

Јасмина Ђ. Чубрило*

ЕТИЧКО-ПОЛИТИЧКО У ЕСТЕТСКОМ: САВРЕМЕНА УМЕТНОСТ У ФИЛМОВИМА *КВАДРАТ* И *ЧОВЕК КОЈИ ЈЕ ПРОДАО СВОЈУ КОЖУ***

САЖЕТАК: У раду ће се анализирати како су у филмовима *Квадрати* (*Square*) из 2017. године редитеља Рубена Остлунда (Ruben Östlund) и *Човек који је продао своју кожу* (*L'homme qui a vendu sa peau*) из 2020. године редитељке Котер Бен Ханија (Kaouther Ben Hania) представљени и интерпретирани глобални свет уметности и етичко-политичка димензија концепта релационе естетике и делегираног перформанса или живог уметничког 'објекта'. Фабуле ових филмова фокусирају се како на функционисање и политике институција света уметности (музеја, тржишта, галерија), у првом случају на готово документаристички прецизан, а у другом на понешто симплификован, једнодимензионалан, готово карикатуралан начин, тако и на контроверзе око смисла уметничког предмета, те етичке и (био)политичке димензије релационе уметности и различитих облика партиципативних уметничких пракси и њиховог критичког потенцијала у промишљању политика различитости подељених и недовршених субјеката, антагонизма структураираних односа међу људима, релација једних према другима и према свету.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: партиципативна уметност, релациона уметност, политике различитости, институционална критика, етичко, (био)политичко.

Филм се на много различитих начина односи према уметности, уводи је у радњу или употребљава. У начелу сви они би се грубо могли груписати у неколико приступа: први је документарни о уметности, уметнику, систему уметности, уметничком делу или опусу; други је експериментални и произлази из односа две технологије које производе слику и које преузимајући једна од друге шире сопствене материјалне границе и изражајне могућности; и трећи у којем је уметност на различите начине присутна у филму од употребе уметничких дела као декорације или као медијатора

* Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Оригинални научни рад / Original scientific paper; jasminka.cubrilo@f.bg.ac.rs

** Рад је настао у оквиру научноистраживачког пројекта *Човек и друштво у време кризе* који финансира Филозофски факултет Универзитета у Београду.

у наративи, уметнуте приче која шири, објашњава, обогаћује филмску радњу, преко биографског жанра, па до оних који тематизују околности у којима су настајала историјска уметничка дела, фикционализују примере из историје уметности, тематизују свет уметности, или, коначно, што ће бити предмет анализе и дискусије у овом тексту, филмску причу развијају из одређеног уметничко-теоријског концепта или око имагинарног уметничког дела насталог по узору на постојеће уметничко дело (DALLE VASSNE 1996; JACOBS 2011; FELLEMAN 2014).

Литературу о филмовима чије ће тематизовање и проблематизовање феномена савремене уметности бити предмет дискусије у овом раду, с обзиром на скорашње датуме њиховог реализовања (2017. и 2020. година), углавном чине прикази, интервјуи, стручни текстови и тек малобројна поглавља у зборницима (GRØNSTAD 2020), научни радови (ГАВРИЋ 2020) и прегледни радови (QUERESHI 2021).

The Square is a Zone of Trust, Within Its Bounds We Share Equal Rights and Obligations

Остлундов филм, чији наслов означава материјални аспект и форму уметничког рада – квадрат, али и место на којем је квадрат изведен – трг испред зграде Краљевске палате у Стокхолму у тренутку фиктивног краја шведске монархије и пренамене краљевске палате у музеј, пре свега је филм који се по својој централној теми истраживања етичких консеквенци привилегованих позиција мушкараца Глобалног севера надовезује на његов претходни филм *Force majeure* (2014), с том разликом да амбијент више није ексклузивно скијалиште у француским Алпима и актери нису више шведска породица из више средње класе, већ су то сложени свет савремене уметности и његов агент, заступник у лику арогантног, самољубивог, елегантног а лежерно стилизованог главног кустоса Кристијана (чије презиме до краја остаје непознато и у интерпретацији Класа Банга [Claes Bang]) фиктивног престижног музеја у Стокхолму који пролази кроз професионалну и личну кризу док ради на поставци нове, контроверзне изложбе. У филму пратимо његово кретање кроз простор музеја којим због својих професионалних компетенција суверено влада па чак и онда када, на молбу новинарке, не уме да 'преведе на обичан језик' пасус из саопштења постављеног на веб-сајт музеја, или када због грубих пропуста у најави изложбе чије отварање у оквиру музеја припрема мора да се суочи са новинарима и одступи са своје позиције. У еманципованом радном окружењу заснованом на принципима политичке коректности и поштовања међусобних различитости, Кристијан са колегиницама и колегама негује дијалог, консензус, родно је, расно, класно и национално толерантан, те показује своју нежну страну (ситуација са бебом коју је његов старији колега донео на посао на састанак са ПР тимом, коју усредсређен на састанак пребацује из руке у руку као какав предмет, за разлику од Кристијана који, такође пратећи састанак, брижно прати шта беба ради, на тренутке је мази да би је смирио или јој враћа цуцлу коју је испустила), истиче да је против сваке врсте насиља. Међутим, и у том

и таквом окружењу уме да буде ирационалан, непријатан па чак и суров уколико би његов ауторитет главног кустоса и како себе стога види – „јавне фигуре”, био компромитован или преиспитиван, прибегавајући готово механички својој привилегованој позицији мушкарца, белца, Скандинавца, Европљанина (примера ради, ситуација у којој Кристијан подсећа млађег колегу очигледно нескандинавског порекла на обавезу поштовања музејске (имплицитно класне, као и етничке, расне) хијерархије, али и оне која произлази из интелектуалних и културних разлика; затим већ споменути интервју на самом почетку филма у којем пред америчком новинарком Ен (у тумачењу Елизабет Мос [Elizabeth Moss]), манифестује интелектуалну супериорност не успевајући заправо да смислено одговори на њено питање; или, када одговорност за злоупотребу своје позиције да заведе жену релативизује њеном жељом да буде заведена. Изван свог радног окружења и музеја, Кристијан је неодлучан, арогантно неповерљив, немоћан да покаже алтруизам и емпатију које истиче као главну вредност уметничког пројекта (фиктивне) латиноамеричке уметнице Лоле Аријас (Lola Arias)¹ око чије је поставке ангажован и који представљају централне вредности и категорије савремених релационих уметничких пракси уопште, заправо једва да прикрива друштвене, расне, родне, сексуалне предрасуде и политички је потпуно опортун идејама на којима се темељи уметнички рад који као кустос заступа и жели да промовише.

