
In Good Company

Films by International Art Collectives

In Good Company

Films by International Art Collectives

—
Chto Delat (RU)
Democracia (ES)
The Icelandic Love Corporation (ISL)
Superflex (DK)
Ubermorgen (AT)
The Yes Men (US)

—
Curated by PSJM



Gran Canaria
Centro Cultura Audiovisual

Índice / Contents

<i>Prólogo. Videoarte colectivo</i> Maria Pallier	6
<i>La erótica del arte (o el estatuto del arte en lo político)</i> Diana Padrón	10
<i>Coop Cinema: apuntes para una historia de las películas y vídeos de colectivos artísticos</i> Francesco Spampinato	22
<i>In Good Company: un diálogo teórico</i> PSJM	38
English text	
<i>Foreword. Collective videoart</i> Maria Pallier	56
<i>The Erotica of Art (or the status of art in the political</i> Diana Padrón	60
<i>Coop Cinema: Notes Towards a History of Films and Videos by Art Collectives</i> Francesco Spampinato	72
<i>In Good Company: A Theoretical Dialogue</i> PSJM	86
Films 102	
Bio 152	

Prólogo

Videoarte colectivo

MARIA PALLIER

Contrario al imaginario popular dominado por la figura del artista-genio egómano, no toda obra de arte ha sido realizada en solitario. A lo largo de la historia ha habido artistas que han trabajado juntos en escuelas-talleres e incluso en colonias, o que se juntaron alrededor de ideas, estilos u objetivos compartidos. Sin embargo, la creación colectiva que aquí nos ocupa es un fenómeno bastante reciente.

Al igual que en otros ámbitos, los artistas que se organizan lo hacen para unir fuerzas ante un fin común, que puede ser tanto práctico como ideológico. Muchos de los «colectivos» fundados a las puertas de las facultades de Bellas Artes responden, por lo menos a priori, a la necesidad de apoyarse mutuamente en los primeros pasos en el mundo del arte, compartiendo estudio y gastos y organizando juntos sus primeras exposiciones, y no tanto a una vocación de fusionar su potencial creativo. Por otro lado, en los numerosos grupos de artistas que se formaron en el marco de las primeras vanguardias del siglo XX para promover programas de ruptura hegemónica y cambio social, tampoco se puede hablar, realmente, de creación colectiva, dado que, por regla general, sus miembros mantenían su nombre y práctica individuales, así como la autoría sobre sus obras.

Solo en la segunda mitad del siglo empezaron a aparecer en escena colectivos de artistas que compartían no solo estudios y gastos o ideas y objetivos, sino también la concepción, la realización y la autoría de las obras, conformando una entidad en la que el nombre-marca de cada artista desaparece detrás del nombre-marca del colectivo, hasta el extremo de, en el caso de los colectivos anónimos, mantenerse en secreto absoluto los nombres de los componentes. Este fenómeno se inscribió en un movimiento artístico más amplio, que, impulsado por las movilizaciones sociales de los años 60, quiso desmercantilizar y democratizar el arte sacándolo a la calle. Estos intentos de oposición al sistema-arte que en los 70 incluso habían acaparado atención mediática, quedaron ensombrecidos por el *boom* del mercado del arte de los 80 que, con sus titulares sobre una y otra superación de precios record, volvió a enarbolar el objeto único y la figura del artista-genio.

Sin embargo, a finales de la década, la implosión de esa burbuja del mercado del arte junto a la reducción (debida a las políticas neoliberales imperantes) de los presupuestos públicos destinados a la cultura, pero también la rapidez de la evolución tecnológica y la emergencia del arte interdisciplinar volvieron a favorecer y, a veces, incluso hacer necesaria, la colaboración entre artistas. En paralelo, el impacto de las políticas neoliberales, la globalización y la incipiente revolución digital sobre la sociedad en general, estaban empezando a ser tematizados por un número creciente de grupos activistas de muy diversa procedencia. Es en este contexto en el que fueron emergiendo una serie de colectivos de artistas-activistas con una marcada agenda política y decidida vocación de transformación social. Al igual que sus antecesores utilizaron la acción, la performance, el teatro de calle, el disfraz, el simulacro y la intervención directa para irrumpir en el espacio real o mediático y sacudir las certezas y la conciencia de una sociedad devenida altamente pasiva, acrítica y consumista. Con ironía y sorna, mensajes políticos o publicitarios fueron transformados apropiando el lenguaje, la retórica y los signos utilizados por los emisores originales, para exponer escándalos políticos silenciados en los medios *mainstream* o los inhumanos métodos de producción de grandes corporacio-

nes y marcas; y aunque el anonimato detrás del nombre-marca del colectivo ofrece, ya de por sí, cierta protección ante las implicaciones legales de esas «bromas», los colectivos más transgresores incluso llegaron a constituirse como corporaciones para disfrutar las mismas ventajas ante la ley que éstas. El recién llegado Internet se convirtió en herramienta sumamente útil, ya que muchos artistas se adelantaron en la exploración de sus posibilidades superando en destreza a las instituciones contra las que iban dirigidas sus intervenciones. La ingeniosidad y el desparpajo con que fueron llevadas a cabo algunas de las acciones les valieron amplia difusión en la prensa internacional y popularizaron términos como *culture jamming* o *digital hijacking*. Los 90 quedaron así marcados por la proliferación de nuevas estrategias de resistencia y lucha ideadas por artistas.

Los seis colectivos reunidos en la exposición *In Good Company* pertenecen, al igual que el equipo curatorial, el también colectivo PSJM, a esta, ya devenida escuela, corriente artística.

Conforman un grupo heterogéneo en lo que a procedencia, estrategias y materialización de los proyectos se refiere: The Yes Men y Übermorgen se han hecho famosos por sus intervenciones en el espacio real o digital, realizadas en directo y dirigidas contra instituciones políticas internacionales y poderosas corporaciones multinacionales. Superflex son conocidos por sus grandes esculturas e instalaciones participativas en el espacio público, lugar en el que también Democracia suele realizar sus intervenciones conmemorativas y reivindicativas. Un lugar muy especial en el mundo del arte contemporáneo lo ocupan The Icelandic Love Corporation con sus enigmáticas performances inspiradas en la naturaleza y la mitología nórdicas y Chto Delat con sus elaboradas puestas en escena, en las que reavivan el viejo género del *singspiel* con reflexiones sobre la sociedad actual.

La exposición incide sobre el hecho de que todos ellos trabajan, además, en video, un soporte que cuando se empezó a comercializar de forma masiva en los años 70 fue celebrado por los artistas del *media art* como herramienta de subversión de la cultura audiovisual dominante y de intervención en los medios de comunicación de masas, lo

mismo que, veinte años más tarde, los net.artivistas celebrarían la llegada de Internet. Y no se trata, como quizás cabría esperar ante unas prácticas artísticas caracterizadas por cierta importancia del directo, de meros registros de acciones o performances, sino de obras de arte por derecho propio, en las que la imagen en movimiento es puesta al servicio de la crítica y la reflexión con sumo cuidado y dominio del lenguaje audiovisual.

Llama también la atención la riqueza formal y temática, con un abanico de géneros que va de la entrevista, el documental falso, el cine de ficción y el teatro musical, hasta el poema visual; los temas tratados reflejan varias de las problemáticas a las que se enfrentan actualmente la sociedad y el planeta, como son la desigualdad, la alienación y la división social; las nefastas implicaciones ecológicas de la supuestamente limpia esfera digital; la manipulación y la difusión de *fake news* a través de las redes «sociales»; o las incógnitas sobre nuestra futura relación con las criaturas de la inteligencia artificial.

El visitante se encontrará, efectivamente, en «buena compañía» en esta reunión de ilustres veteranos del arte colectivo, que habiendo trabajado juntos a lo largo de dos e incluso tres décadas, dan testimonio de que no solo es posible sino también sumamente prolífica y efectiva la creación artística en comunidad. Si se toma como indicador de tendencias la reciente evolución del afamado Premio Turner, podría parecer que también la institución-arte se está percatando, no solo de la calidad e importancia del arte colectivo comprometido con lo social, sino también de su necesidad. Ante la reciente proliferación de colectivos curatoriales y exposiciones co-comisariadas, quién sabe si no habrá, en un futuro no muy lejano, también colectivos de directores de museos. En un mundo en el que individualización y alienación están llevando al borde del colapso a la sociedad, se ha vuelto urgente recordar que todo organismo complejo es mucho más que la suma de sus partes. Los colectivos artísticos aquí reunidos lo saben desde hace tiempo. Entren y disfruten de sus trabajos, preferiblemente acompañados por personas en lugar del teléfono móvil y tomándose, por una vez, su tiempo.

La erótica del arte (o el estatuto del arte en lo político)

DIANA PADRÓN

Solamente en su política utiliza Aristóteles juramentos, el acompañamiento poco menos que inevitable del discurso apasionado.

Leo Strauss, 1959

In Good Company nos invita a reflexionar sobre el estatuto del arte en lo político. Lo hace a través de seis proyectos audiovisuales producidos por seis colectivos y a través de la curaduría de otra sociedad equivalente como es PSJM, con quien algunos de ellos ya han coincidido en otros proyectos¹. La tendencia a agrupar fuerzas y dinámicas de trabajo en el arte podría ser entendido, de hecho, como un posicionamiento político en sí mismo. Es así como lo afirma *ruangrupa*, el colectivo artístico responsable de la curaduría de la próxima Documenta 15 que se inaugurará

1 En concreto en los proyectos editoriales Klanten, R. *Art & Agenda: Political Art and Activism*. Berlin: Gestalten, 2011 y Spampinato, F. *Come Together: The Rise of Cooperative Art and Design*. Nueva York: Princeton Architectural Press N.Y., 2014.

este mismo año y cuya lista de artistas participantes estará a su vez compuesta por otros tantos colectivos. También es cierto que algunos politólogos, como Michael Hardt o Loretta Napoleoni, han advertido de que ciertas formas de organización descentralizadas y articuladas en redes colaborativas se están convirtiendo en la forma dominante de la organización del trabajo, y tal vez no sería una idea del todo descabellada meditar sobre su cercanía a la lógica de la emprendeduría². La propia presencia del concepto *company* en el título de este proyecto nos podría animar a ello, y desde luego, la deriva de PSJM, en sus casi 20 años de trayectoria, nunca ha ocultado la paradoja de hacer arte político –o políticamente– desde su condición de marca. Por eso interesa aproximarnos a las implicaciones políticas de lo que estos colectivos realmente producen, a la vez que preguntarnos por las herramientas interpretativas a tantear.

Entre dichas herramientas, proliferan cada vez más los discursos que reivindican un análisis de la cultura visual en clave ontológica, es decir, un análisis centrado en descifrar qué son esencialmente las imágenes. Esta perspectiva se basa en la creencia de que las imágenes poseen entidad propia y existen de manera autónoma, lo que puede considerarse, de hecho, como una forma de despolitización de nuestra cultura al omitir que las imágenes son dispositivos construidos deliberadamente. Es más, tampoco convence el intento de los Estudios Visuales o las referidas tentativas ontológicas de equiparar cualquier material visual a la producción propiamente artística, pues estaríamos ignorando el potencial genuinamente político del arte respecto al resto de imágenes del vasto universo mediático actual. El potencial político del arte reside precisamente en su capacidad para escapar de lo que finalmente ha acabado siendo el debate exclusivo de un determinado sector, pues teniendo en cuenta lo que implica el propio término *política* –aquello que concierne a la *polis*– el objeto del arte no es hablar del propio arte, sino del mundo.

2 Ver: Hardt, M. «Siempre ha habido alternativas», en AA.VV. *Pensar desde la izquierda. Mapa del pensamiento crítico para un tiempo en crisis*. Madrid: Errata Naturae, 2012 y Napoleoni, L. *Capitalismo canalla*. Madrid: Paidós, 2008.

Por todo ello, más que una ontología de las imágenes, tal vez sea más apropiado apostar por un análisis epistemológico o, en otras palabras, sustituir la pregunta *qué son las imágenes* por la de *cómo son, cuándo son, quiénes son y por qué son* en relación a su contexto. Del mismo modo, si lo que queremos es reflexionar de manera concreta sobre el estatuto político del arte, conviene poner el acento en la experiencia estética, es decir, tantear el alcance de los trabajos que a continuación nos acompañan en su habilidad para reorganizar las categorías de lo sensible y transformar las formas comunes de experiencia cuando son percibidos por el público.

Explorar la pedagogía popular en su relación con la teoría política y la práctica artística es algo habitual en los trabajos del colectivo Chto Delat?, como es el caso del proyecto *One night in a social network. An Opera-farce* (2019). El formato escogido, la farsa, es un género escénico habitualmente destinado a teatros de escasos recursos, con una estructura más sencilla y pensado, por tanto, para ser difundido entre un amplio público. Estructurada en cuatro actos y un epílogo, la película muestra una representación caricaturizada del uso cotidiano de las redes y la ambigüedad de los discursos ante el bombardeo de información a la que estamos sometidos a diario, utilizando una ingeniosa manera de incorporar el material audiovisual de archivo que contrasta con elementos escenográficos construidos manualmente, lo que acentúa la distancia del espectador con respecto al medio digital. Bertolt Brecht había definido su «teoría del distanciamiento» como un intento de centrar la atención del espectador en sus propias ideas y decisiones, evitando sugerirle con un mundo ilusorio, y la propia cinematografía rusa de vanguardia ya había puesto el acento en un lenguaje que subrayara la construcción deliberada del dispositivo audiovisual. Esta construcción formal que visibiliza el artificio está asimismo ligada la problemática que la propia película quiere abordar, que no es otra que la del predominio en la comunicación actual de la dimensión emocional sobre la veracidad. De ahí la figura pasiva del usuario en redes que parece condenado, como una actualización de la figura mitológica de Atlas, a vagar por el ciberespacio soportando un scroll infinito donde sólo le es posible comunicarse a través de una serie de *emojis*. La infor-

mación difusa que recibe gira en torno a Arcady Badchenko, periodista y exmilitar ruso exiliado en Ucrania desde 2017, quien confesó haber simulado y difundido su propio asesinato a manos de las fuerzas de inteligencia rusa, haciendo explícito un conflicto que sólo recientemente hemos entendido en su verdadera dimensión. La propagación de la cultura de la conspiración en redes –y su uso por parte de determinadas esferas de poder– tiene que ver con lo que el crítico cultural Fredric Jameson diagnosticó como el intento frustrado de comprender la complejidad de la geopolítica actual³. En un mundo dominado por un capitalismo cognitivo donde el conocimiento y los discursos comunicativos son hoy los responsables de generar plusvalía, dicha frustración se justifica con la brecha cada vez más acentuada entre los individuos que ostentan tal dominio y los llamados «proletarios cognitivos», es decir, amplios sectores de la población mundial a los que les ha sido negado el acceso al conocimiento. Reclamar una integración de este nuevo proletariado en la cultura dominante significaría, sin embargo, sucumbir en nuestro intento de aproximarnos a lo político. Por eso, más que aspirar a la *estética del conocimiento* que atraviesa el proyecto del capitalismo tardío, urge reivindicar un *conocimiento estético*⁴.

