarnykh nauk*. SPb., 1994, 404 p.
18. Dostliyev A. *Proyekt “Okupaciya” // personal`ny`j sayt xudozhny`ka*. URL: <http://dostliev.org/occupation.html> (last accessed: 05.12.2021).
19. Broomberg A. Chanarin O. *Alias*. Krakow: Fundacja Sztuk Wizualnych, 2011. 320 p.
20. Ronduda L. *Strategie subwersywne w sztukach medialnych. Realizacje found footage i video scratch Józefa Robakowskiego*. URL: <http://video.wrocenter.pl/tekst/m2m/strategie-subwersywne-w-sztukach-medialnych-realizacje-found-footage-i-video-scratch-jozefa-robakowskiego>
21. Korchagin K. *Lemuriyskaya vremennaya voyna»: zchem Nik Land i ego kollegi otpravili Uilyama Berrouza v dalekoe proshloe? // NOZH*. 2020. URL: <https://knife.media/time-wars/> (last accessed: 05.05.2020).
22. *Vy`najdennyya trady`ciyi / za red. Ery`ka Gobsbauma i Terensa Rejndzhera / per. Z angl. My`kola Kly`mchuk*. K.: Nika-Centr, 2005. 448 s.
23. Barikin A. *Parallel Presents. Ehe Art of Pierre Huyghe*. Cambridge: MIT Press, 2012. 278 p.
24. *Sushy`ns`ky`j O. Avstro-Greciya: parafikiya ta mifotvorchi mexanizmy` giperaciyi // Xudozhnaya kul`tura. Aktual`ni problemy`*. Vy`p. 17 (1). S. 118–127. doi:10.31500/1992-5514.17(1).2021.235231

***Sushynskyi O. P. Feicology: functions and types of counterfactual artistic practices***

**Abstract.** The article explores the topic of counterfactual artistic practices of the XX — beginning of XXI centuries. One of its main goals is to elaborate the first counterfactual classification by functions and types based on Ukrainian and international art projects. There are full characteristics of each of the functions and description of the most relevant and actual projects concerning the topic. The author introduces the very new term «fakelogy» which describes a fictitious science that researches counterfactual practices, its methods and strategies in the contemporary art domain.

*Keywords:* counterfactual artistic practices, fiction, fakelogy, conspiracy, post-truth.