Кључни концепт који се у досадашњим изворима о Остлундовом филму издваја јесте Буриоов (Nicolas Bourriaud) концепт релационе естетике. На њега се позива и главни јунак, Кристијан, док се на почетку филма, у тоалету музеја, припрема за јавни наступ пред 'пријатељима Музеја' а поводом велике донације из приватне фондације од које је купљен први рад, рад Лоле Аријас, за тек отворени музеј. У литератури која се бави овим филмом овај концепт се апострофира као главна тема или концептуални оквир филмске радње, чак се смело поставља теза о филму као релационом простору која, нажалост, до краја остаје необјашњена и без јасног закључка (Гаврић 2020), или се, полазећи од суштинске неспособности главног јунака да схвати природу и сложеност међуљудских односа, на основу готово комичног раскорака између идеала заједништва и емпатије које елоквентно, као супстанцијалну одлику релационе естетике и савремене уметности објашњава управи и донаторима музеја на једној и сопствене егоцентричности и грчевитог хватања за сопствене привилегије које му је доделио систем који њиме управља на другој страни, те кризе коју тај раскорак производи, поставља и јасно и консеквентно објашњава теза о вулнерабилној естетици (Grønstad 2020). Као и у претходном филму, и у овом Остлунд се фокусира на патријархалне стандарде, стандарде скандинавског феномена *Kulturmannen*-а

¹ Лола Аријас је аргентинска књижевница, глумица, позоришна и филмска редитељка (<https://lolaarias.com/>), којој је Остлунд у свом филму доделио мању улогу али је тај део у коначној монтажи филма изостављен. Међутим, њено име је искористио за име фиктивне концептуалне уметнице и социолошкиње због чега га је права Лола Аријас тужила сматрајући да је уметнички рад уз који се њено име везује баналан (<https://nordicdrama.com/lola-arias-files-lawsuit-against-the-square/>).

(HEISER 2018)², те на конструкт савремене западноевропске мужевности моделоване начелном еманципаторском реториком политичке коректности и истражује капацитет те мужевности да се адекватно етички и одговорно постави када се нађе изван своје зоне привилегија и комфора, у драматичним, па чак и екстремним околностима. Други кључни концепт на који се Остлундов филм фокусира јесте концепт поверења у јавном и приватном простору, његове одрживости у савременом друштву у којем доминирају осећај несигурности и nelaгоде, те антагонизми произведени сталним преговарањима политика различитости подељених и недовршених субјеката из којих се рађа страх од унутрашњег или спољашњег другог. У том смислу, Остлунд не само кроз уметнички рад *Квадрати* који је централни за причу филма већ и дванаестоминутним перформансом фиктивног руског уметника Олега Рогозина (Oleg Rogozijn), у извођењу Терија Нотарија (Terry Notary), као и у сцени у којој особа из публике са Туретовим синдромом спазмичним плескањем и узвицима опсценог садржаја прекида театарно излагање *celebrity* уметника Џулијана у извођењу Доминика Веста (Dominic West) о почецима своје каријере и узорима, преиспитује границе емпатије, поверења и разумевања унутар друштвене заједнице а, последично, и премису о емпатичном друштвеном конституисању на којој концепт релационе естетике/уметности почива.

Постоје три паралелна тока у филму: први који се одвија у музеју и усмерен је на припреме за његово отварање и поставку нове аквизиције, партиципативног и перформативног уметничког дела Лоле Аријас и унутар и изван музеја на месту склоњеног коњаничког споменика краља Карла Јована Шведског; други, који прати Кристијаново кретање у јавном простору од тренутка када је на прометном тргу, пре увучен него сасвим својом вољом укључен у оно што ће, испоставиће се, бити намештени сукоб између мушкараца и жене, оцепарен, остао без свог новчаника, мобилног телефона и дугмади за кошуљу коју је наследио од деде, као и целу потрагу за украденим предметима због које прави пропусте на послу; и трећи у којем пратимо Кристијанов приватни живот разведеног мушкараца, расејаног оца две девојчице предтинејџерског и ранотинејџерског узраста, и неповерљивог љубавника. Сваки од ова три тока је у вези са главним мотивом филма – квадратом, и то као партиципативно-перформативним уметничким делом које представља „зону поверења” и простор у којем појединци „деле једнака права и обавезе”, затим као реалним градским тргом у чијим оквирина влада сасвим супротно – неповерење, незаинтересованост, анксиозност, класне, родне и етничке хијерархије, друштвена неосетљивост, и најзад као гимнастички подијум на којем девојчице изводе сложену гимнастичку тачку која почива не само

² *Kulturmannen* (културни мушкарац) појам је који 2014. године уводи шведска књижевна критичарка Аса Бекман (Åsa Beckman) у есеју „*Kulturmannen*. Портрет угрожене врсте” (*Kulturmannen. Porträtt av en utdöende art*, <https://www.dn.se/kultur-noje/kulturmannen-portratt-av-en-utdoende-art/>) и који потом прихватају други критичари и критичарке. Појмом се описује савремени мушкарац са огромним културним капиталом, добро умрежен, са великим утицајем, често присутан на културним догађајима, привлачан младим женама које му се диве, са којима улази у односе без икаквих обавеза (REFSUM 2020: 108–119).

на увежбаности већ пре свега на великом међусобном поверењу и одговорности. Квадрат је у првом случају само предлог, потенцијалност која почива на одређеној идеји, апстракција која се тек извођењем и понашањем конкретизује, односно основна форма/премиса из које могу да настану друштвене констелације. У другом случају он је конкретни ситуациони простор – градски трг – у којем су односи међу пролазницима напети и стога представљају негацију предложене идеје/премисе, а у трећем је пример конкретне реализације те идеје/премисе у околностима у којима је индивидуалност усклађена са циљевима и потребама групе, а одговорност и савршена, идеална сарадња регулисане унапред утврђеном кореографијом и вежбом.