El conocimiento estético a la hora de aproximarnos a los materiales audiovisuales que estamos abordando garantiza una sensibilidad teniendo en cuenta la propia gramática con la que están construidos, pero también la capacidad para elaborar una interpretación de las narrativas a los que estos remiten simbólicamente. El trabajo del colectivo The Yes Men bien podría ir en la línea de lo que en principio podríamos calificar como una estética *do it yourself* vinculada a la producción de imágenes de escasa complejidad, heredera de los medios de comunicación de masas como la televisión y las imágenes autoproducidas que circulan en redes. El co-

3 Jameson, F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

4 Esta dialéctica de conceptos ya la plantea Jacques Rancière en Rancière, J. «Pensar entre las disciplinas una estética del conocimiento», en AA.VV. *El arte no es la política / La política no es el arte* (Alejandro Arozameña ed.). Madrid: Brumaria, 2008.

lectivo, surgido con el cambio de siglo a partir del grupo de arte y activismo RTMark, tiene como objetivo desenmascarar poderes gubernamentales y corporaciones multinacionales a través de investigaciones, entrevistas, acciones e intervenciones en medios de comunicación, a menudo haciéndose pasar por personalidades poderosas –*identity correction*– y dando como resultado una serie de videos que se caracterizan por un montaje de imágenes y material de archivo que presentan la estética impura que hemos descrito. Podríamos llegar a pensar que esa pretendida impureza tan extendida en el panorama artístico actual puede –al contrario del distanciamiento de Bertolt Brecht– aproximarse a la retórica del engaño, pues en su voluntad de ocultar una estética marcada por la autoría y hacerse pasar por material anónimo, estaría apelando a una verdad incontestable. Cabría recordar, de todas formas, los experimentos del colectivo de artistas Internationale Situationniste que ya durante los cincuenta del siglo pasado se apropiaron de las imágenes de la cultura de consumo con el objetivo de subvertir, distorsionar o desviar sus mensajes y, precisamente, la apuesta del colectivo The Yes Men parece estar encaminada en esta línea. El potencial de sus trabajos reside justamente en utilizar la mentira como estrategia para recuperar la verdad, encontrando en la sátira la manera de desidealizar el poder y combatir la imaginación conspiranoica, tanto por el ejercicio de discernimiento que obliga al espectador a posicionarse ante la veracidad de lo que están viendo, como por su capacidad de derribar el mito de que los poderosos sean entes superiores. Es justo lo que ocurre en el video *I have a bad case of diarrhea: the (other) Julian Assange story* (2020) con la figura del editor australiano que puso en jaque uno de los más poderos gobiernos del mundo, desclasificando miles de documentos secretos a través del portal WikiLeaks y que aún hoy espera en una prisión de máxima seguridad de Reino Unido si será o no extraditado a Estados Unidos para enfrentarse a 18 cargos que incluyen conspiración o espionaje, lo que le podría llevar a una condena de 175 años de prisión. El video perfila un escenario de tramas de poderosos incompetentes ante la pericia de un tipo corriente como Assange, que se entretiene con los más ordinarios videos virales. Tomando como referencia la

acepción anglosajona de *leaks*, que hace referencia a alguna clase de *fuga*, The Yes Men ponen sobre la mesa los modus operandi de determinadas esferas privilegiadas dibujando el entramado de la gran cloaca corporativa mundial. Un trabajo artístico, por tanto, pensado para colarse entre otros muchos videos virales que circulan en redes sociales o plataformas como Youtube.

Muy alejado de esta estética propia de los medios de comunicación de masas, la práctica del colectivo Superflex, a caballo entre las artes plásticas, la música y el diseño, se caracteriza por contar con equipos de producción cinematográficos, estudio propio, actores profesionales y medios técnicos sofisticados que dan como resultado complejas producciones audiovisuales. Esta estética refinada, visible tanto en la fotografía de sus películas como en el montaje de planos y el trabajo de sonido, podría ser entendida como una forma de sugerir al espectador a través de un goce estético afirmativo, del mismo modo que lo hace la publicidad o las grandes producciones cinematográficas. Sin embargo, sus imágenes nos presentan escenarios inquietantes, abordando problemáticas que a menudo no tienen solución en la narración que se nos ofrece, lo que nos obliga a activar dudas y preguntas acerca de aquello que experimentamos. *The Green Island in the Red Sea* (2016) muestra una historia cercana a la ciencia ficción, presumiblemente verídica pero no contada antes, sobre la política progresista de una pequeña ciudad costera de Copenhague que, ante una marea de crisis y reformas populistas, incentivó a partir de 1970 una campaña a favor de la integración de robots en la población extendiendo a estos el amparo del derecho. De nuevo aquí, la superposición de imágenes aparentemente históricas y actuales reclama nuestra habilidad para discernir entre lo que debemos o no creer, a la vez que nos interpela sobre el debate de la automatización tecnológica, obligándonos a tomar algún tipo de posicionamiento político. Desde el modelo de producción posfordista hasta la tendencia cultural que aboga por el llamado poshumanismo, son diversos los caminos ofrecidos por nuestra cultura contemporánea que conducen a la asimilación de entidades autopoieticas robotizadas. Como ha argumentado en detalle el filósofo Slavoj Žižek, la teoría tan de moda

de la *Object Oriented Ontology* (OOO u Ontología Orientada a Objetos) debe ser entendida en el interior de dicha tendencia poshumanista no sólo como una contribución a asentar la ideología de la mercancía en tanto que entidad autónoma, sino que en su pretendida búsqueda de una neutralidad posantropocéntrica oculta que todo desarrollo tecnológico está necesariamente ligado al pensamiento humano y planteado por tanto desde un propósito ideológico concreto: ya sean los robots daneses de Vallensbaek, como las propias imágenes producidas por Superflex⁵.

Por supuesto, la tendencia poshumanista hacia la automatización tecnológica está también presente en la actual apuesta por la digitalización de la economía y la minería de datos. Como ha señalado el crítico en cibercultura Eric Sadin, nos encontramos incluso ante el fin de la revolución digital y la emergencia de una *antrobología*, una nueva concepción humana aún más secundada o duplicada por robots inteligentes⁶. Este acoplamiento entre lo humano y lo maquínico es visible en el trabajo *Chinese Coin (Red Blood)* (2015) del colectivo Übermorgen, quienes se han dedicado a tantear la convergencia de medios digitales a la hora de producir proyectos de net art, softwares, instalaciones, video, performance y fotografía. En el video encontramos un minucioso trabajo de encuadres que revelan escenas casi abstractas con luces intermitentes y música electrónica, donde la cámara recorre, entre planos acelerados o ralentizados, un cableado interminable en medio de un espacio interior difícilmente reconocible. El baño en rojo de la película nos sugiere tanto una distopía de ciencia ficción como una estética neuronal que corporiza la arquitectura y nos devuelve una experiencia encarnada. Las imágenes, acompañadas de un texto introductorio y un epílogo, ilustran una salvaje batalla corporativa por la producción de chips eficientes en el menor tiempo posible y con el mínimo número de criptomonedas en el contexto de

⁵ Žižek, S. «Objects, Objects Everywhere: A Critique of Object Oriented Ontology», en AA.VV. *Slavoj Žižek and Dialectical Materialism* (Hamza A., Ruda F. eds.). Nueva York: Palgrave Macmillan, 2016.

⁶ Sadin, E. *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires: La Caja Negra, 2013.

una granja minera (*mining farm*) cuya producción es equiparable a los millones de globulos rojos que producimos cada minuto. Las granjas de producción de *bitcoins* se multiplicaron durante años en la República Popular China, hasta que fuera prohibido y perseguido por el gobierno a partir de 2017. Dicha proliferación desveló la dependencia de tales infraestructuras –que siguen extendiéndose hoy por el resto del planeta– de la explotación de recursos naturales como el carbón o el agua. Todo ello desmiente, por tanto, que la cultura digital se encuentre desligada de nuestra experiencia real en el mundo considerando, como ha demostrado el crítico cultural Jussi Parikka, que es precisamente a través del estudio de la realidad material como podemos llegar a entender la cultura mediática y las complejas relaciones inmateriales actuales⁷. A su vez, el video de Übermorgen nos lleva a impugnar la idea de una autonomía de la técnica, pues contrariamente a una lectura sesgada de lo descrito por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, todos los intentos por un esteticismo que se apoye en una apología de la técnica conducen a un proyecto político reaccionario⁸.

Contrariamente a dicha estetización tecnológica, una politización del arte y la cultura implica un reconocimiento de las experiencias que atraviesan los cuerpos y las relaciones entre estos. Es por ello por lo que el trabajo de la performance adquiere una dimensión propiamente política, animándonos a reconsiderar la idea de vínculo. El trabajo del colectivo The Icelandic Love Corporation (ILC) da buena muestra de experiencias en este sentido, desarrollando trabajos performativos a la vez que video, fotografía e instalación. El proyecto *Psychography* (2019) puede ser considerado como una fusión de todos estos formatos artísticos articulados desde una suerte de psicografía, una escritura automática que en el lenguaje audiovisual se traduce en un montaje experimental e intuitivo de diversas escenas paralelas. Cada una de estas escenas presentan performances e instalaciones en sí

⁷ Parikka, J. *Una geología de los medios*. Buenos Aires: La Caja Negra, 2021.

⁸ Benjamin, W. *La obra de arte en época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca, 2003.

mismas, remitiendo en algunos casos a proyectos anteriores realizados por el colectivo, pero que al combinarse generan una compleja cosmología que yuxtapone diferentes dimensiones, temporalidades y actitudes de una pequeña comunidad que convive en una granja. La estética del video evoca ciertos gestos surrealistas: desde el trabajo de sonido a la aparición de elementos enigmáticos como los insectos, las ventanas, los escenarios oníricos o los rituales esotéricos. Todo ello nos invita a considerar lo cotidiano como algo extraordinario y a preguntarnos por el elemento mágico que constituye lo colectivo. La filósofa Hannah Arendt diría que lo político surge en «el entre» y se establece como relación, es decir, que es en el propio vínculo donde reside el componente político de una colectividad⁹. No parece casualidad que el propio colectivo –The Icelandic Love Corporation– se defina como una corporación del amor. Aristóteles sostenía, de hecho, que era una clase de amor lo que mantenía unidas las ciudades y la teoría psicoanalítica del Eros o «pulsión de vida» hace alusión a determinadas entidades colectivas donde se mantiene la vida unida.

Pero no podríamos negar que la esfera pública, lejos de suponer un lugar de consenso, es un espacio de conflicto donde operan relaciones de poder y se ejerce la injusticia. La desigualdad en el acceso a la cultura y el conocimiento nos lleva a menudo a preguntarnos si acaso tiene sentido reivindicar la experiencia estética del arte que tan sólo unos pocos son capaces apreciar. Esta misma pregunta atravesó la reflexión del escritor y dramaturgo Peter Weiss en su «novela total» *Estética de la resistencia*, donde reivindica el potencial del arte como forjador de otras maneras de mirar y la necesidad –por eso mismo– de organizar una educación estética democrática¹⁰. Un formato artístico a tener en cuenta en este sentido sería la ópera, que vendría a representar el paradigma del arte culto reservado a las clases privilegiadas, si bien algunas tradiciones culturales, como la italiana, cuentan con un desarrollo popular. Con la voluntad de democratizar dicho for-

mato, la videoinstalación *Order* (2018) del colectivo Democracia presenta una adaptación operística en tres actos del poema de Hesíodo *Los trabajos y los días* (c. 700 a.C.). La obra de Hesíodo, que desde un punto de vista didáctico aborda la ética del trabajo en medio de una crisis agraria, es adaptada a la realidad de la desigualdad de clase y los conflictos culturales en diversas ciudades actuales. El trabajo de Democracia, que cuenta con un sofisticado despliegue de medios tanto a nivel de equipos, intérpretes y producción filmica, se plantea en sus dos primeros actos como diversas acciones que tienen lugar en el espacio público. Precisamente, a la hora de preguntarse por el lugar que debía ocupar el artista o intelectual comprometido, Walter Benjamin había apostado por un arte que fuera capaz no sólo de documentar las injusticias, sino también de activar un acontecimiento político en sí mismo¹¹. Podría pensarse que, en nombre de dicho objetivo político, la forma estética pierde su relevancia, pero como ha observado el teórico del arte Boris Groys, la anti-estética habitual en las prácticas artísticas explícitamente políticas no deja de ser una forma específica de estética y una práctica que puede llegar a funcionar como propaganda, es decir, lo que podríamos interpretar como una forma de estetización de la política¹². Muy al contrario, la ópera de Democracia no escatima en el diseño de la acción, el libreto, la composición e interpretación musical, así como en la realización y edición de las imágenes encaminándose a la «obra de arte total», a la vez que es capaz de activar un acontecimiento político que se produce al democratizar ese artefacto estético, tanto en el espacio público donde se desarrolla la acción, como en la sala de exposiciones en la que se muestra. Un gesto de democratización que nos remite a las Misiones Pedagógicas puestas en marcha por la Segunda República, donde se reunieron maestros, profesores, artistas, intelectuales y estudiantes bajo el objetivo de democratizar la cultura por cada rincón del país a través de bibliotecas públicas, teatro libre y exposiciones circulantes. Esa voluntad didáctica estaba también detrás de

9 Arendt, H. *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós, 2008.

10 Weiss, P. *Estética de la resistencia*. Hondarribia: Hiru, 2013.

11 Benjamin, W. *El autor como productor*. Madrid: Casimiro, 2015.

12 Groys, B. *Volverse público*. Buenos Aires: La Caja Negra, 2014.

muchas de las preocupaciones de teóricos, artistas e intelectuales revolucionarios: desde el propio Walter Benjamin a Bertolt Brecht o Asja Lacis, quienes defendieron el componente radicalmente político de la pedagogía estética al aniquilar los límites entre la alta cultura y la cultura popular para ser capaces de contribuir a una verdadera transformación social.

No puede decirse que PSJM no haya ensayado de múltiples maneras las posibilidades del alcance político del arte, ya sea desde una práctica artística comprometida, como desde la reflexión teórica, los procesos colaborativos, la coordinación de cursos, talleres, publicaciones y al cuidado de numerosos programas culturales en diversos contextos. Tal vez, el proyecto *In Good Company* también deba ser entendido desde la posibilidad estética de la curaduría, a través de la cual, el colectivo PSJM, además de compartir la experiencia de otros colectivos afines en un contexto específico como es el barrio de Schamann de Las Palmas de Gran Canaria, continúa explorando el papel del arte en la ciudad, es decir, en lo político. En su origen, el concepto *política* (*politiké*) era, de hecho, inseparable de *arte* (*techné*) y en el primer tratado bajo ese título, Aristóteles se refiere a los asuntos que conciernen a los ciudadanos definiendo la política como el arte de la convivencia¹³. Por supuesto, es bien conocida la consigna del canciller alemán Otto von Bismark de que la política es el arte de lo posible. Sin embargo, el potencial político del arte va más allá de resolver asuntos concretos. Por eso conviene aquí reivindicar la definición que da la politóloga Chantal Mouffe a *lo político*, pues a diferencia de *la política*, que remite al ejercicio de las administraciones públicas, lo político tiene que ver con «una dimensión inextirpable del antagonismo» que aspira a la transformación radical de la sociedad en la que vivimos¹⁴. En este sentido, podríamos decir que *lo político* vendría a ser más bien el arte de lo imposible. Dicha transformación social es sin duda imposible sin la emergencia de una nueva sensibilidad y racionalidad, como la reestructuración del régimen de creencias que tiene lugar gracias a la

experiencia estética del arte. Sea el arte o no explícitamente político, su potencial tiene que ver con su capacidad misma de seducirnos, estimular un cambio, engendrar nuevas maneras de decir y hacernos desear otro modo de existencia. Es ahí donde reside la verdadera erótica del arte: cuando es capaz de demostrarnos todo aquello de lo que somos capaces.

13 Aristóteles. *Política*. Barcelona: Espasa, 2011.

14 Mouffe, C. *The Return of the Political*. Londres: Verso, 1993.

Coop Cinema: apuntes para una historia de las pe- lículas y vídeos de colectivos artísticos

FRANCESCO SPAMPINATO

El cine bajo redefinición: colectivos cinematográficos a principios del siglo XX

El cine, los medios de comunicación y las industrias culturales han consolidado una idea de las películas como productos de una dinámica vertical, con el director en la cúspide y los intérpretes como estrellas, por mucho que se dé relevancia a la dimensión coral que emerge de los títulos de crédito. Existe, sin embargo, una contrahistoria de las imágenes en movimiento, la de las películas y vídeos realizados por grupos. Fruto de circunstancias artísticas, sociales o políticas, estas obras experimentales son menos relevantes por el estilo, el género o su posición dentro o fuera de la cultura dominante, que como síntomas de un enfoque híbrido y cooperativo de la producción cultural que, poco a poco, se ha convertido en un *modus operandi* propio. A medio camino entre las artes visuales, el cine y el activismo, este inclasifica-

ble y olvidado enfoque del cine se ha desarrollado a lo largo del siglo XX, convirtiéndose desde los años 90 en una práctica distintiva, en consonancia con el aumento del colectivismo en las artes. Como preparación para un proceso de análisis e historización del cine cooperativo, el presente ensayo pretende trazar una cartografía básica de este fenómeno y su desarrollo desde una perspectiva única, interdisciplinar y global.



Mikhail Kaufman, miembro de los Kinoks, con una cámara, Unión Soviética, 1928.

Uno de los primeros ejemplos de cine colectivo, tanto en términos de producción como de autodefinición, fue el realizado por los **Kinoks**, un grupo de cineastas soviéticos fundado en 1922 por Dziga Vertov, Elizaveta Svilova y Mikhail Kaufman. Tras la revolución bolchevique de 1917, desarrollaron un enfoque radical del cine, prefiriendo el documental a la narrativa, destacando las propiedades maquinariales de la cámara como una extensión del sensorium humano –lo que llamaron *kino-ojo-*, explorando las posibilidades del montaje para transmitir determinados mensajes y filmando a personas

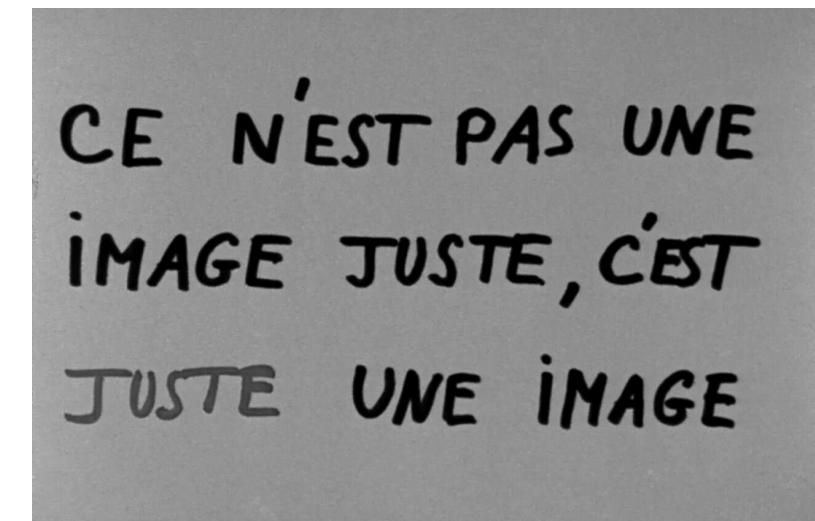
«inconscientes» que realizaban actividades cotidianas, con predilección por los trabajadores proletarios. Más que mera propaganda, estas películas sin guión representaban una aplicación práctica de los ideales comunistas. No simplemente porque se opusieran a la dinámica y los tropos capitalistas del cine de Hollywood, sino por el hecho de que se producían de forma cooperativa y por lo que querían conseguir, a saber, «filmar hechos, organizarlos e introducirlos a través de la pantalla en la conciencia de los trabajadores [...] dilucidando el mundo tal y como es»¹.

Aunque la dirección se atribuye únicamente a Vertov, su película más conocida, *El hombre de la cámara* (1929), fue en realidad filmada por Kaufman y montada por Svilova: un auténtico trabajo en equipo que condensaba el enfoque y los objetivos productivos de los Kinoks. De hecho, en varios de sus ensayos relacionados con los Kinoks, Vertov utilizó el pronombre en primera persona del plural «Nosotros». En el texto de 1922 «Nosotros: Variante de Manifiesto»² incluso se escribe con mayúsculas como en «NOSOTROS, los Kinoks» proclama, implica, invita, etc. La condición paradójica de anunciar una acción colectiva, mientras que a la postre se asume o reclama la autoría individual sobre las obras cooperativas, es característica de la mayoría de las vanguardias históricas, y no sólo en lo que respecta a las imágenes en movimiento, sino también a las obras realizadas con medios tradicionales. Cuando se habla de la historia del colectivismo en las artes, se suelen tener en cuenta movimientos como el futurismo, el dadaísmo, la Bauhaus o el surrealismo, por citar algunos. Sin embargo, lo cierto es que, aunque estos movimientos anuncianan las intenciones del grupo a través de manifiestos, a menudo firmados por más de un autor, muy pocas obras se atribuían a dos artistas, y casi ninguna a un grupo de tres o más.

¹ Vertov, D. (1924) «From Notebooks, Diaries: 1924» en *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, trans. Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 162.

² Vertov, D. (1922) «WE: Variant of Manifesto» en *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, trans. Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press, 1984, pp. 5-9.

Lejos ya de las ideologías modernistas de las vanguardias históricas, tanto en términos intelectuales como geográficos, otro caso temprano de cine cooperativo lo constituye **Prokino**, un colectivo activo en Japón entre 1929 y 1934, cuya producción se basaba en premisas izquierdistas similares a las de los Kinoks. Prokino, una rama del movimiento proletario japonés, adoptó el amateurismo como táctica anticapitalista, promoviendo los derechos civiles de los agricultores y los trabajadores mediante la filmación de las manifestaciones de los sindicatos y la documentación de la vida cotidiana. También dotaron a algunos pueblos de salas de cine donde se podían ver estas películas, reforzando la autoestima y la identificación del proletariado. El caso de **Agradoot**, un grupo de profesionales del cine indio activo desde 1946 hasta finales de los años 80, es más ambiguo. Aunque firmaban sus obras colectivamente, en línea con el espíritu igualitario de los Kinoks y Prokino, no producían documentales sino películas de ficción. Su filmografía incluye más de treinta títulos, en su mayoría dramas románticos, algunos de los cuales, especialmente los protagonizados por Uttam Kumar, como *Agni Pariksha* (1954), alcanzaron el éxito y se consideran clásicos del cine bengalí.



Le Vent d'est (Viento del Este), dirigido por el Grupo Dziga Vertov, Francia, fotograma, 1970.

Agrupaciones: la contracultura de los 60 y la era de la información eléctrica

El legado de los Kinoks fue recogido en los años 60 por varias figuras relacionadas con el movimiento contracultural que se extendió por Europa y Estados Unidos. Un grupo de cineastas franceses se lo tomó al pie de la letra, bautizando su iniciativa como **Grupo Dziga Vertov**. Cofundado por Jean-Luc Godard y Jeanne-Pierre Morin en 1968 y activo desde 1972, el grupo llegó a tener cinco miembros que firmaron colectivamente la dirección de nueve películas. La producción del grupo se oponía al cine narrativo occidental de acuerdo con la dialéctica marxista-maoísta de mayo de 1968, abarcando desde documentales sobre las ideas progresistas de los estudiantes y los trabajadores (*Una película como cualquier otra*, 1968; *Luchas en Italia*, 1969) hasta narrativas rotas que criticaban los valores burgueses mediante una apropiación deformante de los tropos mediáticos consumistas (*El viento del Este*, 1969; *Todo va bien*, 1972). Por muy militantes que fueran, estas películas colectivistas resonaban en la filmografía coetánea de la *Nouvelle Vague* de Godard, tanto en términos de estilo como de contenido, que pronto eclipsaría esta experiencia. Como el propio Godard argumentó en una entrevista de 1970: «No puedes dejarte arrastrar por la utopía del igualitarismo absoluto»³.

Mientras tanto, en Nueva York, Jonas Mekas cofundó en 1961 el **New American Cinema Group**, que pronto daría lugar a la **Film-Makers' Cooperative**, aún activa. El objetivo de esta organización dirigida por artistas es garantizar la autonomía de los cineastas independientes con respecto a la industria cinematográfica dominante, mediante la distribución y conservación de sus obras. Aunque se hacían eco de la contracultura coetánea, las obras de miembros fundadores como Mekas, Shirley Clarke y Andy Warhol eran menos políticas que experimentales, ya que deconstruían los códigos de la cinematografía comercial e investigaban las propiedades

³ Godard, J-L., «El grupo Dziga Vertov», *Cinéma* 70, n. 151, diciembre de 1970, disponible en *La Furia Umana* <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-archive/lfu-33/753-the-dziga-vertov-group-cinema-70-n-151-december-1970> (consultado el 11 de marzo de 2022).

del medio. Bajo los auspicios de la Film-Makers' Cooperative surgieron muchas corrientes cinematográficas de vanguardia, como el cine underground, el cine expandido y las prácticas intermedia. Estas últimas resultaron especialmente fructíferas en lo que se refiere a producciones colectivistas, siendo fundamentales dos grupos: **Experiments in Art and Technology (E.A.T.)** y **USCO**. Aunque más que películas propiamente dichas, estos colectivos emplearon diversos dispositivos audiovisuales para crear entornos inmersivos como comentario al aumento de las tecnologías de la información y los medios de comunicación en la vida cotidiana.

La tecnología de la información, la informática y el poder subliminal de los medios de comunicación fueron referencias recurrentes también en las obras de la mayoría de los colectivos asociados al movimiento de arquitectura radical. Más que edificios reales o proyectos de interiores tradicionales, produjeron películas, fotomontajes, instalaciones y happenings que especulaban sobre las transformaciones de las condiciones de vida en la era de la información. La obra *Supersurface: An Alternative Model for Life on the Earth* (1972), del grupo con sede en Florencia **Superstudio**, es una película de diez minutos que especula sobre las promesas tecno-utópicas de la interconexión y la hiperconectividad. Con reminiscencias de los documentales científicos, presenta los proféticos fotomontajes de paisajes cuadriculados del grupo, imágenes apropiadas de revistas y obras de artistas afines, y un pseudonuncio que muestra a una pareja estableciendo una conexión extática con la naturaleza a través de una enigmática placa de espejo. Otro ejemplo es *Media Burn* (1975), de **Ant Farm**, con sede en San Francisco, que documenta un espectáculo cómico en el que un Cadillac personalizado se estrella a gran velocidad contra un muro de televisores: una ofensiva literal a los medios de comunicación.

Desde los entornos hinchables hasta su ingeniosa *Media Van*, un camión convertido en estudio de televisión móvil, la producción de Ant Farm encaja tanto en la arquitectura radical como en los movimientos de televisión de guerrilla. Estos últimos promovieron formas de interacción, descentralización y ecología de la televisión en respuesta al creciente impacto de la televisión y los medios audiovisuales en la opinión pública.

ca. Componente crucial de la contracultura estadounidense de finales de los sesenta, el movimiento de la televisión de guerrilla estaba formado casi exclusivamente por colectivos como **Raindance Corporation**, **Videofreex** y **TDTV**. Se trataba de una amplia red de artistas, cineastas y activistas que se unieron impulsados por la nueva accesibilidad a las tecnologías de vídeo –en particular las nuevas cámaras portátiles como la Sony Portapak– e inspirados por las teorías de Marshall McLuhan⁴ y Umberto Eco⁵. A través de cintas callejeras, documentales y formatos de entretenimiento poco ortodoxos –que acabarían influyendo en el periodismo, la televisión convencional y el activismo mediático–, hicieron hincapié en las ideas de proceso y «feedback» sobre el producto, convirtiendo a los espectadores pasivos en participantes activos.

El vídeo posmoderno y la representación de los medios

Dejando a un lado las actitudes ideológicas y utópicas de la contracultura de los años 60, la subsiguiente era posmoderna se caracterizó por formas de crítica artística basadas en la apropiación o la simulación de los medios de comunicación dominantes. Desde finales de los años 70 y durante los 80, en el Norte Global, mientras la televisión se consolidaba como el medio de masas por excelencia –que mercantilizaba las identidades, lavaba el cerebro de los consumidores y reforzaba un statu quo basado en las desigualdades–, las tecnologías del vídeo experimentaron un proceso de democratización. Las cuestiones de representación se convirtieron en una prioridad para los artistas posmodernos, como se desprende de los vídeos *Pilot* (1977), *Test Tube* (1979) y *Shut the Fuck Up* (1985) del grupo canadiense **General Idea**. A la vez que parodiaban los formatos de la televisión comercial, investigaban el papel del artista en el imaginario público, proporcionando un conjunto de imágenes estereotipadas del artista que pasaban del

⁴ Véase McLuhan, M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Nueva York: McGraw Hill, 1964.

5 Véase Eco, U. «Towards a Semiological Guerrilla Warfare» (1967) en *Travels in Hyperreality*. San Diego: Harcourt Inc., 1986.



Video Collectives Geography, ilustración, *Radical Software*, Vol. 1, nº 3, p. 9, Estados Unidos, 1971.

genio incomprendido al productor de artículos de lujo. Los videos presentaban un pastiche de géneros televisivos, imágenes encontradas de clichés sobre el arte y escenas de estudio protagonizadas por los tres miembros del grupo que lanzaban invectivas contra la hegemonía y la omnipresencia de los medios de comunicación.

La agenda del artista posmoderno incluía la posibilidad de colaborar con los medios de comunicación convencionales, o incluso realizar producciones metalingüísticas que criticaban a los medios desde dentro. El vídeo musical se convirtió en una poderosa herramienta que ofrecía, a cada vez más artistas, la oportunidad de experimentar con un formato no convencional y un público más genérico. Más que el pop, la cultura post-punk dio lugar a proyectos interdisciplinarios en los que el vídeo se adoptó como lingua franca. **The Residents**, un grupo del Área de la Bahía de San Francisco activo desde la década de 1970 y conocido por llevar máscaras con forma de globo ocular, empleó el vídeo para ampliar su crítica surrealista de la cultura consumista, siendo un ejemplo de ello la serie *One-Minute Movies* (1980). Los vídeos musicales de **Retrovision** para el grupo esloveno Laibach (ambos formaban

parte de un colectivo más amplio llamado Neue Slowenische Kunst) reforzaron la controvertida sobreidentificación del grupo con la imaginería de los regímenes totalitarios. Otra expresión post-punk del cinismo postmoderno son las animaciones informáticas de 3 bits del grupo florentino **Giovanotti Mondani Meccanici**, que narran los paseos de tres cyborgs despiadados en un mundo virtual distópico.

Muchos grupos que se unieron en Nueva York en la era posmoderna aprovecharon las posibilidades que ofrecía un paisaje mediático más diversificado, desarrollando formas de crítica y activismo que serían accesibles a las comunidades locales a través de la televisión por cable. **Colab**, conocido sobre todo por proyectos de comisariado como el *Times Square Show* (1980), también creó producciones televisivas como *Potato Wolf* (1979-84), a medio camino entre la parodia de la televisión convencional y un espacio heterotópico en el que los artistas podían experimentar con formas de expresión alternativas y reforzar los vínculos de su comunidad. Algunos colectivos de vídeo se formaron en respuesta a la crisis del sida, desarrollando un discurso contrario a las narrativas oficiales de los medios de comunicación y del gobierno. **Testing the Limits, Women's AIDS Video Enterprise (WAVE)** y **DIVA TV** produjeron cintas callejeras y documentaron las actividades y manifestaciones de ACT UP, reclamando atención y animando a la gente a actuar. Un enfoque de base similar caracterizó las producciones de **Paper Tiger Television, Deep Dish TV** y **Not Channel Zero**, todas ellas centradas en cuestiones sociales y políticas, desde el racismo hasta la Guerra del Golfo.

Durante la época posmoderna, a raíz de las reconsideraciones poscoloniales de las dinámicas de poder geopolítico, las políticas de identidad se convirtieron en una cuestión crucial para los artistas. En la estela de la lucha por los derechos civiles y los movimientos chicanos de la década de 1960, la producción performativa del colectivo **ASCO** de las décadas de 1970 y 1980, con sede en Los Ángeles, se estructuró en respuesta al poder de los medios de comunicación, especialmente el cine de Hollywood, para naturalizar las jerarquías sociales y las representaciones racistas de los latinos. En lugar de imágenes en movimiento propiamente dichas, su serie *No Movies* consistían en diapositivas individuales de 35 mm se-

leccionadas de películas que documentan poses escenificadas, que van desde narrativas melodramáticas a eróticas o de convivencia, utilizando Los Ángeles como plató. Otro interesante enfoque poscolonialista de la representación mediática de las minorías fue el del **Black Audio Film Collective**, con sede en el Reino Unido. Este grupo de siete personas, activo entre 1982 y 1998, se centró en la identidad de la diáspora negra a través de ensayos cinematográficos que abordaban cuestiones de raza, esclavitud, migración, memoria y futurología, algunos de los cuales, como *The Last Angel of History* (1995), han sido señalados por Kodwo Eshun como ejemplos por excelencia del afrofuturismo⁶.