Квадрај као филмски уметнички рад има своју предисторију. Наиме, занимајући се за категорију посматрача на улици који, углавном, из nelaгоде, страха и непријатности, остају по страни и не мешају се у случајевима када је неком на улици потребна помоћ, и подстакнут причом свог оца о томе да су децу педесетих година XX века родитељи пуштали саму на улицу са написаном адресом на цедуљици са уверењем да ће суграђани, ако затреба, помоћи детету, наспрам шведске реалности пола века касније у којој се одрасли виде као претња (CHANG 2017; КАМРАКИС 2017; CRUMP 2018), и у којој затворене заједнице постају стандард, Остлунд је заједно са филмским продуцентом и пријатељем Калеом Боманом (Kalle Boman) дошао на идеју да реализује „симболички простор који ће нас подсетити на нашу заједничку одговорност” (УТИСНИ 2017). Позив Музеја за дизајн Вандалорум из Варнама да Остлунд и Боман тамо излажу довео је до тога да та инсталација, како је Остлунд назива „хуманистички саобраћајни знак”, у форми квадрата 2015. године буде реализована у јавном простору.³ Грађани Варнама су овај релациони простор прихватили и почели да га користе на различите начине, од окупљања и дружења, па до протестовања поводом одлука којима су нека права одређеним групама била ускраћена (CHANG 2017). Све то указује на потребу за успостављањем нових друштвених уговора утемељених на принципима љубазности, емпатије, поверења, међусобног поштовања, али и на истовремену реалност фрагилности права субјекта у неолибералном друштвеном консензусу.

У филму *Квадрај/Три* заступљена су оба приступа у релационој уметности, онај који производи услове за изазивање осећаја припадања и идентификовања са ’микроутопијском’ скупином (BOURRIAUD 1998: 14–20, 30–31) и у филму симболизује начелну посвећеност успостављању или конкретизовању хармоничне заједнице, и онај који, напротив, указује да односи не настају из тоталитета, већ из немогућности да се тај тоталитет конституише (BISHOP 2004: 66), јер је реалност глобалног капиталистичког друштва да оно не даје предност друштеној хармонији већ личном интересу. Остлунд савремени глобал(изова)ни свет уметности приказује као саморегулишући и самоодређујући универзум у којем су моћ, могућности, новац и секс нераскидиво повезани. У том и таквом универзуму идеја релационе естетике и партиципативно-колаборативних уметничких пракси да је уметност ствар друштвеног конструисања,

³ Касније су у још два норвешка града изведени релациони квадрати, у сваком по један (УТИСНИ 2017).

форма (непосредоване и непосредне) друштвене размене, колективне сензибилности коју обликују толеранција и инклузивност постаје апстрактни морални идеализам. Агенти овог света уметности тај идеализам неупитно из професионалних позиција заговарају и промовишу, привидно га се придржавају у свом радном окружењу. У приватном животу, у конкретним животним ситуацијама, у сусрету са реалним, са лицем, са светом са егзистенцијалне и друштвене маргине, остају уздржани, хладни, а евентуална брига за другог је само условна, пригодна, површна, заправо необавезна. Кључна питања која Остлунд поставља су, прво, може ли и под којим условима сензибилитет урбаног либерализма Глобалног севера да разуме и да се солидарише са сензибилитетом *јолој животи*а потцењених, невидљивих, без папира, имиграната, бескућника, прекаријата, етничког и/или класног другог (врло упечатљиво формулисано проблематичном рекламном кампањом којом се најављује отварање музеја изложбом нове аквизиције, рада Лоле Аријас *Квадрати*, а која репродукује све стереотипе медијатизованог западног дискурса о савременом (исламском) тероризму и огледало је неолибералних стратегија политичке коректности), и друго, како у јавном простору, у антагонизујућој атмосфери нелагоде и несигурности креираних страховима од унутрашњег или спољашњег другог (елаборирано у једном од главних заплета филма са дечаком, дететом турских емиграната, кога је Кристијанова неправедна и суштински дискриминаторна оптужба увредила, а тек скицирано Кристијановим 'сусретима' са просјацима) успоставити поверење не само између припадника различитих светова већ и у кругу 'истих'? Алтруизам је за Остлунда пре динамичан, никад довршен и јединствен квалитет, неопходан савременом друштву, који се реализује сталним преговарањима политика различитости подељених и недовршених субјеката, него некакав етички идеалитет. У том смислу, могло би да се закључи да је Остлунд у свом филму свакако превредновао релациону естетику релационим антагонизмом, али да је исто тако, моделујући главног протагонисту као фигуру чије су вулнерабилност и анксиозност у директној сразмери са његовом ароганцијом и скоро па комичном самоперцепцијом привилеговане друштвене позиције, актуелизовао идеју преговора и договора подељених и недовршених субјеката садашњице око одговорности појединца према себи и према заједници, договора који би били изван потреба економског система и у складу са потребама које настају у интеракцији појединаца и заједнице (CHANG 2017).

Референце на перформанс *Кућа за ње* (*Dog House*) који је Олег Кулик извео на изложби „Интерпол” у простору Фаргфабрикен, у Стокхолму, 2. марта 1996. године у перформансу Олега Рогозина и на Џулијана Шнабела (Julian Schnabel) у лику уметника Џулијана који у јавности носи свилене пиџаме (*The Chic Geek* 2018) евидентне су и Остлунд их поставља у контекст проблематизовања неразумевања, неповерења, страха, преиспитивања природе, сензибилитета урбаног либерализма и граница издржљивости политичке коректности. Куликови перформанси у којима он постаје 'бесан пас', и у којима се одриче језика културе и користи језик природе, у зависности од момента и контекста у којима су били извођени (Москва, Цирих, Стокхолм,

Берлин, Ротердам, Њујорк) проблематизовали су различите аспекте постхладноратовског света од институционалне и друштвене критике ефеката транзиције постсоцијалистичке Русије па до институционалне и критике последица геополитичког прегруписавања света након пада Берлинског зида, а с временом, почињу и да истражују и проблематизују однос хуманог и анималног из угла постхуманистичке критике антропоцене/антропоцентризма. Рогозин се у перформансу понаша као човеколики мајмун, који постепено, изазван реакцијама људи за постављеним столовима, обучених у свечане тоалете и одела, и њиховим игнорисањем његовог присуства и нереаговањем на његову немушту љубопитљивост постаје агресиван, а његова агресивност повратно подстиче анимално у фино обученим телима што се завршава линчовањем уметника. Такође, треба имати у виду да Остлунд уводи мајмуна као кућног љубимца новинарке Ен и овим „буњуеловским” акцентом (THOMPSON 2017; BILLARD 2017) додатно истиче животињски инстинкт наспрам друштвених конвенција, посматрајући начине на које друштвена мерила успеха и безбедности доводе до тога да људи игноришу друге и њихове потребе у име самоодржања. Фиктивни уметнички рад, кинетичка инсталација од столица чији звук који праве приликом померања, опонаша и појачава тензију иначе напетог дијалога новинарке Ен и Кристијана о природи њиховог односа и злоупотреби положаја пошто су провели ноћ заједно, или убачени уметнички рад Рубија Анемика (Ruby Anemic) у неону на зиду, *You Have Nothing*, реторски су елементи у наративу о поверењу, искреном разумевању и о аутентичној личној, али и друштвеној одговорности у савременом свету.