El cine colectivista y el giro sociopolítico de los años 90

Desde la década de 1990 asistimos a un giro sociopolítico en las artes: por un lado, un aumento de las cuestiones sociopolíticas que abordan los artistas y, por otro, el auge de las prácticas activistas que toman prestadas herramientas y tácticas de las artes. El cine y el vídeo son medios especialmente eficaces, ya que permiten un acercamiento amateur así como una reproducción muy fidedigna de la realidad, siendo su visualidad vernácula accesible sea cual sea la cultura e idioma del espectador. Fundado en 1989 en Kinshasa, República Democrática del Congo, **Le Group Amos** ha desarrollado una respuesta política no violenta al régimen dictatorial de Mobutu Sese Seko, a través de actos de desobediencia civil en forma de producciones teatrales, dibujos animados, publicaciones, talleres, emisiones radiofónicas, y también documentales en vídeo. La dimensión pedagógica de los proyectos y vídeos del grupo tiene como objetivo empoderar a los infrarrepresentados o, como sostiene Okwui Enwezor, «pretende desmontar las distinciones de clase entre los que ocupan el espacio del poder y, por tanto, se considera que

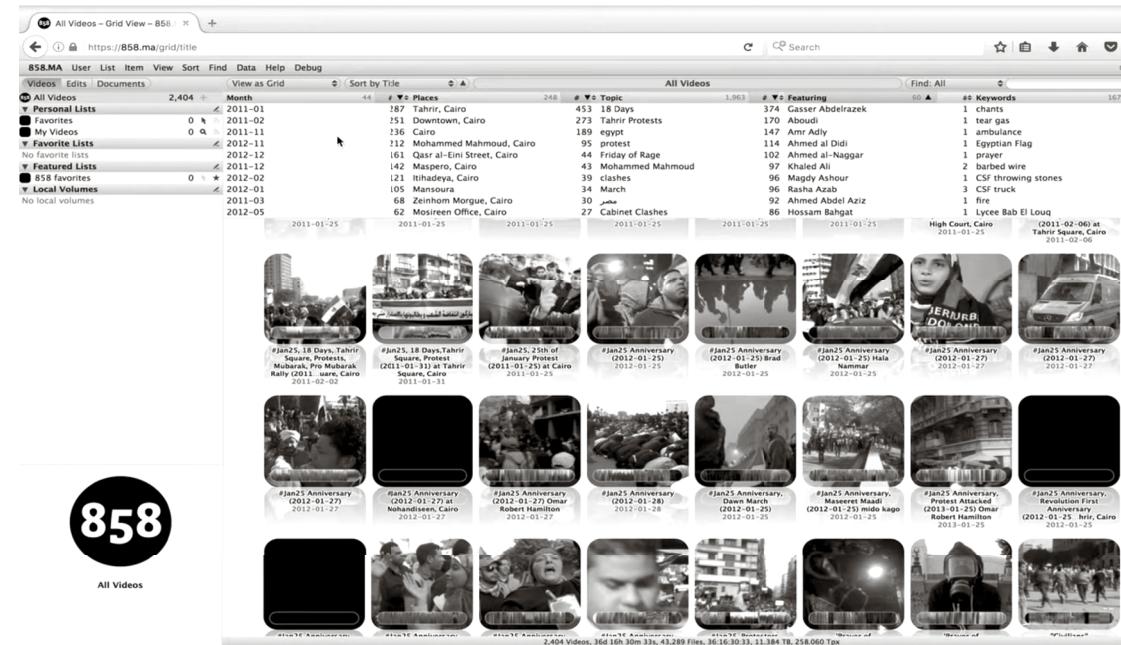
⁶ Véase Eshun, K. *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. Londres: Quartet Books, 1998 y Eshun, K y Sagar A., *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007.

poseen autoridad discursiva, y los que están al margen del poder y carecen de voz»⁷.

El auge del arte colectivo en la década de 1990 se produce en paralelo al proceso de globalización del mundo del arte, lo que garantiza a las historias menores una mayor visibilidad y a los artistas una respuesta a las narrativas hegemónicas de la colonización. Fundado en 1992 en Nueva Delhi (India), el **Raqs Media Collective** es un grupo de tres personas cuya producción consiste en películas documentales, una serie de televisión de trece partes, instalaciones de vídeo, pinturas y esculturas. Muchas de sus obras tratan de la cultura urbana, entrelazando las narraciones biográficas con las transformaciones geopolíticas y económicas de la sociedad, centrándose en la cultura india y en la ciudad de Delhi. Al igual que Le Groupe Amos, el grupo está claramente interesado en el lenguaje, un lenguaje visual vernáculo de los nuevos ciudadanos empoderados que contrapone al de los que están en el poder, una dimensión conflictiva reforzada por la política multiculturalista de la globalización. Esto se refleja en las videoinstalaciones presentadas por el grupo en las principales exposiciones internacionales de arte contemporáneo, desde Documenta hasta diversas bienales, basadas en la dicotomía entre una realidad filmada y los objetos cotidianos, ya sean sillas, estatuas o pasaportes.

Inspirados por el Black Audio Film Collective, en 2002 Kodwo Eshun y Anjalika Sagar cofundaron en Londres el **Otolith Group**, una plataforma que desde entonces ha producido películas, instalaciones, performances, proyectos curatoriales y escritos, centrados sobre todo en cuestiones afrodisiásperas de memoria, identidad y futuro. Han desarrollado un estilo distintivo de ensayo filmico que, como sostiene Chus Martínez, ilustra «una forma compleja de entender cómo el cine inventa la imagen y su forma de relacionarse con el sonido, con la voz narradora (superpuesta a las imágenes) y con una mul-

⁷ Enwezor, O. «The Production of Social Space as Artwork: Protocols of Community in the Work of Le Groupe mos and Huit Facettes», en Blake Stimson y Gregory Sholette, editores, *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 2007, p. 241.



The Mosireen Collective, 858 Archive, captura de pantalla de YouTube, Egipto, 2018

titud de otras voces que aluden a la representación»⁸. Mezclando lo ficticio con lo documental, las películas del grupo se inspiran claramente en narrativas radicales de ciencia ficción, desde la trilogía *Otolith* (2003-09) hasta *O Horizon* (2018). El Grupo Otolith tiene un papel importante en la historia del cine experimental y de las imágenes en movimiento de artistas visuales porque ha contribuido, colaborando o comisariando, a la apreciación y el conocimiento de la obra del Black Audio Film Collective y de figuras individuales importantes como Chris Marker y Harun Farocki.

A partir de los Kinoks, y a través del movimiento de la televisión de guerrilla, el activismo mediático se ha convertido,

⁸ Martinez, Ch. «Thoughtform. The Otolith Group» en Carolina Italiano, ed., *The Otolith Group: Thoughtform. La forma del pensiero*. Rome and Milan: MAXXI, Museo Nazionale delle arti del XX secolo and Mousse Publishing, 2011, p. 13.

desde los años 90, en un componente integral de cualquier movimiento social. Un buen ejemplo de ello fue la Primavera Árabe, que se extendió desde la plaza Tahrir de El Cairo a muchos países del norte de África en 2010, reclamando derechos civiles y transparencia en respuesta a los gobiernos antidemocráticos. En este escenario, la producción del colectivo **Mosireen** tuvo un papel fundamental porque, como sostiene Nicholas Mirzoeff, «mientras la gente pueda ver lo que se está haciendo, seguirá exigiendo un régimen que les represente de verdad»⁹. Sus películas (por ejemplo, *Martyrs of the Revolution*, 2011; *The Square*, 2013), que documentan las protestas en Egipto sin comentarios, tuvieron una repercusión masiva porque el grupo se saltó la censura de los medios de comunicación oficiales al aprovechar las posibilidades de acceso y distribución que ofrece Internet. Su canal de YouTube, actualizado diariamente durante esos días, les garantizó la libertad de expresión, la exposición internacional y la autoidentificación de los manifestantes con el proceso de transformación social que estaban llevando a cabo.

Vídeos de colectivos en la era post-internet

Como la historia del cine cooperativo sigue la evolución de los medios de comunicación, la mayoría de las películas y vídeos de los colectivos artísticos de la actual era post-internet reflexionan sobre la ubicuidad de las pantallas y la sobredosis diaria de exposición a las redes sociales. Mientras que para los países censurados, Facebook o Twitter pueden representar herramientas para alcanzar la libertad de expresión, como demuestra el caso del colectivo Mosireen, en las sociedades tecnológicamente avanzadas los artistas se inclinan más bien por los peligros que conlleva Internet. El colectivo ruso **Chto Delat**, por ejemplo, explora en *One Night in a Social Network* (2019) las dinámicas de desinformación y noticias falsas promulgadas por las redes sociales a través del lenguaje anestesiante de los emoji, centrándose en las

⁹ Mirzoeff, N. *How to See the World*. Penguin Random House: Londres, 2015, p. 270.



Pero, al publicar tantos secretos en tal volumen, pudimos hablar con tanta fuerza que,

The Yes Men, I have a bad case of diarrhea: the (other) Julian Assange Story, 2020

tensiones entre Rusia y Ucrania que en marzo de 2022 darían lugar a una dramática guerra. Con *ORDER* (2018), en cambio, el grupo español **Democracia** se centra en la guerra de clases. Esta trilogía de vídeos presenta una sociedad dividida entre las clases trabajadoras por un lado y un establishment rico y corrupto por otro, una lucha plasmada en el llamativo lema «Eat the Rich. Kill the Poor» impreso en los laterales de una limusina que circula por Houston.

Los vídeos de varios colectivos abordan cuestiones de desinformación y vigilancia en relación con la cultura digital. El grupo estadounidense **The Yes Men** es conocido por sus bromas intervencionistas que suelen comenzar con sitios web falsos de empresas u organizaciones. Su vídeo *I Have a Bad Case of Diarrhea: The (Other) Julian Assange Story* (2011/2020) documenta un encuentro amistoso con el fundador de WikiLeaks, quien informó al grupo de que la corporación Dow Chemical –a la que habían denunciado abiertamente por el desastre del gas de Bhopal en una legendaria acción de la BBC– les estaba espiando. El enfoque de investigación de WikiLeaks, llevado a cabo en nombre de la transparencia, resuena con las actividades de los The Yes Men, así como

de **Forensic Architecture**, un grupo de reflexión interdisciplinar de la Universidad Goldsmith de Londres, que aplica tecnologías arquitectónicas para investigar las violaciones de los derechos humanos. Sus proyectos, que a menudo incluyen vídeos, se llevan a cabo mediante técnicas como la geolocalización, la extracción de datos, el modelado 3D y la fotogrametría. El dúo austriaco **UBERMORGEN** también es conocido por abordar las amenazas ciberneticas; un ejemplo es el vídeo *Chines Coin (Red Blood)* (2015), basado en una comparación entre la supremacía de China en la minería de Bitcoin y las células sanguíneas humanas.

Aunque no se refieran a las redes sociales en sí mismas, otros colectivos exploran las ideas de comunidad y de compartir, que parecen sugerir reconsideraciones sobre el propio papel de la red social y la dialéctica de la interacción simulada que ofrecen. Las actividades del dúo **The Icelandic Love Corporation**, con sede en Reikiavik, el colectivo danés **Superflex** y el grupo israelí **Public Movement**, dan forma a heterotopías, es decir, a comunidades imaginarias que habitan en los intersticios de la sociedad, simulando estrategias capitalistas de identidad visual y rendimiento, sólo para ofrecer configuraciones alternativas o más bien reinterpretaciones de las mismas. Sus vídeos, de manera más contundente, demuestran que la estructura de muchos colectivos artísticos informa sus modos de producción. Al centrarse en la autorrepresentación como grupos y enfatizar el trabajo en equipo y el compartir por encima de un estilo de vida solipsista, prevén, como argumenta Nina Möntmann, «la creación de una esfera pública democrática participativa recién definida que ofrece modelos de agencia que van más allá de las decisiones de consumo, y que implican el potencial de la resistencia colectiva»¹⁰.

El panorama que se ha trazado aquí, por arbitrario que parezca, pretende ser el primer paso para una futura historia de las películas y los vídeos realizados por grupos. Un esfuerzo tan articulado requerirá que los estudiosos crucen las fronteras entre los campos del cine y las artes visuales,

tomando prestadas las herramientas de la historia del arte, los estudios cinematográficos, los estudios de los medios de comunicación y los estudios visuales, proporcionando ángulos inesperados sobre fenómenos en los que a veces es difícil distinguir lo artístico de lo político. De hecho, las cuestiones sociopolíticas no son simplemente un tema recurrente, sino que a menudo son las mismas condiciones que inspiran a artistas, cineastas y activistas a reunirse y producir imágenes en movimiento. Para no perder la orientación, esta cartografía se ha redactado siguiendo la evolución de los medios audiovisuales, lo que demuestra que cada vez que se dispone de una nueva tecnología, los artistas están dispuestos a adoptarla y a explorar aplicaciones alternativas de la misma. A pesar de ser herramientas cruciales en manos de los gobernantes, el cine, el vídeo e Internet también han demostrado ser, en manos de los colectivos artísticos, medios clave para desencadenar procesos de concienciación, empoderamiento y democracia directa.

¹⁰ Möntmann, N. «New Communities», en Nina Möntmann, ed., *New Communities*. York y Toronto: Public Books and the Power Plant, 2009, p. 16.

In Good Company: un diálogo teórico

PSJM

Cynthia y Pablo están sentados frente a mesas de trabajo. En la pantalla se proyecta su logo. Cynthia se levanta y se acerca a una pizarra que está a un lado del espacio. Se la queda mirando.

CYNTHIA- Vale. Entonces ¿Cuál es el objetivo? ¿Generar un texto sobre el arte colectivo? ¿Sobre la exposición de vídeo?

PABLO- ¿Lo hacemos como un diálogo?

C- Me gusta. Sí. Como un diálogo.

P- Podríamos hacer un texto curatorial al uso, pero bueno, quizás para esta exposición...

C- Al ser un colectivo de creación, también podemos combinar creación con teoría... Además el diálogo es la herramienta de PSJM...

P- Es la herramienta de PSJM y de todos los colectivos, de todo el arte colaborativo. De hecho, en «The Collaborative Turn», Maria Lind incluye el «arte dialógico», que acuña Grant

Kersten, entre las denominaciones que ha recibido el arte colaborativo que florece en los 90. Un arte donde la función comunicativa es fundamental.

C- Arte dialógico... –lo apunta en la pizarra y se sienta–.

P- Sí. Y, por otro lado, la forma de diálogo, en realidad, no es ajena a la historia de la filosofía. Para presentar un discurso filosófico o teórico parece que el ensayo es el género habitual, pero en los comienzos, en Grecia, nos encontramos ya con los diálogos platónicos. Y luego, bueno, todas las utopías, comenzando por la de Moro. Y también tratados científicos como el *Diálogo sobre los grandes sistemas del universo* de Galileo y, por supuesto, los diálogos filosóficos que dramatizó Diderot con obras como *El sueño de d'Alembert*. Hagamos un diálogo.

C- Sí. Además... si entendemos el arte, o lo específico del arte, como algo que tú haces con el fin de ser mostrado a los demás... de cara a otra persona, no a ti mismo, porque, si no fuera así, lo dejarías en el estudio, pues tiene bastante que ver con el diálogo, porque pasa algo parecido, ¿no? Cuando tú tienes una idea también intentas compartirla con los demás, exponerla para recibir un *feedback*. En los *brainstormings* que utilizamos como herramienta para crear las piezas, siempre estás defendiendo una idea o aportando ideas para crear algo en común. Entonces, desde ese punto de vista, también lo que llevas dentro lo intentas plasmar de cara al exterior, a lo que tienes fuera. Puede ser a tu compañero o tu compañera o al público en la sala...

P- En ese sentido, cualquier arte, por muy intimista que sea, siempre tiene en cuenta...

C- La finalidad es mostrarlo a los demás.

P- Claro, siempre tiene en cuenta... no solo a una persona.

C- Entonces y partiendo de ahí –se levanta y apunta en la pizarra– habría que preguntarse: ¿es toda obra de arte una producción colectiva?

P- Es obvio que sí. Aunque la diferencia quizá consista en una cuestión de grado. Y esto lo explicábamos en «La producción colectiva del hecho artístico» haciendo referencia siempre a Howard. S. Becker y su «Art Worlds». Aunque se trate de la producción de un artista individual, para que éste pueda desarrollar su obra necesita que, previamente, alguien haya fabricado los pinceles, fabricado la pintura, fabricado los lienzos... que alguien se los venda, etc. Toda esa gente está trabajando para la obra. Esto es a lo que Becker llama «personal de apoyo». Y después, una vez que se haya producido, hay alguien que lo tiene que vender, que lo tiene que distribuir, que lo tiene que promocionar, que tiene que escribir sobre ella... ya sabes, la teoría institucional del arte.

C- Y no solo en el plano material, sino también los conocimientos que ese o esa artista ha adquirido para poder desarrollar su obra es un saber que se transmite a lo largo de la historia... y que otros se han preocupado de plasmar en libros... o las propias escuelas de arte para enseñar a esa persona a pintar de la manera que lo haga.

P- Sí, eso también lo comenta Becker y ahí está en relación con, cómo no, Pierre Bourdieu.

C- Capital simbólico...

P- Capital simbólico adquirido en el aprendizaje y que realmente tiene que ver también con conceptos de Marx.

C- Con lo cual, se van sumando, ¿no? Conocimientos de unos y de otros, que son colectivos –apunta en la pizarra «conocimiento colectivo»–

P- Claro, todo eso que Becker llama el «personal de apoyo» y también, como dices, toda la historia que te precede. Cómo llegas tú a la creación. Aquello que decía Newton sobre el descubrimiento científico: «Caminamos sobre hombros de gigantes». Estás investigando tú y todos los que investigaron antes que tú. Y en arte pasa lo mismo. Aunque quizá la diferencia radique en que en la ciencia, de alguna forma, hay una

evolución y se va mejorando... (aunque a veces hay retrocesos y se retoman teorías descartadas por la historia) y en el arte no se va mejorando, simplemente hay cambio...

Se hace una pausa, ambos quedan pensativos y Cynthia vuelve a la pizarra.

C- Vale. Entonces: todo arte es colectivo. Pero el arte intencionalmente colectivo, el de artistas que se juntan voluntariamente para crear ¿Por qué se da? ¿Qué lo propicia? ¿Qué lo motiva? Esa sería la segunda indagación.

P- Buena cuestión. En el artículo «The Collaborative Turn», un texto que se considera fundamental en esto del arte colaborativo, Maria Lind enumera algunas de las motivaciones que conducirían a hacer arte en colaboración. Por un lado, asegura que es una «alternativa al individualismo», al individualismo de la propia sociedad capitalista y también al «artista romántico como genio solitario» que, en realidad, son dos conceptos que están muy ligados.

C- Es el argumento de venta del mercado del arte capitalista, como decía Hans Haacke...

P- Sí, claro. Y aquí, al poner estos conceptos juntos, Lind crea una relación interesante. Porque podemos leer un vínculo entre el individualismo y la exclusividad. Porque, en realidad, el artista genio, con todos sus componentes religiosos... algo que ya hemos tratado en, en...

C- En «Marcuse y el lema de la CIA».

P- Ahí. Con todos los componentes milagros que se le atribuyen al creador... que era el creador, por cierto, no era la creadora, era el creador, en masculino...

C- Patriarcado.

P- Sí. Pues eso... qué bien encaja el genio individual tocado por Dios en un sistema de exclusividad, el del sistema del

mercado del arte, que se basa en la exclusividad de sus productos. Y que ahora con los NFTs, pues, es un más a más...

C- Sí, pero ahí yo creo que cambia. Porque lo otro era casi como magia y los NFTs es tecnología. Lo cual, lo hace diferente.

P- Sí, pero... es tan complejo... es tan complejo el tema de las cadenas *blockchain* y el tema del encriptamiento, que a la gente casi le parece magia. Es decir, está tan separado del entendimiento del común de los mortales...

C- Sí, que solo unos pocos pueden acceder a ese lenguaje.

P- Exacto, no deja de tener un componente mágico...

Cynthia vuelve a la pizarra.

C- Vale. ¿qué más motivaciones apunta María Lind?

P- A ver... –mira sus apuntes–. La segunda sería: «para ser más fuertes». Esto es, que la unión hace la fuerza...

C- Te hace más fuerte porque no estás solo y, sobre todo, porque en los momentos en los que uno flaquea el otro tira del carro.

P- Exacto.

C- Además, puedes dividir el trabajo y especializarlo, y así ser más productivo.

P- Sí. Esto que dices de la división de trabajo, es lo que ella nombra como la cuarta motivación, pero en la tercera se refiere a «the fun of working with others»: lo divertido que es trabajar con otros. Y ahí entra un componente emocional interesante. Tú acabas de decir algo que no se suele comentar, y es eso de que el trabajo en equipo te hace más fuerte porque cuando uno flaquea el otro tira del carro... Y esto tiene mucho que ver con el componente afectivo que

tanto valora Richard Sennett cuando habla de la dialógica. Sennett va más allá de lo puramente formal, de las buenas formas en las que debe transcurrir un diálogo: con respeto, siguiendo las normas de Grice, tal como se estudian en la teoría de la argumentación. Sennett se centra en lo afectivo, lo que tiene que ver con los gestos, con el contacto, esos elementos informales que rodean y abrigan el trabajo en equipo. Así que tendríamos aquí, por un lado, lo puramente afectivo y, por otro, lo puramente productivo, que es la división del trabajo.

C- División del trabajo: Adam Smith...

P- Claro, compañías. *In Good Company...* somos compañías que buscan lo bueno, entendido como el bien común.

C- Si, compañías. En realidad, compañía, básicamente es una persona que está con otra. Eso es una compañía...

P- Claro. Hablando de Adam Smith, esto nos lleva a otro tema, ligado a las claves del trabajo en equipo. Si quieres luego hablamos de la competencia...

C- Vale, luego hablamos de competencia –mira a la pizarra–. Además de las motivaciones. Habría que señalar algunas claves para el buen funcionamiento del trabajo en equipo –apunta en la pizarra–. Respeto. Y admiración mutua, esa es la clave...

P- Exacto. Respeto. El diálogo, la palabra como material. Esto lo venimos diciendo mucho, que la materia prima de PSJM es la palabra.

C- Pues vamos a la dialógica de Sennett –coge un libro de la mesa–. Mira, escribe en «Juntos», página 20:

«Lo más importante en lo relativo a la cooperación rigurosa es que requiere habilidad. Aristóteles la definió como *tekh-né*, la técnica de hacer que algo suceda, de hacerla bien; el filósofo musulmán Ibn Jaldún creía que la habilidad era

el ámbito especial de los artesanos. Tal vez al lector, como a mí, le disguste la expresión «habilidades sociales», que sugiere personas con soltura para conversar en una fiesta o con la pericia necesaria para venderle a uno lo que no necesita. Pero hay habilidades sociales más serias. Cubren el espectro que va del saber escuchar al comportarse con tacto, encontrar puntos de acuerdo y gestionar la desaventaja o evitar la frustración en una discusión difícil. Todas estas actividades tienen un nombre técnico: «habilidades dialógicas»

P- Vale –mira sus apuntes–. Y un poco más adelante, en la página 30, está el capítulo titulado «La dialógica». Un texto que me parece fundamental y que pone el foco en lo que estábamos hablando antes: lo afectivo y esas pequeñas cosas que no son meramente formales. Comienza con una cita que dice: «Las personas que no observan no pueden conversar». Y es que a dónde va Sennett es la cuestión de saber escuchar, que es fundamental, lo basa todo en eso. Cuando hablabas antes de respeto –Cynthia asiente–, el saber escuchar, creo que está totalmente relacionado... Dice:

«“Las personas que no observan no pueden conversar”. Estas sabias palabras de un abogado inglés evocan la esencia de la “dialógica”, término técnico que designa la atención y la sensibilidad en relación con otras personas. La aguda observación del abogado llama particularmente la atención sobre la participación del oyente en una discusión. Normalmente, cuando hablamos de habilidades de comunicación nos centramos en la manera de realizar una exposición clara, de presentar lo que pensamos o sentimos». O sea, aquello de «qué bien habla», hablar bien en público...

C- Claro. Es que no solamente es hablar bien, sino ¡escuchar bien!

P- Ahí es a donde va Sennett.

C- Hay que saber escuchar bien.

P- Exacto. Dice Sennett: «Es cierto que para ello, [para hablar bien en público] se requieren habilidades, pero son de naturaleza declarativa. Saber escuchar requiere otro conjunto de habilidades, las de prestar cuidadosa atención a lo que dicen los demás e interpretarlo antes de responder, apreciando el sentido de los gestos y los silencios tanto como el de los enunciados.» Ahí vuelve a ir a esos pequeños ritos, ¿no? informales... Y dice un poco más adelante: «aprender el arte de escuchar, de proyectarse hacia el exterior, reduce el ego». Que es una forma...

C- ...fundamental para trabajar en equipo. Esto también me recuerda mucho a los proyectos que hacemos de participación ciudadana.

P- Claro.

C- Donde son cruciales las asambleas en las que los vecinos y vecinas, que normalmente no se sienten escuchados por las administraciones públicas, tiene voz y se les escucha. En estos proyectos se motiva la participación gracias a la escucha de lo que tienen que decir los vecinos y vecinas en los barrios...

P- Claro. Y con este tema abrimos también el campo para dilucidar algo que sondea en su texto María Lind, y nosotras también en «Arte y procesos democráticos»: ¿Qué niveles de colaboración hay en el arte? – se levanta y lo apunta en la pizarra–.

C- Ajá...

P- Podríamos decir que tenemos diferentes niveles de colaboración. Primero, el que se da entre los miembros de un propio colectivo, luego la colaboración con proveedores, que es ese personal de apoyo del que hablaba Becker, y que en unos casos es una cosa absolutamente técnica, y en otros se trata de una colaboración más estrecha que también conlleva la creación, una colaboración como la que nosotros tenemos a lo mejor con Asiria Álvarez o con Acaymo S. Cuesta, por ejemplo.

C- Yo creo que la «colaboración interna» del propio equipo, por ejemplo, si miramos nuestro caso, sigue siendo «interna» cuando hablamos de la colaboración con nuestros proveedores, porque sucede dentro de la producción de PSJM. Y luego también está la colaboración con el propio sistema del arte, con los agentes que intervienen en el mundo del arte: comisarios, galeristas, directores de museo, etc. Entonces, tendríamos colaboradores internos y colaboradores externos, en el entorno...

P- y la colaboración con el público...

C- Claro.

P- Y ahí ya se abre, digamos, esa perspectiva del arte participativo, ¿no? Es decir, lo que tú antes comentabas, que siempre que se hace arte se hace para que un público lo vea, si no, digamos que no es arte.

C- Y ese público puede ser un público profesional o el público general.

P- Claro. Y también, ese público puede ser simplemente espectadores o un público que participa directamente colaborando, ¿no? Y en este sentido, tiene mucho que ver este tipo de arte del que estamos hablando. Me refiero al giro colaborativo de los 90, muy vinculado a la estética relacional y obviamente al arte participativo. Y ahí, podemos identificar distintos niveles de participación: o bien que tú les des unas indicaciones, del tipo «tú tienes que hacer esto con este elemento» y entonces participan según tus reglas, digamos impuestas, o en un paso más allá, llegar a crear... como nosotros proponemos y, de hecho, hemos experimentado... llegar a que las propias normas de la obra sean creadas también con la participación del público. Con lo cual, se producen esas tensiones entre la calidad que aporta el técnico o la técnica...

C- Es, decir, la artista o el artista...

P- ... que es el profesional. Y ese componente amateur de los y las participantes. Amateur pero también muy fresco... Y en ese equilibrio se mueven los resultados del arte participativo, ¿no?

Cynthia se dirige al público de la sala.

C- ¿Qué piensan ustedes? ¿Se nos está pasando algo?

Alguien del público levanta la mano y le acercan un micro.

PÚBLICO- En esa tensión entre participación profesional y amateur, ¿qué es más importante para ustedes, los procesos o los productos?

P- Creo que nosotras le damos tanta importancia a una cosa como la otra. Porque si le das toda la importancia al proceso y, al final, el producto que queda no tiene calidad, el proceso no habrá cumplido todo su objetivo.

C- Sí. Es importante para nosotros que lo que permanezca al final tenga una calidad suficiente como para que ocupe la pared de un museo, o el muro de una calle... y todas y todos los que han participado en su creación y ejecución puedan sentirse orgullosos del resultado al pasar por allí y verlo...

P- Ok. ¿Seguimos?

C- Sí. Muchas gracias por participar –le dice al público-. Al final de la acción podremos dialogar más con ustedes.

Pablo se dirige a la pizarra y se queda mirando lo apuntado.

P- Yo creo que más o menos lo tenemos...

Cynthia asiente, y dice:

C- Solo hay una cosa, una cuestión que también está en la base del trabajo en equipo, de dejar los egos a un lado y todo eso... la cooperación frente a la competencia.

P- Es cierto. Eso lo dejamos antes para el final... Mira –coge un libro de la mesa–: hay una frase muy bonita de Kropotkin, impulsor de la «ayuda mutua», que nosotras comentamos en «Mercado total», el libro que escribimos con José María Durán... –se para y, pensativo, añade– También Sennett dedica bastantes páginas a defender la cooperación frente la competencia. Algo que, por cierto, ya Darwin había señalado en el «Origen de las especies». Pese a que, por lo general, se le atribuye la idea de que la evolución se produce exclusivamente por medio de la competencia. Ya sabes, el darwinismo social de Spencer y el capitalismo más salvaje, que se sustenta en la teoría de la competencia es mucho más productiva. Toda esa bazofia. Pero bueno, como digo, hay una frase que escribe Kropotkin en «La moral anarquista» que dice: «Las primeras agregaciones de células: no son ya un acto de asociación para la lucha?».

C- Qué bueno...

P- ... con ese punto biologicista que tiene la cita. Porque era biólogo además Kropotkin... Aunque precisamente ese aspecto biologicista es algo que nosotras criticamos en el libro... que parte de la naturaleza para fundamentar cuestiones morales y, de algún modo, incurre así en la falacia naturalista... Pero bueno, más allá de eso, sí que me parece interesante repetir que, en la propia evolución de las especies, es tan necesaria la cooperación como la competencia. En «Arte y procesos democráticos» ya proponíamos eliminar la competencia de la ecuación. Aún sabiendo que a veces pueda ser beneficiosa... pero en un mundo donde realmente lo que impera es la competencia, en un mundo con un sistema capitalista... digamos que sería como una especie de discriminación positiva, en favor de la colaboración. Debemos, en la medida de lo posible, eliminarla para intentar equilibrar la balanza.

C- La competencia... A ver, yo por supuesto prefiero la colaboración respecto a la competencia... No me gusta nada. Y sobre todo dentro del mundo del arte. Y eso lo decimos siempre en los talleres, que, por ejemplo, a nuestros compañeros

de viaje, al resto de los artistas, no los consideramos competencia, sino colaboradores, que hacemos un camino juntos. Pero, respecto a las críticas que pueda hacer un capitalista en cuanto a la eliminación de la competencia, no sé cómo se solventaría para no caer en la desidia.

P- Ya...

C- Cómo motivar... Habría que pensar cómo motivar la acción sin competencia.

P- Yo creo que la expectativa de consecución de un objetivo, si es común, genera mucha emoción. Claro, genera mucha adrenalina que alguien se ponga delante de ti con una pistola. Eso genera mucha adrenalina. Quiero decir... es obvio que si vas a jugar un partido de fútbol y uno gana al otro, y uno se queda triste y el otro se queda alegre, pues eso, eso genera adrenalina, claro. Emociones a flor de piel. Pero estoy seguro de que se pueden ensayar formas de juego, formas de negocio, en que...

C- ...en que uno no quede por encima del otro...

P- O una por encima de la otra, y aún así te motive. Te emocione. Quiero decir... Nosotras, cuando hacemos las cosas, ¿intentamos hacerlas para quedar por encima de nuestros iguales? No. La meta es superarse a sí mismo, no superar al otro o a la otra.

C- ¿Y si la prueba del juego fuera realmente...? Y aquí vamos a meterlos ya en creatividad... ¿Y si la prueba del juego fuera realmente buscar maneras de colaboración? Esto es, cómo cumplir el objetivo de la manera más colaborativa posible.

P- Sí, esa es una buena idea... Mola. Está claro que se pueden crear juegos no competitivos. De hecho, nosotros hemos creado un juego para niños, para una administración pública...

C- Y funcionó muy bien.

P- Sí, funcionó muy bien. Los niños y niñas disfrutaban, disfrutaban igual. Sin tener que quedar por delante de o por encima del otro, o disfrutar con quién gana y quién pierde. Sino superándose a sí mismos. Yo creo que es una cuestión que es obvia, lo que pasa es que hay que ponerse a ello, luchar contra la ideología capitalista que lo impregna todo.

C- Claro, la cuestión es que ganen todos: *win win*.

P- Eso. La emoción se genera al luchar contra las adversidades. El problema es cuando el adversario es otra persona.

C- Ya.

P- Que el adversario sea el ambiente, que el adversario sea la contingencia, pero no otra persona, esa es la clave.