Than You're Born on the Right Side of the World, No?

Полазна премиса филма *Човек који је њрогао своју кожу* Котер Бен Ханије је рад Вима Делвоја (Wim Delvoe) *Тим* (2007), назван по човеку на чијим је леђима Делвој истетовирао еклектичан и насумичан приказ са мотивима из популарне глобалне тату иконографије⁴, а који је редитељка видела у Лувру 2012. године (CASCOE 2021; ENGLISH 2021; SIMON 2021). Ова у основи мешавина драме, трагедије, романсе, сатире и црног хумора довођењем у везу хуманитарне кризе у Сирији са ексцентричностима и непредвидивостима међународног уметничког тржишта а на трагу Делвојеве провокативне комодификације људског меса и тела, поставља питања о комерцијализацији људског живота. Радња се усредсређује на љубавну причу двоје младих Сиријаца, Сама (Јаија Махајни [Yahya Mahayni]) и Абире (Деа Лијан [Dea Liane]), различитог класног порекла и у освит грађанског рата. Након неких непромишљених примедби о слободи и револуцији у сиријском возу у тренутку занесености због Абирине изјаве љубави, Сам је приморан да побегне из Сирије у Либан. Абира остаје и како сукоб у Сирији ескалира, породица је охрабрује да се уда за Зијада (Сад Лостан [Saad Lostan]), дипломату

⁴ Призор обухвата допојасну фигуру Богородице у молитви и са нимбом, окружену азијским и афричким симболима, лобањом преузетом из мексичке визуелне културе, ластавицама у лету, цвећем лотоса и црвеним и плавим ружама, јапанским шаранима које јашу дечак и девојчица.

са седиштем у Бриселу. Сам, после годину дана проведених у Бејруту, радећи потплаћене послове, хранећи се и на отварањима изложби и одржавајући контакт са Абиром преко скајпа, постаје спреман да прихвати било какво решење које би му омогућило да отпутује у Европу и да поново види Абиру. Једне вечери, током отварања изложбе, како се испоставља најскупљег и веома провокативног [sic!] живог уметника на свету, белгијско-америчког порекла, Џефрија Годфруа (Jeffrey Godefroi, у тумачењу Коена Де Боуа [Koen De Bouw]), када галеристкиња Сораја (Моника Белучи [Monica Belluci]) брутално разоткрива намере због којих непозвани гост присуствује отварању, Годфруа позива Сама на пиће и предлаже му да његова леђа/кожу претвори у уметничко дело (које би вредело милионе долара), што Саму отвара могућност да добије визу за Европу и „flying carpet to travel freely” (Годфруа, 19’27”). Сам пристаје, потписује уговор чија садржина отворено комодификује његово тело и у којем је, по речима самог Годфруа, најтежи део био дефинисати финансијску добит у случају продаје дела Сам – уговор предвиђа да Сам мора да сарађује у доброј намери тако што ће бити доступан за време свих планираних излагања а заузврат, у случају продаје или препродаје уметничког дела, добијаће трећину од договореног односно на аукцији постигнутог износа. Уз ироничну изјаву о претварању људи у робу („живимо у врло мрачном времену у којем ако сте Сиријац, Авганистанац, Палестинац итд., ви сте *persona non grata*. Зидови расту. А ја сам од Сама направио робу [sic!], платно, и сада он може да путује по свету јер у време у којем живимо циркулација робе је далеко слободнија него циркулација људи. Стога, претварањем у робу, Сам ће бити у могућности да, у складу са кодовима нашег времена, поврати своје људско обличје и своју слободу”, 29’54”–30’36”), Годфруа тетовира велику шенгенску визу преко целих Самових леђа. Од тог тренутка Сам више није сигуран да ли коначно може да се опусти уживајући у предностима путовања у бизнис класи, одседања у елитном хотелу са пет звездица, свом ’радном ангажману’ у *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* и да ли све то значи да је свет постао заиста његов, како га уверава Сораја, или је постао жртва трговине људима и колонијалистичког поступка, како га уверава директор Организације за одбрану сиријских избеглица („тетовирали су Ваша леђа и ставили Вас у музеј; да ли је то циркус или зоолошки врт?”, 45’55”–45’59”) као и лични осећај нелагоде или мучнине при погледу на репродукцију својих тетовираних леђа на мајицама музејске продавнице или на рекламном банеру монументалних димензија. Убрзо схвата да је његов нови положај далеко од слободног и да то што слободно путује по Европи, не путује као избеглица чији је статус позитивно решен већ као уметничко дело, као луксузни предмет који прелази из руку галеристкиње у руке швајцарског приватног колекционара а онда из те приватне колекције преко аукције у руке новог колекционара. Породицу и Абиру, са којом се у Бриселу среће, држи неко време у заблуди око врсте посла који обавља за уметника, но медијско извештавање и друштвене мреже врло брзо откривају истину. У коначном расплету у којем се репродукују стереотипи и расистичке предрасуде о арапским мушкарцима и терористима, Сам и Абира проналазе своју слободу, парадоксално, повратком у Раку.

Сам нестаје са радара западноевропског света уметности, а лабораторијски клонира на кожа из узорка његовог ДНК са тетоважом и под претпоставком да је реч о украденом уметничком делу, правој кожи скинутој с леђа убијеног Сама, у складу са законским одредбама, као оригинално уметничко дело, завршава свој пут у колекцији неименованог музеја.