Cynthia se acerca de nuevo a la pizarra y la mira con detenimiento.

C- Vale. Creo que, más o menos, tenemos esto. Quedaría tratar un poco la selección de colectivos y películas de «In Good Company», ¿no?

P- Ciento.

C- Bueno, en el breve texto curatorial del proyecto se apuntaban varias claves... —escribe un 1º en la pizarra y lee— Primero: «In Good Company» es una muestra de películas realizadas por colectivos artísticos de ámbito internacional procedentes de Rusia (Chto Delat), Dinamarca (Superflex), EEUU (The Yes Men), Austria (Ubermorgen), Islandia (The Icelandic Love Corporation) y España (Democracia).

P- Ahí, además del ámbito internacional, creo que habría que señalar el vínculo inequívoco de la producción audiovisual con el arte colectivo...

C- Sí, el cine es quizá el arte más colectivo. No hay más que mirar los títulos de crédito...

P- Tú lo has dicho.

C- Seguimos... Se trata de una selección de seis grupos con un largo recorrido en el circuito de galerías y museos. Por cierto, que el hecho de realizar una exposición de arte colectivo implica ya abordar un modo específico de entender las funciones e intereses de la actividad plástica...

P- Sí, eso enlaza con lo que comentábamos antes: la propia forma de organización productiva en equipo implica un compromiso con lo colaborativo frente al individualismo. Y eso se deja ver también en las temáticas que se abordan, que son siempre sociales.

C- Sí, cuestiones sociales, económicas y políticas muy contemporáneas... como la robótica o la filtración de noticias on-line... la ficción en las redes sociales...

P- ... la nueva economía de las criptomonedas y la minería de datos...

C- ...o las visiones feministas enraizadas en la naturaleza... la ideología del consumo, los conflictos raciales y la desigualdad social...

P- Tercero —apunta en la pizarra y lee—: la selección de obras responde al período de madurez de estos colectivos que, como el nuestro, comenzaron su andadura en las décadas de 1990 o 2000. Con la mayoría de ellos hemos compartido el haber sido incluidos en libros internacionales dedicados al arte activista internacional como el *Art & Agenda: Political Art and Activism* editado por Gestalten en Berlín o el *Come Together: The Rise of Cooperative Art and Design* de Francesco Spampinato, editado en New York por la Princeton Architectural Press.

C- Sí, además compartimos el hecho de presentarnos bajo un nombre o una marca —apunta en la pizarra—. Esta cuestión la comenta también María Pallier en el prólogo del catálogo.

P- Sí, en los textos del catálogo hay temas que inevitablemente se solapan.

C- Pero enfocados desde distintas perspectivas.

P- Sí, claro, con un prólogo de la directora del programa de TV «Metrópolis», Maria Pallier, que es...

C- ...una eminencia..

P- ...en el arte y en el arte audiovisual. También un texto de Francesco Spampinato, que ha tratado el tema del arte colectivo en *Come Together* y que además acaba de publicar un nuevo libro sobre arte y televisión. El enfoque de Spampinato aborda el asunto desde la historia del arte.

C- Y Diana Padrón, desde Barcelona...

P- ...que es de las mentes más preclaras a nivel teórico que hay en Canarias.

C- Sí, sí. Son geniales.

Se hace un silencio. Los dos miran la pizarra.

C- ¿Qué más? ¿Algo sobre los vídeos?

P- Sí, bueno. Habría que subrayar que estas obras de madurez coinciden también con un metraje de los vídeos más largo.

C- Ok. Vamos, que no son vídeos del tipo «un cuadro en movimiento en bucle». Quiero decir... que ese tipo de vídeos se pueden empezar a ver en cualquier momento del loop porque se capta la idea con solo ver un fragmento. Los que presentamos aquí son narrativos, tienen un principio y un fin, aunque, a veces, la narrativa sea un poco abstracta.

P- Con lo cual, requieren más tiempo de visionado. Esta es una exposición para venir con tiempo, incluso, mejor, para visitar más de una vez.

C- Sí, parece ir a contracorriente, en la época de los vídeos de 15 segundos de las stories de Instagram...

P- Ciertamente...

C- Son producciones muy cuidadas, además.

P- Sí, a veces casi parecen cortometrajes.

C- Incluso algunos se inscriben en géneros musicales como la opera o la farsa.

P- Sí, o la narrativa abstracta que comentabas... el documental irónico, el documento prohibido, el documento ficción...

C- Eso es... –repasa sus apuntes–. ¿Qué más queda?

P- Ver los vídeos...

C- Genial –se dirige al público–. ¿Alguna pregunta?

Dos personas levantan la mano. El diálogo continúa.

REFERENCIAS

Becker, H.S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008.

Lind, M. «The Collaborative Turn.» In *Taking The Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*. Edited by Johanna Billing, Maria Lind and Lars Nilsson, 15-31. London: Black Dog Publishing, 2007.

PSJM. *Arte y procesos democráticos. Hacia una estética horizontal*. Tenerife: TEA, 2017.

— *Mercado Total / Total Market* (con José María Duran). Alicante: Ediciones Aural, 2015.

—«Marcuse y el lema de la CIA», en *Revista de Occidente*, Madrid, 2016.

Disponible en: psjm.es

—«La producción colectiva del hecho artístico», 2012. Lección en formato digital encargada por la Facultad de Historia del Arte de la UNED para incluir en su programa de estudios. Disponible en: academia.edu y psjm.es

Sennett, R. *Juntos. Rituales, placeres y políticas de cooperación*. Barcelona: Anagrama, 2012.

Foreword

Collective Videoart

MARIA PALLIER

Contrary to the popular imaginary dominated by the figure of the egomaniacal artist/genius, not every work of art has been made by just one person. Throughout history there have been artists who have worked together in schools and workshops and even in colonies, or who have come together around shared ideas, styles and goals. However, the collective creation that concerns us here is a fairly recent phenomenon.

As in many other fields, artists who come together in groups do so in order to join forces for a common purpose, which may be both practical and ideological. Many of the “collectives” founded at the doors of faculties of Fine Arts are based, at least a priori, on the artists’ need to support each other in their first steps in the world of art, sharing studio space and expenses and organising their first exhibitions together, rather than on a vocation to merge their creative potential. Furthermore, in the numerous groups of artists that came together in the framework of the early avant-garde movements in the twentieth century to promote programmes of hegemonic rupture and social change, we cannot really speak of collective creation either, given that, as a general rule, their members maintained their individual names and practices, as well as the authorship of their work.

It was only in the second half of the century that collectives of artists began to appear on the scene, sharing not

only studios and expenses or ideas and goals, but also the conception, production and authorship of the work, forming an entity in which the name/brand of each artist vanished behind that of the collective, to such an extent that, in the case of anonymous collectives, the names of the members were kept absolutely secret. This phenomenon formed part of a broader artistic movement which, spurred on by the social mobilisations of the 1960s, aimed at decommodifying and democratising art by taking it to the streets. These attempts to take a stance against the art system, which in the 1970s had even garnered media attention, were overshadowed by the art market boom of the 1980s, which, with its headlines of one record-breaking price after another, once again brought the unique object and the figure of the artist/genius into the spotlight.

However, at the end of the decade, the implosion of this art market bubble, together with the reduction (due to the prevailing neoliberal policies) of public budgets for culture, the speed of technological evolution and the emergence of interdisciplinary art once again favoured collaboration among artists and at times even made it necessary. At the same time, the impact of neoliberal policies, globalisation and the incipient digital revolution on society in general were first addressed by a growing number of activist groups from a wide range of backgrounds. It is in this context that a series of artist/activist collectives emerged with a marked political agenda and a powerful vocation for social transformation. Just like their predecessors, they used action, performance, street theatre, disguise, simulacrum and direct intervention to break into the real or media space and shake up the certainties and conscience of a society that had become profoundly passive, uncritical and consumerist. With irony and derision, political or advertising messages were transformed by appropriating the language, rhetoric and signs used by the original issuers to expose political scandals silenced in the mainstream media and the inhuman production methods of large corporations and brands; and even though the anonymity behind the name/brand of the collective provides, in itself, a certain protection from the legal implications of these “pranks”, the most transgressive collectives even went so far as to set themselves up

as corporations in order to enjoy the same advantages before the law. The newly arrived Internet became an extremely useful tool, as many artists were ahead of the curve in exploring its possibilities, surpassing in skill the institutions against which their interventions were directed. The ingenuity and impudence with which some of the actions were carried out earned them broad coverage in the international press and popularised terms such as culture jamming and digital hijacking. The 1990s were thus marked by the proliferation of new strategies of resistance and struggle devised by artists.

The six collectives brought together in the exhibition *In Good Company* belong, just like the curatorial team – the collective PSJM – to this artistic current, which has now become a school.

They make up a heterogeneous group in terms of provenance, strategies and materialisation of the projects: The Yes Men and UBERMORGEN have become famous for their interventions in real and digital space, carried out live and directed against international political institutions and powerful multinational corporations. Superflex are known for their large sculptures and participatory installations in the public space, where Democracia also regularly perform their commemorative and protest interventions. A very special place in the contemporary art world is taken up by The Icelandic Love Corporation with their enigmatic performances inspired by Nordic nature and mythology, and Chto Delat with their elaborate stagings, in which they revive the old *singspiel* genre with reflections on today's society.

The exhibition emphasises the fact that all of them also work with video, a medium that when it was first mass-marketed in the 1970s was celebrated by media artists as a tool for the subversion of the dominant audiovisual culture and for intervention in the mass media, just as, twenty years later, the net.artivists celebrated the coming of internet. Yet these are not, as might perhaps be expected given the artistic practices characterised by a certain importance of the live act, mere recordings of actions and performances, but works of art in their own right, in which the moving image is placed at the service of criticism and reflection with great care and mastery of audiovisual language.

Also striking is the formal and thematic wealth, with a range of genres from interview, mock documentary, fictional film and musical theatre to visual poetry; the topics addressed reflect several of the problems currently faced by society and the planet, such as inequality, alienation and social division, the harmful ecological implications of the supposedly clean digital sphere, the manipulation and dissemination of fake news on "social" networks, and the unknowns about our future relationship with the creatures of artificial intelligence.

Visitors will indeed find themselves in "good company" in this gathering of illustrious veterans of collective art, who after working together over two or even three decades, now testify that it is not only possible but also extremely prolific and effective to create art in community. If the recent evolution of the famed Turner Prize is taken as a trend indicator, it might seem that the art-institution too is becoming aware not only of the quality and importance of socially engaged collective art, but also of its necessity. Given the recent proliferation of curatorial collectives and co-curated exhibitions, who knows if in the not too distant future there won't also be collectives of museum directors. In a world where individualisation and alienation are bringing society to the brink of collapse, it has become urgent to remember that any complex body is much more than the sum of its parts. The art collectives gathered here have known this for a long time. Come on in and enjoy their work, preferably accompanied by people rather than mobile phones and for once, taking your time.

The Erotica of Art (or the status of art in the political)

DIANA PADRÓN

Only in Politics does Aristotle use oaths,
the less than inevitable accompaniment of passionate discourse.

Leo Strauss, 1959

In Good Company invites us to reflect on the status of art in the political. It does so by means of six audiovisual projects produced by six collectives and through the curatorship of another equivalent company, PSJM, with whom some of them have already coincided in other projects¹. The tendency to group forces and work dynamics together in art could be understood, in fact, as a political positioning in itself. This is how *ruangrupa*, the art collective responsible for the curatorship of the next Documenta 15, which opens later this year and whose list of participants will in turn be made up of

the same number of collectives, has explained it. It is also true that some political scientists, such as Michael Hardt and Loretta Napoleoni, have warned that certain forms of decentralised organisation articulated in collaborative networks are becoming the dominant form of the organisation of work, and perhaps it wouldn't be an entirely unreasonable idea to meditate on their proximity to the logic of entrepreneurship². The very presence of the concept of *company* in the title of this project could encourage us to do so, and of course, the drift of PSJM, in its almost 20 years of existence, has never hidden the paradox of making political art – or politically made art – from its condition as a brand. This is why it is interesting to approach the political implications of what these collectives really produce, while at the same time we ask ourselves about the interpretative tools to be explored.

Among these tools, there is an increasing proliferation of discourses that defend an analysis of visual culture in an ontological key, that is to say, an analysis focused on deciphering *what images are in their essence*. This perspective is based on the belief that images are beings in themselves and exist autonomously. This may be considered, in fact, as a form of the depoliticization of our culture, by ignoring the fact that images are deliberately constructed devices. Moreover, the attempt by Visual Studies or the aforementioned ontological attempts to equate any visual material with artistic production is not particularly convincing either, as we would be ignoring the genuinely political potential of art with regard to other images in today's vast media universe. The political potential of art resides precisely in its capacity to escape from what has finally ended up being the exclusive debate of a certain sector, because taking into account what the very term *politics* implies – that which concerns the *polis* – the purpose of art is not to talk about art itself, but about the world. For all these reasons, rather than an ontology of images, it is perhaps more appropriate to opt for an epistemological analysis,

¹ More specifically the editorial projects Klanten, R. *Art & Agenda: Political Art and Activism* (Berlin: Gestalten 2011) and Spampinato, F. *Come Together: The Rise of Cooperative Art and Design* (New York: Princeton Architectural Press N.Y. 2014).

² See Hardt, M. "Siempre ha habido alternativas", in *Pensar desde la izquierda. Mapa del pensamiento crítico para un tiempo en crisis* (Madrid: Errata Naturae 2012), and Napoleoni, L. *Rogue Economics* (New York: Seven Stories 2008).

or in other words, to replace the question of *what* images are with the question of what they are *like, when* they are, *who* they are and *why* they are, in relation to their context. In the same way, if what we want is to reflect specifically on the political status of art, it would be appropriate to emphasise the aesthetic experience, that is, to test the scope of the pieces that follow in their ability to reorganise the categories of the sensitive and to transform the common forms of experience when they are perceived by the public.

Exploring popular pedagogy in its relation to political theory and artistic practice is commonplace in the work of the Chto Delat? collective, as in the case of the project entitled *One night in a social network. An Opera-farce* (2019). The format chosen – the farce – is a stage genre usually meant for theatres with scarce resources; it has a simpler structure and is therefore designed to be seen by a wide audience. Structured in four acts and an epilogue, the film shows a caricatured representation of the everyday use of networks and the ambiguity of discourse in the face of the bombardment of information to which we are subjected daily, using an ingenious way of incorporating archive audiovisual material that contrasts with scenographic elements constructed manually, which accentuates the viewer's distance from the digital medium. Bertolt Brecht defined his "theory of distancing" as an attempt to focus the viewer's attention on his own ideas and decisions, and to avoid suggesting an illusory world, while Russian avant-garde cinema itself had already placed the emphasis on a language that emphasised the deliberate construction of the audiovisual device. This formal construction that makes artifice visible is also related to the problem that the film itself seeks to address, which is none other than the predominance of the emotional dimension over truth in today's communication. Hence the passive figure of the network user who seems condemned, like an update of the mythological figure of Atlas, to wander through cyberspace enduring an infinite scroll where it is only possible to communicate through a series of *emojis*. The blurred information he receives revolves around Arcady Badchenko, a Russian journalist and ex-military officer exiled in Ukraine since 2017, who confessed to having simulated and disseminated his own

murder at the hands of Russian intelligence forces, making explicit a conflict that we have only recently understood in its true dimension. The spread of the conspiracy culture on the networks – and its use by certain spheres of power – has a lot to do with what cultural critic Fredric Jameson diagnosed as the frustrated attempt to understand the complexity of current geopolitics³. In a world dominated by a cognitive capitalism where knowledge and communicative discourse are now responsible for generating surplus value, such frustration is justified by the widening gap between the individuals who hold such dominance and the so-called "cognitive proletarians", i.e. broad sectors of the world's population who have been denied access to knowledge. To call for the integration of this new proletariat into the dominant culture would, however, mean succumbing in our attempt to approach the political. This is why, rather than aspiring to the *aesthetics of knowledge* that is so evident in the project of late capitalism, it has become urgent to defend an *aesthetic knowledge*⁴.

Aesthetic knowledge when approaching the audiovisual materials we are dealing with guarantees a sensitivity that takes into account the very grammar with which they are constructed, and also the capacity to put together an interpretation of the narratives to which they symbolically refer. The work of the collective The Yes Men could well be in line with what in principle may be described as a do-it-yourself aesthetic related to the production of not particularly complex images, inherited from mass media such as television and the self-produced images that circulate on the networks. The collective, which emerged at the turn of the century from the art and activism group RTMark, aims at unmasking government powers and multinational corporations through investigation, interviews, actions and interventions in the media, often posing as powerful personalities – identity correction – and resulting in a series of videos characterised by a montage of

³ Jameson, F. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press 1991).

⁴ This dialectic of concepts was approached by Jacques Rancière in 2008; "Thinking between disciplines. An aesthetic of knowledge", in AA.VV. *Inästhetik - Nr. 0: Theses on Contemporary Art* (Berlin: Diaphanes 2006).

images and archive material that present the impure aesthetic we have described. We could come to think that this pretended impurity, so widespread in the current artistic panorama, may – contrary to Bertolt Brecht's distancing – come close to the rhetoric of deception, since in its desire to conceal an aesthetic marked by authorship and to pass itself off as anonymous material, it would appeal to an incontestable truth. It is worth recalling, in any case, the experiments of the artists' collective Internationale Situationniste, who in the 1950s appropriated the images of consumer culture with the aim of subverting, distorting and diverting its messages. It is precisely along these lines that The Yes Men collective seems to be working. The potential of their work lies precisely in using lies as a strategy to recover the truth, finding in satire the way to de-idealise power and combat the conspiratorial imagination, both through the exercise of discernment that obliges viewers to position themselves before the truth of what they are seeing, as well as through their capacity to demolish the myth that the powerful are superior entities. This is exactly what happens in the video *I have a bad case of diarrhea: the (other) Julian Assange story* (2020), with the figure of the Australian editor who put one of the most powerful governments in the world in check, declassifying thousands of secret documents through the WikiLeaks portal and who is still waiting today in a maximum security prison in the United Kingdom to see whether or not he will be extradited to the United States to face 18 charges that include conspiracy and espionage, which could lead to a sentence of 175 years in prison. The video outlines a scenario of incompetent powerful people plotting against the expertise of an ordinary guy like Assange, who keeps himself busy with the most ordinary viral videos. Taking as a reference the Anglo-Saxon meaning of leak, The Yes Men put on the table the modus operandi of certain privileged spheres, sketching the web of the great global corporate sewer; artistic work, therefore, which is designed to slip in amongst the many other viral videos that do the rounds on the social networks or platforms such as Youtube.

Far removed from this aesthetic, so typical of the mass media, the practice of the collective Superflex, somewhere between the plastic arts, music and design, is characterised

by their film production equipment, their own studio, professional actors and sophisticated technical means that all result in complex audiovisual productions. This refined aesthetic, visible both in the photography of their films and the montage of shots and sound work, could be understood as a way of influencing viewers through a positive aesthetic enjoyment, in the same way as advertising or big film productions do. However, their images provide us with disturbing scenarios, addressing problems that often have no solution in the narrative we are given, forcing us to activate doubts and questions about what we experience. The story in *The Green Island in the Red Sea* (2016) is close to science fiction, presumably true but not told before. It is about the progressive politics of a small coastal town in the metropolitan area of Copenhagen that, faced with a tide of crises and populist reforms, from 1970 onwards encouraged a campaign in favour of the integration of robots into the population, extending the protection of the law to them. Here again, the superimposition of seemingly historical and contemporary images challenges our ability to discern between what we should and should not believe, while at the same time it interrogates us on the debate about technological automation, forcing us to take some kind of political stance. From the post-Fordist model of production to the cultural trend advocating so-called posthumanism, there are various different paths provided by our contemporary culture, all leading to the assimilation of robotised autopoietic entities. As the philosopher Slavoj Žižek has argued in detail, the fashionable theory of *Object Oriented Ontology* (OOO) should be understood within this post-humanist trend not only as a contribution to establishing the ideology of the commodity as an autonomous entity, but also in its alleged quest for post-anthropocentric neutrality, where it conceals the fact that all technological development is necessarily linked to human thought and thus conceived for a specific ideological purpose; be it Vallensbaek's Danish robots, or the images produced by Superflex⁵ themselves.

⁵ Žižek, S. "Objects, Objects Everywhere: A Critique of Object Oriented Ontology", in *Slavoj Žižek and Dialectical Materialism* ed. Hamza A. and Ruda F. (New York: Palgrave Macmillan 2016).

Of course, the post-humanist tendency towards technological automation is also present in the current focus on the digitalisation of the economy and data mining. As the cyberspace critic Eric Sadin has pointed out, we might even be facing the end of the digital revolution and the emergence of an *anthrobology*, a new human conception further aided or duplicated by smart robots⁶. This coupling of the human and the machine is visible in *Chinese Coin (Red Blood)* (2015) by the collective Übermorgen, who have devoted themselves to testing the convergence of digital media when producing net art, software, installation, video, performance and photography projects. In the video we see a meticulous framing work that reveals almost abstract scenes with intermittent lights and electronic music, where the camera traverses, among accelerated or slowed down shots, endless wiring in the middle of an interior space that is difficult to recognise. The red bath in the film suggests both a science fiction dystopia and a neural aesthetic that embodies architecture and gives us back an embodied experience. The images, accompanied by an introductory text and an epilogue, illustrate a savage corporate battle for the production of efficient chips in the shortest possible time and with the minimum number of cryptocurrencies in the context of a mining farm whose production is comparable to the millions of red blood cells we produce every minute. Bitcoin production farms proliferated for years in the People's Republic of China, until the process was banned and hunted down by the government in 2017. This proliferation revealed the dependence of such infrastructures – which continue to spread across the rest of the planet today – on the exploitation of natural resources such as coal and water. All of this therefore shows that digital culture is not actually detached from our real world experience, considering, as cultural critic Jussi Parikka has shown, that it is precisely through the study of material reality that we can come to understand media culture and today's complex immaterial relations⁷. In

⁶ Sadin, E. *L'humanité augmentée. L'administration numérique du monde* (Paris: Éditions L'échappée 2013).

⁷ Parikka, J. *A Geology of Media* (Minneapolis: University of Minnesota Press 2015).

turn, Übermorgen's video leads us to challenge the idea of the autonomy of technology, as contrary to a biased reading of what Walter Benjamin described in *The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility*, all attempts at an aestheticism that relies on an apology for technology lead to a reactionary political project⁸.

Contrary to such a technological aestheticization, the politicisation of art and culture implies a recognition of the experiences that bodies undergo, together with the relations between them. This is why the work of performance takes on a political dimension, encouraging us to reconsider the idea of being linked. The work of the collective The Icelandic Love Corporation (ILC) is a good example of experiences in this regard, carrying out performative work as well as video, photography and installations. The *Psychography* (2019) project can be considered as a fusion of all these artistic formats articulated from a sort of psychography, an automatic writing that in audiovisual language translates into an experimental and intuitive montage of different parallel scenes. Each of these scenes presents performances and installations in themselves, referring in some cases to previous projects carried out by the collective, but which, when combined, generate a complex cosmology that juxtaposes different dimensions, temporalities and attitudes of a small community living together on a farm. The aesthetics of the video evoke certain surreal gestures: from the sound work to the appearance of enigmatic elements such as insects, windows, dreamlike scenarios and esoteric rituals. All this invites us to consider the everyday as something extraordinary and to ask ourselves about the magical element that constitutes the collective. The philosopher Hannah Arendt would say that the political arises "in between" and is established as a relationship; in other words, that it is in the link itself that the political component of a collectivity resides⁹. It seems to be no coincidence that the collective itself – The Icelandic Love Corporation – defines itself as a corporation of love. Aristotle argued, in fact, that it

⁸ Benjamin, W. *The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility* (Cambridge: Harvard University Press 2008).

⁹ Arendt, H. *The Promise of Politics* (New York: Schoken 2007).

was a kind of love that held cities together, and the psychoanalytic theory of Eros or “life drive” alludes to certain collective entities where life is held together.

And yet we cannot deny that the public sphere, far from being a place of consensus, is a space of conflict where power relations operate and injustice is exercised. Inequality in access to culture and knowledge often leads us to ask ourselves whether it makes sense to defend an aesthetic experience of art that only a few are able to appreciate. This same question lay at the heart of the reflection by the writer and playwright Peter Weiss in his “total novel” *The Aesthetics of Resistance*, where he defends the potential of art as a forger of other ways of looking and the need – for this very reason – to organise a democratic aesthetic education¹⁰. One of the artistic formats to be taken into account in this sense would be opera, which would come to represent the paradigm of cultured art reserved for the privileged classes, although some cultural traditions, such as the Italian, include a popular development. With the aim of democratising this format, the video installation *Order* (2018) by the Democracia collective is an operatic adaptation in three acts of Hesiod’s poem “Works and days” (c. 700 BC). Hesiod’s work, which from a didactic point of view addresses the ethics of work in the midst of an agrarian crisis, is adapted to the reality of class inequality and cultural conflicts in various different cities today. The work of Democracia, which boasts a sophisticated deployment of resources in terms of equipment, performers and film production, is presented in the first two acts as various different actions that take place in the public space. Precisely when he wondered about the place the committed artist or scholar should hold, Walter Benjamin opted for an art that was capable not only of documenting injustice, but also of activating a political event in itself¹¹. We might think that, in the name of such a political goal, the aesthetic form would lose its relevance, but as the art theorist Boris Groys has observed, the

usual anti-aesthetics in explicitly political artistic practice is still a specific form of aesthetics and a practice that can come to function as propaganda, i.e. what we might interpret as a form of the aestheticization of politics¹². On the contrary, the opera by Democracia does not skimp on the design of the action, the libretto, the musical composition and interpretation, or the production and editing of the images, aiming at the “total work of art”, while at the same time it is capable of activating a political event that is produced by democratising this aesthetic artefact, both in the public space where the action takes place and in the exhibition hall in which it is shown. This gesture of democratisation takes us back to the Pedagogical Missions set in motion by the Second Spanish Republic, where teachers, professors, artists, scholars and students came together with the aim of democratising culture in every corner of the country through public libraries, free theatre and travelling exhibitions. This didactic will also lay behind many of the concerns of revolutionary theorists, artists and scholars: from Walter Benjamin himself to Bertolt Brecht and Asja Lacis, who defended the radically political component of aesthetic pedagogy by annihilating the boundaries between high culture and popular culture in order to be able to contribute to a true social transformation.

We would have to admit that PSJM has tested the possibilities of the political scope of art in many different ways, whether from a committed artistic practice, theoretical reflection, collaborative processes, the coordination of courses, workshops, publications and the care of numerous cultural programmes in different contexts. Perhaps the *In Good Company* project should also be understood from the aesthetic possibility of curatorship, through which the PSJM collective, in addition to sharing the experience of other similar collectives in a specific context, such as the Schamann neighbourhood in Las Palmas de Gran Canaria, continues to explore the role of art in the city, that is, in the political. Originally, the concept of *politics* (*politiké*) was, in fact, inseparable from *art* (*techné*) and in his first treatise under this title, Aristotle refers

¹⁰ Weiss, P. *The Aesthetics of Resistance* 1–3 (Durham: Duke University Press 2005).

¹¹ Benjamin, W. “The Author as Producer” in *Walter Benjamin: Selected Writings* Vol 2, Part 2, 1931–1934 (Cambridge: Harvard University Press 1999).

¹² Groys, B. *Volverse público* (Buenos Aires: La Caja Negra 2014).

to matters concerning citizens by defining politics as the art of coexistence¹³. Of course, German Chancellor Otto von Bismarck's slogan that politics is the art of the possible is well known. However, the political potential of art goes beyond resolving concrete issues. This is why it is appropriate here to stand up for political scientist Chantal Mouffe's definition of the political, for unlike politics, which refers to the exercise of public administration, the political has to do with an "ineradicable dimension of antagonism" that aspires to the radical transformation of the society we live in¹⁴. In this regard, we could say that the political is more like the art of the impossible. Such a social transformation is undoubtedly impossible without the emergence of a new sensitivity and rationality, such as the restructuring of the regime of beliefs that takes place thanks to the aesthetic experience of art. Whether art is explicitly political or not, its potential has a lot to do with its very capacity to seduce us, to stimulate change, to engender new ways of saying and to make us desire a different mode of existence. This is where the true erotica of art lies: when it is able to show us everything we are capable of.

13 Aristotle, *Politics* (New York: The Modern Library 1943).

14 Mouffe, C. *On the Political. Thinking in Action.* (New York: Routledge 2005).

Coop Cinema: Notes Towards a History of Films and Videos by Art Collectives

FRANCESCO SPAMPINATO

Cinema Under Redefinition: Film Collectives in the Early 20th Century

Cinema, media and cultural industries have consolidated an idea of the film as a product of vertical dynamics with the director as the pinnacle and the performers as stars, no matter how much relevance is given to the choral dimension emerging from the credits. There exists, however, a counter-history of moving images, that of films and videos made by groups. A result of artistic, social, or political instances, these experimental works are less relevant for the style, the genre, or their position within or off mainstream culture, than as symptoms of a hybrid and cooperative approach to cultural production that has slowly become a proper *modus operandi*. Halfway between the visual arts, cinema, and activism, this unclassifiable and overlooked approach to filmmaking has unfolded throughout the 20th century, becoming since the 1990s

a distinctive practice, in line with the increase of collectivism in the arts. In preparation for an overdue process of analysis and historicization of coop cinema, the present essay aims to trace basic cartography of this phenomenon and its development from a single, interdisciplinary, global perspective.



Cartoon showing Prokino at work, Japan, 1932

One of the earliest examples of collective filmmaking, both in terms of production and self-definition, was that conducted by the **Kinoks**, a group of Soviet filmmakers founded in 1922 by Dziga Vertov, Elizaveta Svilova, and Mikhail Kaufman. In the aftermath of the Bolshevik revolution of 1917, they developed a radical approach to filmmaking, preferring the documentary over the narrative, highlighting the machinic properties of the camera as an extension of the human sensorium – what they called *kinno-eye* –, exploring the possibilities of montage to deliver certain messages, and filming “unaware” people conducting everyday activities, with a penchant for proletariat workers. More than mere propaganda, these unscripted films represented a prac-

tical application of communist ideals, not simply because they opposed the capitalist dynamics and tropes of Hollywood cinema, but for the fact they were produced cooperatively and for what they wanted to achieve, namely “film facts, organize them, and introduce them through the screen into the consciousness of workers [...] elucidating the world as it is.”¹

Although the direction is credited to Vertov alone, his most-known film, *Man with a Movie Camera* (1929), was in fact filmed by Kaufman and edited by Svilova: proper teamwork that encapsulated the Kinoks’ productive approach and goals. In several of his essays related to the Kinoks, indeed, Vertov used the first-person plural pronoun “We.” In the 1922 text “WE: Variant of Manifesto”² is even capitalized as in “WE, the Kinoks” proclaim, involve, invite, and so on. The paradoxical condition of announcing a collective action, while in the end assuming or reclaiming individual authorship over cooperative works, is characteristic of most



Agni Pariksha, directed by Agra-doot, poster, India, 1954

¹ Dziga Vertov, “From Notebooks, Diaries: 1924” (1924) in *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, trans. Kevin O’Brien (Berkeley: University of California Press, 1984), 162.

² Dziga Vertov, “WE: Variant of Manifesto” (1922) in *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, trans. Kevin O’Brien (Berkeley: University of California Press, 1984), 5–9.

historical avant-gardes, and not just regarding moving images but also works made with traditional mediums. When discussing the history of collectivism in the arts, movements such as Futurism, Dada, the Bauhaus, and Surrealism, to name just a few, are usually considered. However, the truth is that, although announcing group intentions through manifestoes, often co-signed by more than one author, very few works were credited to two artists, and almost none to a group of three or more.

Far from the modernist ideologies of the historical avant-gardes, both in intellectual and geographical terms, another early case of coop cinema was **Prokino**, a collective active in Japan between 1929 and 1934, whose production was based on similar leftist premises as the Kinoks’. An offshoot of the Japanese proletariat movement, Prokino embraced amateurism as an anti-capitalist tactic, promoting civil rights for farmers and workers by filming unions’ demonstrations and documenting everyday life. They also provided some villages with movie theaters where these films could be watched, reinforcing the proletariat’s self-esteem and identification. The case of **Agra-doot**, a group of Indian film professionals active from 1946 to the late 1980s, is more ambiguous. While signing their works collectively as director, in line with the egalitarian spirit of the Kinoks and Prokino, they didn’t produce documentaries but fiction films. Their filmography includes over thirty titles, mostly romantic dramas, some of which, notably those starring Uttam Kumar such as *Agni Pariksha* (1954), became successful and are considered classics of Bengali cinema.