Филм је веома естетизован – сензуални и живописни призори, пажљиво компоновани кадрови акцентују и појачавају одређене аспекте филмске приче. Том визуелном али и дискурзивном задовољству доприноси кретање камере кроз простор Краљевског музеја у Бриселу, углавном иза Самових леђа, али и паралелно, хватајући Самов профил, и градуирано увођење барокних фламанских мртвих природа и маниристичких сцена тржница, затим монументалних барокних приказа људског тела све до дела савремене уметности, уметности Џефрија Годфруаа, контроверзној у мери у којој је уметничка пракса Вима Делвоја контроверзна и чији пажљиво изабрани радови попут *Tapisdermy/ Karaj, Tabriz, Arak, Khermanshah, i Bidjar* (2010–2016), *Helix DNAACO* (2009) и *Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, and Saturday* (2013) реторски проблематизују релевантне теме савремене уметности: конститутивна и институционална питања одређивања уметничког дела, уметничко дело као друштвени конфликт, објективизацију и комодификацију тела другог у контексту економског диспаритета Глобалног севера и Глобалног југа и колонијалне оптике ове неједнакости и етичка питања.

Идеја да уметник својим потписом претвара „безвредни” (или било какав други) објекат у уметничко дело формулисана у изјави критичарке на видео-клипу о Годфруаовом раду („Христ је претворио воду у вино, Годфруа безвредне [sic!] објекте претвара у уметничка дела која коштају милионе и милионе долара само зато што их је потписао”, 21’29”–21’33”) поједностављена је интерпретација и збуњујућа релативизација које друге, и можда важније, импликације Дишановог поступка маргинализују. На првом месту би то била премиса да је уметничко дело „знак, симптом културе у којој настаје и у којој негација, дијалектичка контрадикција, контраинституционална борба, идеолошка деконструкција и текстуално експериментисање испуњавају реч ‘уметност’ вишезначним и супротним значењима” (De DUVE 1996: 29), а на другом, она о ‘коефицијенту посматрача’ и перформативном потенцијалу посматрача. Дакле ни *Тим* ни *Сам* нису постали уметничка дела зато што их је Делвој/Годфруа потписао, већ зато што је површину Тимових/Самових леђа употребио као подлогу на којој је прибором за тетовирање уместо четком (шпахтлом, уљаном кредом) насликао одређени приказ. Делвој са Дишаном дели критику укуса и разлике између уметности и неуметности, попут Дишана гради универзум који се налази изван идеја о добром или лошем укусу, а од Дишана се разилази у позитивном односу према занатским вештинама и технолошким процесима које неретко учи да би могао сам да их практикује. С друге стране, Делвој своју уметничку праксу темељи на фламанској визуелној култури у оквиру које се заправо формирао – окреће се естетици фламанске радничке класе и ситне буржоазије, њиховим симболима, објектима,

њиховој традицији, фолклору, занатском умећу и вештини, рустичном материјализму, ригидном католицизму, израженој склоности ка детаљу, фарси, гротески, саблазном, опсценим причама и шалама. Истовремено, његов рад је у потпуности отворен за кре-тања, детериторијализацију и екстериторијализацију, укрштање и мешање знакова, материјала и вештина који припадају различитим регионима, те глобалној популарној и елитној култури у провокативним примерима хибридизације и креолизације.

Вим Делвој се заинтересовао за тетоважу у раном детињству – са девет година је почео да учи на кори од воћа и животињским кожама, а имао је четрнаест година када је себи истетовирао ручни зглоб малом тетоважом која је могла да се сакрије испод ручног сата. Почетком деведесетих, у оквиру своје уметничке праксе, почиње да ради тетоваже прво на кожи свиња коју је набављао из кланица а почео је да 'слика' на кожи живих свиња прво у Белгији (*Art Farm*, Бриж, 1998) и онда, због протеста друштва за заштиту животиња, у Кини у коју премешта 'уметничку фарму' (*Art Farm*, Пекинг, 2003–2010), без обзира на то што су услови на фарми били бољи него на фармама на којима се одгајају свиње за потребе индустрије хране. Делвој у контексту својих самосталних галеријских излагања почиње да тетовира људе 2006. године када у елитној циришкој галерији *De Pury & Luxembourg* реализује пројекат *Tattoo Shop* а двоје од тетовираних учесника покушаће касније да продају Делвојеу тетоважу: први у свом тестаменту париском Бобуру, што је из правних разлога одбијено, и други, преко аукцијске куће Сотби, али без успеха. *Тим* је први Делвојев тату уметнички рад на телу човека који је излаган на бројним међународним изложбама (MARCADÉ 2012: 41, 51–53; KING 2019: 10, 13; DESAIVE 2019: 14, 18). За разлику од тетоважа које је Делвој изводио у оквиру пројекта *Tattoo Shop*, тетовирање леђа бившег радника на бензинској пумпи, музичара и менаџера тату салона из Цириха, Тима Штајнера (Tim Steiner), има сасвим другачији исход и форму – прво, ову тетоважу Делвој није изводио јавно, у галеријском простору, друго, намера је била стварање слике на неконвенционалној подлози, стварање уметничког дела, које ће бити излагано и продато колекционару, заједно са Штајнером као носиоцем. *Тим* је продат 2008. године немачком колекционару Рику Рајнкинг (Rik Reinking) за 150.000 евра, суму коју су уметник, галериста и Тим Штајнер равноправно поделили, са обавезом да Штајнер излаже *Тима* три пута годишње, без одредби које се тичу Штајнеровог физичког изгледа, без посебних полиса осигурања, подразумевајући да дело може да се мења како се с годинама буде мењало Штајнерово тело.⁵ Такође, уговор предвиђа да се у случају Штајнерове смрти, тетовирана слика скине и конзервира и чува код

⁵ У филму постоји духовит коментар на ову одредбу уговора у виду загнојене акне усред тетовиране површине коже леђа која је изазвала велику узрујаност уметника и галеристкиње током које се Сам правдао да ништа није урадио а уметник, алудирајући на стереотипе о женској посвећености нези коже, прозивао галеристкињу на одговорност о чувању уметничких дела, а затим у виду приказивања процеса медицинског уклањања објектног садржаја кроз увеличавајуће стакло, с једне и постављања извињења публици због непријатности што је дело морало да буде скинуто и послато на рестаурацију (*Човек који је продао своју кожу*, 1:05'33"–1:08'59").

колекционара. Дејвид Волш (David Walsh), директор новозеландског музеја МОНА, пробао је да 2011. откупи од Рајнкинга *Тима*, међутим без успеха (KING 2019: 16; Low 2017). Првих неколико година су се колекционар, уметник и Штајнер договарали око излагања у Лувру (2012), музеју МОНА на Делвојевој ретроспективи (2011–2012) и на изложби посвећеној историји тетовирања у Гевербемусеуму (Geverbemuseum) у Винтертуру (2013), а Штајнер је после тога преузео иницијативу око излагања Делвојевог дела на својим леђима, прихватајући све чешће позив музеја МОНА. Све то је променило живот Тима Штајнера и он сада живи шест месеци на Новом Зеланду, сваки дан по пет сати седи у галерији музеја МОНА и излаже Делвојево дело, те суботом и недељом, током тих шест месеци, по сат времена публици говори о својим искуствима и за цео тај ангажман прима плату коју не дели ни са уметником ни са колекционаром и која превазилази износе које је зарађивао на својим пословима пре него што су његова леђа постала уметничко дело *Тим* (KING 2019: 18).

Филм *Човек који је њрогао своју кожу* је проблем објектификације људског тела, претварања једног дела тог тела у уметнички предмет, у специфичан *tableaux vivant* (KING 2019: 8), или претварања тела једне особе у форму *live art*-а која са перформансом дели истовремену присутност и субјекта и објекта, материјалност тела, а са сликарством у проширеном пољу пре свега слику коју је „друштвени конфликт изазвао” (Делвој), односно проблем претварања тела једне особе или те особе у луксузну робу поставио конкретније, у околностима избегличке кризе и на примеру особе која се налази, како каже редитељка, „у режиму преживљавања, у суровим условима живота апатрида који ниједан систем не прихвата” (POND 2021). Поставља се питање о којој форми *live art*-а говоримо када су у питању радови *Тим/Сам*. Да ли је оправдано да се вишесатно седење у галеријским и музејским просторима разуме као перформанс, односно као аутсорсовани, делегирани перформанс? *Тим* је, чини се, до 2013. године био делегирани перформанс чије је извођење значило излагање Делвојевог рада на договореним изложбама. После тога, када Штајнер почиње сам да договара услове и термине излагања себе и својих леђа са Делвојевом тетоважом, то, без обзира што се форма излагања није битно променила, постаје перформанс. У случају *Сама*, реч је о делегираном перформансу, веома сличном делегираним перформансима иза којих стоји Сантјаго Сијера (Santiago Sierra) и у којима се разоткрива трагедија људи који нису део уметничке сцене и не траже профит или славу, који су се у нужди слагали да прихвате практично иреверзибилну промену на свом телу односно пристали да буду тетовирани мотивом у чијем избору ни на једна начин не учествују. За разлику од Сијериних извођача, једнократно ангажованих за гарантовану минималну зараду или дозу наркотика, који су, после перформанса, наставили да живе своје прекарне животе мимо уметничког тржишта, Сам Али је стављен у златни кабез а добио је и неименовани али знатан проценат од продаје себе као уметничког рада приватном колекционару.

Делвојеву детериторијализацију категорија и хијерархија у уметности и култури, принцип хоризонталног и номадског приступа различитим и диспаратним

садржајима, формама, процедурама, начинима изражавања у уметности и културама (елитној, популарној, масовној, локалним, глобалној), филм 'допуњује' или 'прецизира' као детериторијализацију (голог) живота у *high art* објекат и његову циркулацију унутар тог света а у функцији сасвим конкретне жеље за преживљавањем. Из угла биополитичке теорије могло би да се закључи да је Тим Штајнер пример фуковског самопредузимања у оквирима света уметности, јер су услови које је договорио са Делвојем довели до тога да је у оквирима тог света постао сам себи капитал, произвођач (или извођач) и извор прихода, док Сам Али, без обзира на уговор који је потписао и чија је садржина у представљеним кључним тачкама идентична уговору који је Делвој склопио са Штајнером (те можемо претпоставити да је и цео Алијев уговор истоветан Штајнеровом), ограничен својим статусом објектификованог избеглице са туристичком тромесечном мултиплом визом, представља само наизглед пример транзиције од голог живота ка самопредузимању.⁶ Суштински, Сам је за све заступнике и агенте света уметности све до самог краја филма дехуманизовани објекат и живи 'побољшани *readymade*' (његова леђа често су, обучена или нага, без тетоваже и са тетоважом, у кадру), када долази до преокрета – због Самове одлуке да поврати своју кожу и свој живот. Једини начин да то изведе је да се врати у Раку у којој, парадоксално, без обзира на ескалацију ратних сукоба, постаје поново хуманизован, *биос*: „морао сам да умрем да бих био слободан” после свега поентира Сам Али (1:36'34”) у телефонском разговору са Годфруаом разоткривајући тако радикалну кризу права човека која се јавља „у оном тренутку када их није могуће представити као права држављанина неке државе” (AGAMVEN 2006: 109).

Остаје питање како разумети и други преокрет на крају филма – да ли је тетоважа на лабораторијски насталој кожи из Самовог ДНК-а узорка копија, односно мултипл, први из потенцијалне серије или оригинал, перформативни учинак процеса „дислокације и релокације, детериторијализације и ретериторијализације, деауризације и реауризације” који своју оригиналност више „не утврђује с обзиром на своју властиту форму, него кроз укључивање тог дела у одређени контекст, одређену инсталацију, кроз његов тополошки упис” (GROYS 2006: 61). Такође, манипулације генетским материјалом, посматране из перспективе новог материјалистичког помака ка ономе што Брајдоти (Rosi Braidotti) назива „генетским друштвеним имагинарним” (2010: 201) и који указује на повратак „стварних тела” и стварне материјалности, пружају аргумент у прилог разумевању ове урамљене слике као оригинала. Па чак и у филму предочен правни аргумент по коме је потпуна ДНК подударност основ да се закључи да је реч о оригиналном уметничком делу заправо је аргумент који долази из домена политике „живота по себи”. У Делвојевом раду у складу са одредбама потписаног уговора са Тимом Штајнером слика и тело су интегрисани – заједно представљају

⁶ У прилог биополитичке проблематике и проблематике савремене комодификације *голој живојши* у филму врло речито говори Годфруаов коментар у прилици представљања Сама као нове аквизиције у приватној колекцији а у којем набраја цену бебе у Индији или сурогат мајке на Тајланду (*Човек који је йрдоао своју кожу*, 1:17'06”–1:17'14”).

уметничко дело, непоновљиво, које се не може дуплицирати нити поново извести, може се само постепено мењати с обзиром на специфичности материје подлоге/тела. С друге стране, телесни материјализам у филмској реинтерпретацији Делвојевог рада, употребом биогенетских технологија је ревидиран. Није копирана само слика, копирано је тело, површина тела, кожа леђа која је била подлога за ту слику, чиме је истакнута материја тела, односно реторика „живота” или живе материје, тематизовани су, с једне стране, повратак „онтологије присуства након толике постмодернистичке деконструкције” (ВРАИДОТТИ 2020: 202), док је, с друге, с обзиром на контекст и специфичност визуелног садржаја тетоваже, то употреба генетике у политичким дебатама о раси, етничкој припадности и емиграцији/имиграцији.

Закључак – „the potenza of life”

У раду су анализирани апропријација и (ре)интерпретација неких од темељних тема, концепата и дилема у глобалном/глобализованом свету уметности око којих се развија филмска прича у филмовима *Квадрати/Три* Рубена Остлунда и *Човек који је њрогао своју кожу* Котер Бен Ханије. На првом месту то је тема етичке и (био)политичке димензије релационе уметности с једне и *live art*-а с друге стране (у којем је делегирана не толико улога уметника, колико улога уметничког објекта), а у контексту неолибералног умреженог друштва које почива на експлоатацији, контроли и насиљу над телима историјски антагонизованим расним, етничким и верским популацијама и политике која обезбеђује акумулацију богатства у претежно белим и богатим зонама Глобалног севера. Остлунд је концепт релационе естетике идентификовао са сензибилитетом урбаног либерализма Глобалног севера и препознајући у сусрету овог сензибилитета са сензибилитетом потцењених, невидљивих, без папира, имиграната, бескућника, прекаријата, етничког и/или класног другог антагонизам, атмосферу нелагоде и несигурности креираних страховима од унутрашњег или спољашњег другог, превредновао га је концептом релационог антагонизма. Бен Ханија је, полазећи од конкретног Делвојевог рада *Тим*, преиспитивала питања комодификације људског тела али не само у уметничко-институционалном контексту и општем контексту нове капиталистичке организације рада већ превасходно у контексту антагонизма произведеног економским, друштвеним и политичким диспаратом између Глобалног севера и Глобалног југа. И док Остлундов филм, полазећи од концепта који афирмише одговорност појединца према заједници, емпатију и алтруизам, преиспитује њихове објективне учинке у оквирима и из перспективе индивидуализма либералног Севера, Бен Ханија хуманитарну кризу у Сирији ставља у контекст функционисања међународног уметничког тржишта да би поставила питања о међуљудским односима заснованим на комерцијализацији људског живота и на биополитичким манипулацијама. У оба случаја указује се на инхерентну непрозирност голог живота, на расцеп који време у којем живимо производи између људских права и њихове репрезентности и репрезентабилности у правно-политичким оквирима

и који је последица радикалне кризе неутуђивих права човека. Другим речима, оба филмска остварења представљају примере визуелних есеја који не само да се надовезују на проблемска питања савремене уметничке праксе већ критички промишљају њене кључне концепте који је постулирају и као производњу друштвености и као биополитичку производњу живота, као прелазак са политичког на етичко, као простор у коме се разматрају потенцијалности живота и њихови реални лимити, 'моћ која ствара живот али и живот који ствара моћ' (NEGRI 2008 :72), те значење и значај разлика између живота који ствара моћ и моћи која ствара живот.

ЛИТЕРАТУРА

- ГАВРИЋ, Горан Т. „Савремена уметност у контексту релационе естетике и филма *Сквер*.” *Зборник Мајинце српске за сценске уметности и музику* (GAVRIĆ, Goran T. „Savremena umetnost u kontekstu relacione estetike i filma *Skver*.” *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*) 62 (2020): 27–56.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. Suverena moć i goli život*. Zagreb: Arkzin, 2006.
- BILLARD, Jilian. “8 Times Ruben Östlund’s ‘The Square’ Accurately Portrayed the Art World and Embarrassed Us All.” *Artspace* (16. 11. 2017). <https://www.artspace.com/magazine/art_101/close_look/8-times-ruben-ostlunds-the-square-accurately-portrayed-the-art-world-and-embarrassed-us-all-55102> 16. 1. 2022.
- BISHOP, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics.” *OCTOBER* 110 (2004): 51–79.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Presses Du Reel, 1998.
- BRAIDOTTI, Rosi. “The Politics of ‘Life Itself’ and New Ways of Dying.” In: *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Eds. Diana Coole & Samantha Frost. Durham, London: Duke University Press, 2010, 201–218.
- CASCONE, Sarah. “Oscar Nominee ‘The Man Who Sold His Skin’ Is Based on a Real Work of Art by Belgian Provocateur Wim Delvoye.” *Artnet News* (23. 4. 2021). <<https://news.artnet.com/art-world/oscar-nominee-the-man-who-sold-his-skin-1961334>> 30. 1. 2022.
- CASARINI, Cesare, Antonio Negri. “It’s powerfull life: a conversation on contemporary philosophy.” *Cultural Critique* 57 (2004): 151–183.
- CHANG, Kee. “Q&A with Ruben Östlund.” *Anthem* (27. 10. 2017). <<https://anthemmagazine.com/qa-with-ruben-ostlund/>> 12. 12. 2021.
- CRUMP, Andrew. “Interview: Ruben Östlund on The Square and the Social Contract.” *Slant* (21. 10. 2017). <<https://www.slantmagazine.com/film/interview-ruben-ostlund-on-the-square-and-the-social-contract/>> 12. 12. 2021.
- DALLE VACCHE, Angela. *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- DE CONINCK, François. “De l’art et du cochon.” In: *Wim Delvoy*. Bruxelles: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2019.
- DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 1996.

- DESAIVE, Pierre-Yves. *Wim Delvoy, Visitor's guide*. Brussels: Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 2019.
- EHRLICH, David. "The Man Who Sold His Skin' Review: Tunisia's First Oscar Nominee Is an Art Satire About a Million-Dollar Tattoo." *IndiWire* (8. 4. 2021). <<https://www.indiewire.com/2021/04/the-man-who-sold-his-skin-review-1234628611/>> 30. 1. 2022.
- FELLEMAN, Susan. *Art in Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- "Get The Look Dominic West's Artist in The Square." *The Chic Geek* (13. 4. 2018). <<https://thechicgeek.co.uk/get-the-look-dominic-west-s-artist-in-the-square>> 15. 1. 2022.
- GRØNSTAD, Asbjørn. "Conditional Vulnerability in the Films of Ruben Östlund." In: *Vulnerability in Scandinavian Art and Culture*. Eds Adriana Margareta Dancus et al. Cham: Palgrave Macmillan, 2020, 19–31.
- GROYS, Boris. „Povratak originala: o repolitizaciji umetnosti." U: *Boris Groys, Učiniti stvari vidljivi-ma, Strategije suvremene umjetnosti*. Ed. Nada Beroš. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006, 55–64.
- HEISER, Jorg. "Ruben Östlund: 'The Square Becomes What We Make Out Of It.'" *Frieze* (2. 3. 2018). <<https://www.frieze.com/article/ruben-ostlund-square-becomes-what-we-make-out-it>> 9. 12. 2021.
- JACOBS, Steven. *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- KAMPAKIS, Demi. "Changing the Social Contract: Ruben Östlund Discusses 'The Square'." *Mubi Notebook* (1. 12. 2017). <<https://mubi.com/notebook/posts/changing-the-social-contract-ruben-ostlund-discusses-the-square>> 12. 12. 2021.
- KING, Dorothée. "Whose Skin? On the tattooed body in contemporary arts." *Journal of Curatorial Studies* 8/1 (2019): 6–22.
- LOW, Harry. "The man who sold his back to an art dealer." *BBC* (1. 2. 2017). <<https://www.bbc.com/news/magazine-38601603>> 10. 2. 2022.
- MARCADÉ, Bernard. "Wim Delvoye's Argoth." In: *Wim Delvoye Introspective*. Adrian Dannatt at al. Brussels: Mercatorfonds, 2012, 31–80.
- NEGRI, Antonio. *Reflections on Empire*. Cambridge: Polity, 2008.
- POND, Steve. "How 'The Man Who Sold His Skin' Mixed the Art World and a Refugee Crisis." *The Wrap* (15. 4. 2021). <<https://www.thewrap.com/how-the-man-who-sold-his-skin-mixed-the-art-world-and-a-refugee-crisis/>> 5. 2. 2022.
- QUERESH, Bilal. "Reclaiming Arab 'Skin': Kaouther Ben Hania's Modernist Masterpiece." *Film Quarterly* 75/1 (2021): 84–87.
- REFSUM, Christian. "Love, Longing, and the Smartphone: Lena Andersson, Vigdis Hjorth, and Hanne Ørstavik." In: *Contemporary Nordic Literature and Spatiality*. Eds. Kristina Malmio & Kaisa Kurikka. Cham: Palgrave Macmillan, 2020, 103–120.
- SIMON, Alissa. "'The Man Who Sold His Skin' Review: Tunisia's Provocative Oscar Contender." *Variety* (10. 2. 2021). <<https://variety.com/2021/film/reviews/the-man-who-sold-his-skin-review-1234904874/>> 30. 1. 2022.
- THOMPSON, Anne. "'The Square' Director Ruben Östlund Wants to Push Cultural Boundaries, But Won't Read Any Scripts With Killing." *IndiWire* (1. 11. 2017). <<https://www.indiewire.com/2017/11/the-square-swedish-oscar-entry-ruben-ostlund-1201892735/>> 16. 1. 2022.
- TRÉMEAU, Tristan. "Le sublime capitaliste." In: *Wim Delvoye*. Luxembourg: Mudam, 2016, 33–38.
- UTICHI, Joe. "Meet Ruben Östlund, Director Of The Newly-Crowned Palme D'Or Winner, 'The Square' – Cannes." *Deadline* (29. 5. 2017). <<https://deadline.com/2017/05/ruben-ostlund-director-interview-square-palme-dor-cannes-1202103984/>> 12. 12. 2021.

Jasmina Đ. Čubrilo

ETHICAL-POLITICAL IN THE AESTHETIC: CONTEMPORARY ART IN THE FILMS *THE SQUARE* AND *L'HOMME QUI A VENDU SA PEAU*

Summary

The paper analyses the appropriation and (re)interpretation of some of the fundamental themes, concepts, and dilemmas in the global(ised) art world around which the film story develops in Ruben Östlund's *The Square* and Kaouther Ben Hania's *L'homme qui a vendu sa peau* (The Man Who Sold His Skin). The plots of both films focus on the functioning and policies of the institutions of the art world (museums, markets, galleries), as well as on the topic of the ethical and (bio)political dimensions of relational art, on the one hand, and live art on the other (in which the role of the art object is more emphasised than the role of the artist). All of this is in the context of a neoliberal networked society that rests on the exploitation, control, and violence over the bodies of historically antagonized racial, ethnic, and religious populations and policies that ensure the accumulation of wealth in predominantly white and rich zones of the Global North. The film story of *The Square* develops from the artistic-theoretical concept of relational aesthetics and its critical elaborations in the concept of relational antagonism, while the starting premise of the film *L'homme qui a vendu sa peau* is the work of Wim Delvoye *Tim* (2007), named after the man on whose back Delvoye tattooed an eclectic and random scene with motifs from popular global tattoo iconography. Östlund identified the concept of relational aesthetics with the sensibility of urban liberalism of the Global North. In the encounter of this sensibility with the sensibility of the undervalued, invisible, without papers, immigrants, homeless, precariat, ethnic and/or class other, he recognised antagonism and the atmosphere of discomfort and insecurity created by fear of internal or external other and revalued it with the concept of relational antagonism. Ben Hania, starting from Delvoye's *Tim*, questioned the issues of the commodification of the human body, not only in the artistic-institutional context and the general context of the new capitalist organization of work, but primarily in the context of the antagonism produced by the economic, social, and political disparity between the Global North and the Global South. While Östlund's film, starting from a concept that affirms the responsibility of the individual towards the community, empathy, and altruism, examines their objective effects within the framework and from the perspective of the individualism of the liberal North, Ben Hania places the humanitarian crisis in Syria in the context of the functioning of the international art market to raise questions about interpersonal relations based on the commercialization of human life and biopolitical manipulations. In both cases, the emphasis is on the inherent opacity of bare life, on the gap that the time we live in makes between human rights and their representation and representability in legal and political frameworks, being a consequence of the radical crisis of inalienable human rights. In other words, both films are examples of visual essays that do not only follow the issues of contemporary artistic practice, but also critically reflect on its key concepts that position it both as the production of sociality and as the biopolitical production of life (participatory art as a transition from political to ethical, as a space where the potentialities of life and their real limits are considered, 'the power that creates life but also the life that creates power'), as well as the meaning and significance of the differences between the life that creates power and the power that creates life.

Keywords: participatory art, relational art, politics of diversity, institutional critique, ethical, (bio)political.