Groupings, the 1960s Counterculture and the Electric Information Age

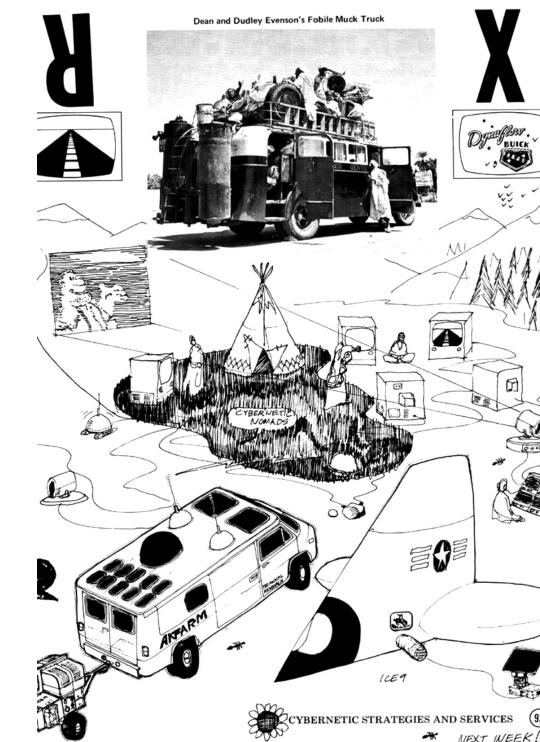
The legacy of the Kinoks was gathered in the 1960s by several figures associated with the countercultural movement that spread in Europe and the United States. A group of French filmmakers took it literally, naming their initiative **The Dziga Vertov Group**. Co-founded by Jean-Luc Godard and Jeanne-Pierre Morin in 1968 and active since 1972, the group grew up to five members who signed nine films collectively as director. The group’s production opposed Western narrative cinema

in light of the Marxist/Maoist dialectics of May 1968, ranging from documentaries on the students' and the workers' progressive ideas (*A Film Like Others*, 1968; *Struggle in Italy*, 1969) to broken narratives critiquing bourgeois values through a deforming appropriation of consumerist media tropes (*Wind from the East*, 1969; *Everything's Fine*, 1972). As militant as they were, these collectivist films resonated with Godard's coeval *Nouvelle Vague* filmography, both in terms of style and contents, which would soon overshadow this experience. As Godard himself has argued in a 1970 interview: "You can't let yourself get swept away by the utopia of absolute egalitarianism."³

Meanwhile in New York, in 1961 Jonas Mekas co-founded the **New American Cinema Group**, which soon gave rise to the **Film-Makers' Cooperative**, still active today. This artist-run organization's goal is to guarantee independent filmmakers' autonomy from the dominant cinema industry, through the distribution and preservation of their works. While echoing the coeval counterculture, the works of founding members such as Mekas, Shirley Clarke, and Andy Warhol were less political than experimental in that they deconstructed the codes of commercial cinematography and investigated the medium's properties. Many avant-garde film currents emerged under the auspices of the Film-Makers' Cooperative, including underground cinema, expanded cinema, and intermedia practices. The latter proved particularly fruitful of collectivist productions, two fundamental groups being **Experiments in Art and Technology (E.A.T.)** and **USCO**, although more than proper films, they employed various audiovisual devices to create immersive environments as a commentary to the increase of information and media technologies in daily life.

Information technology, computer science, and media subliminal power were recurring references also in the works of most collectives associated with the radical architecture movement. More than actual buildings or traditional interior projects, they produced films, photomontages, installations, and happenings speculating on the transformations of life

³ Jean-Luc Godard, "The Dziga Vertov Group", *Cinéma 70*, n. 151, December 1970, available at *La Furia Umana* <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-archive/lfu-33/753-the-dziga-vertov-group-cinema-70-n-151-december-1970> (accessed March 11, 2022).



Page from the Michael Shamberg and Raindance Corporation, *Guerrilla Television* (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1971), featuring an illustration of Ant Farm's Media Van, 1971

conditions in the information age. Florence-based **Superstudio's Supersurface: An Alternative Model for Life on the Earth** (1972) is a ten-minute film that speculates on techno-utopian promises of networking and hyperconnectivity. Reminiscent of scientific documentaries, it features the group's prophetic photomontages of gridded landscapes, appropriated imagery from magazines and works by like-minded artists, and a pseudo-ad showing a couple establishing an ecstatic connection with nature through an enigmatic mirror plate. Another case in point is San Francisco-based **Ant Farm's Media Burn** (1975), the documentation of a comic stunt show-like event during which a customized Cadillac crashed at high speed through a wall of TV sets: a literal offensive to mass media.

Ranging from inflatable environments to their inventive *Media Van*, a truck turned into a mobile TV studio, Ant Farm's production fits both in the radical architecture and the guerrilla television movements. The latter promoted forms of interaction, decentralization, and ecology of television in response to the increasing impact of TV and audiovisual media on public opinion. A crucial component of the late 1960s American counterculture, the guerrilla television movement featured almost exclusively collectives such as the **Raindance Corporation**, **Videofreex**, and **TVTV**. It was an extended network of artists, filmmakers, and activists who came together galvanized by the newfound accessibility to video technologies – notably new portable cameras such as the Sony Portapak – and inspired by the theories of Marshall McLuhan⁴ and Umberto Eco.⁵ Through street tapes, documentaries, and unorthodox entertainment formats – that would go on to influence journalism, mainstream television, and media activism –, they emphasized ideas of process and “feedback” over product, turning passive spectators into active participants.

Postmodernist Video and Media Representation

Left aside the ideological and utopian attitudes of the 1960s counterculture, the following postmodern era was characterized by forms of artistic critique based on appropriation or simulation of mainstream media. Since the late 1970s and during the 1980s, in the Global North, while television established itself as the mass medium par excellence – commodifying identities, brainwashing consumers and reinforcing a status quo based on inequalities –, video technologies underwent a process of democratization. Issues of representation became a priority for postmodernist artists, as it emerges from Canadian group **General Idea**'s videos *Pilot* (1977), *Test Tube* (1979), and *Shut the Fuck Up* (1985). While parodying commercial television

⁴ See Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: McGraw Hill, 1964).

⁵ See Umberto Eco, “Towards a Semiological Guerrilla Warfare” (1967) in *Travels in Hyperreality* (San Diego: Harcourt Inc., 1986).



Poster for a party organized by the Colab cable television show *Potato Wolf*, c. 1983

rise to interdisciplinary projects in which video was adopted as a lingua franca. **The Residents**, a band from the Bay Area active since the 1970s and known for wearing eyeball masks, employed video to expand their surreal critique of consumerist culture, a case in point being the series *One-Minute Movies* (1980). **Retrovision**'s music videos for Slovenian band Laibach (both were part of a larger collective named Neue Slowenische Kunst) reinforced the band's controversial over-identification with the imagery of totalitarian regimes. Another post-punk expression of postmodern cynicism is the 3-bit computer animations by Florentine group **Giovanotti Mondani Meccanici**, which narrate the joyrides of three merciless cyborgs in a dystopian virtual world.

Many groups that came together in New York in the postmodern era embraced the possibilities offered by a more diversified mediascape, developing forms of critique and ac-

formats, they investigate the role of the artist in the public imagination, providing a set of stereotyped images of the artist that shift from misunderstood genius to a producer of luxury goods. The videos feature a pastiche of TV genres, found footage of clichés on art, and studio scenes starring the three members of the group launching invectives against the media's hegemony and pervasiveness.

The postmodernist artist's agenda included the possibility of collaboration with mainstream media, or else metalinguistic productions that criticized media from within. The music video became a powerful tool, offering more and more artists the opportunity to experiment with an unconventional format and a more generic audience. More than pop, post-punk culture gave

tivism that would be accessible to local communities via cable TV. **Colab**, mostly known for curatorial projects such as the *Times Square Show* (1980), also created TV productions such as *Potato Wolf* (1979–84), halfway between a parody of mainstream television and a heterotopic space into which artists could experiment with alternative forms of expression and strengthen their community's bonds. Some video collectives formed in response to the AIDS crisis, developing a counter-discourse to official media and governmental narratives.

Testing the Limits, Women's AIDS Video Enterprise (WAVE), and **DIVA TV** produced street tapes and documented the activities and demonstrations of ACT UP, demanding attention and empowering people to act. A similar grassroots approach characterized the productions of **Paper Tiger Television**, **Deep Dish TV**, and **Not Channel Zero**, all focused on social and political issues, from racism to the Gulf War.

During the postmodernist times, in light of postcolonial reconsiderations of geopolitical power dynamics, identity politics became a crucial issue for artists. In the wake of the civil rights and the Chicano movements of the 1960s, Los Angeles-based collective **ASCO**'s performative production of the 1970s and 1980s was structured in response to the power of media, notably Hollywood cinema, to naturalize social hierarchies and racist representations of Latinos. Rather than proper moving images, their *No Movies* series consists in single 35 mm. slides selected from films that document staged poses, ranging from melodramatic to erotic to convivial narratives, using LA as a set. Another interesting postcolonialist approach to media representation of minorities was that of the UK-based **Black Audio Film Collective**. The group of seven, active from 1982 to 1998, focused on Black diasporic identity through film essays dealing with issues of race, slavery, migration, memory, and futurology, some of which, such as *The Last Angel of History* (1995), have been pointed at by Kodwo Eshun as quintessential examples of Afrofuturism.⁶

⁶ See Kodwo Eshun, *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction* (London: Quartet Books, 1998) and Kodwo Eshun and Anjalika Sagar, *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective* (Liverpool: Liverpool University Press, 2007).

Collectivist Films and The Socio-Political Turn of the 1990s

Since the 1990s we assist to a socio-political turn in the arts: on one hand an increase of socio-political issues being addressed by artists, and on the other the rise of activist practices that borrow tools and tactics from the arts. The film and the video are particularly effective mediums since they allow an amateur approach and to reproduce reality as such, their vernacular visuality being approachable despite the viewer's culture and language. Founded in 1989 in Kinshasa, Democratic Republic of the Congo, **Le Group Amos** has developed a non-violent political response to the dictatorial regime of Mobutu Sese Seko, through acts of civil disobedience in the form of theatrical productions, cartoons, publications, workshops, radio broadcasts, and so also video documentaries. The pedagogical dimension of the group's projects and videos aims at empowering the underrepresented or, as argued by Okwui Enwezor, "seeks to decapitate the class distinctions between those who occupy the space of power and therefore are perceived to possess discursive authority and those on the margins of power who lack a voice."⁷

The rise of collectivist art in the 1990s goes in parallel with the process of globalization of the art world, both guaranteeing minor histories more visibility and artists to respond to hegemonic narratives of colonization. Founded in 1992 in New Delhi, India, the **Raqs Media Collective** is a group of three whose production consists of documentary films, a thirteen-part television series, video installations, paintings, and sculptures. Many of their works deal with urban culture, interweaving biographical narratives with geopolitical and economic transformations of society, with a focus on Indian culture and the city of Delhi. Like Le Groupe Amos, the group is clearly interested in language, a vernacular visual language

⁷ Okwui Enwezor, "The Production of Social Space as Artwork: Protocols of Community in the Work of Le Groupe mos and Huit Facettes," in Blake Stimson and Gregory Sholette, eds., *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2007) 241.

that contraposes those in power with newly empowered citizens, a conflictual dimension reinforced by multiculturalist politics of globalization. This is reflected in the video installations presented by the group in major international contemporary art exhibitions, from Documenta to various biennales, based on the dichotomy between a filmed reality and everyday objects whether is chairs, statues, or passports.

Inspired by the Black Audio Film Collective, in 2002 Kodwo Eshun and Anjalika Sagar co-founded in London the **Otolith Group**, a platform that has since produced films, installations, performances, curatorial projects, and writings, mostly focused on Afro diasporic issues of memory, identity, and the future. They have developed a distinctive style of film essay that, as argued by Chus Martínez, illustrates “a complex way of understanding how cinema invents the image and its way of relating to sound, to the narrating voice (superimposed on the images), and to a multitude of other voices that allude to representation.”⁸ Blending the fictional with the documentary, the group’s films are clearly inspired by radical sci-fi narratives, from the *Otolith* trilogy (2003–09) to *O Horizon* (2018). The Otolith Group has an important role in the history of experimental film and moving images by visual artists also because it has contributed, as collaborator or curator, to the appreciation and knowledge of the work of the Black Audio Film Collective and individual major figures such as Chris Marker and Harun Farocki.

From the Kinoks through the guerrilla television movement, since the 1990s media activism has become an integral component of any social movement, a case in point being the Arab Spring, which spread from Tahrir Square in Cairo throughout many Northern African countries in 2010, reclaiming civil rights and transparency in response to anti-democratic governments. In this scenario, the production of the **Mosireen Collective** had a pivotal role because, as argued by Nicholas Mirzoeff, “as long as people can see what is being

⁸ Chus Martínez, “Thoughtform. The Otolith Group,” in Carolina Italiano, ed., *The Otolith Group: Thoughtform. La forma del pensiero* (Rome and Milan: MAXXI, Museo Nazionale delle arti del XX secolo and Mousse Publishing, 2011), 13.



Chto Delat, *One night in a social network. An Opera-farce*, 2019

done, they will continue to demand a regime that truly represents them.”⁹ Their films, (e.g. *Martyrs of the Revolution*, 2011; *The Square*, 2013), which document the protests in Egypt without commentary, had a massive impact because the group bypassed the censorship of official media by embracing the possibilities of access and distribution offered by the Internet. Their YouTube channel, updated daily during those days, guaranteed them freedom of expression, international exposure, and the self-identification of the protesters with the ongoing process of social transformation they were enacting.

Videos by Collectives in the Post-Internet Era

As the history of coop cinema follows the evolution of media, most films and videos by art collectives in the current post-Internet era reflect upon the ubiquity of screens and the daily overdose of social media exposure. While for censored countries, Facebook or Twitter might represent tools to reach

⁹ Nicholas Mirzoeff, *How to See the World* (Penguin Random House: London, 2015), 270.

the freedom of speech, as proven by the Mosireen Collective case, in technologically advanced societies artists rather lean towards the dangers brought by the Internet. Russian collective **Chto Delat's** *One Night in a Social Network* (2019), for example, explores dynamics of disinformation and fake news enacted by social media through the anesthetizing language of emoji, with a focus on those tensions between Russia and Ukraine that in March 2022 turned into dramatic warfare. With *ORDER* (2018), instead, the Spanish group **Democracia** focuses on class warfare. This video trilogy speculates on a society split between working classes on one side and a wealthy and corrupt establishment on the other, a struggle incarnated in the sensationalistic motto "Eat the Rich. Kill the Poor" printed on the sides of a limousine driving through Houston.

Various collectives' videos address issues of disinformation and surveillance in relation with digital culture. American group **The Yes Men** is known for interventionist pranks that usually begin with fake websites of companies or organizations. Their video *I Have a Bad Case of Diarrhea: The (Other) Julian Assange Story* (2011/2020) documents a friendly meeting with WikiLeaks founder, who informed the group that the Dow Chemical corporation – which they had openly smeared for the Bhopal gas disaster on a legendary BBC action – was spying on them. WikiLeaks' investigative approach, conducted in the name of transparency, resonates with the activities of the Yes Men as well as of **Forensic Architecture**, an interdisciplinary think tank of Goldsmith University in London, that applies architectural technologies to probe violations of human rights. Their projects, often including videos, are conducted through techniques such as geolocation, data mining, 3D modeling, and photogrammetry. Austrian duo **UBERMOR-GEN** is also known for tackling cyber threats, an example being the video *Chines Coin (Red Blood)* (2015), based on a comparison between China's supremacy in Bitcoin mining and human blood cells.

Although not calling into cause social media per se, other collectives explore ideas of community and sharing, which seem to suggest reconsiderations on the very role of the social network and the dialectics of simulated interplay they offer. The activities of Reykjavik-based duo **The Icelandic Love**

Corporation, Danish collective **Superflex**, and Israeli group **Public Movement**, give form to heterotopias, or else imaginary communities that inhabit the interstices of society, simulating capitalist strategies of visual identity and performance, only to provide alternative configurations or rather reinterpretations of them. Their videos, in a more poignant way, prove that the structure of many art collectives informs their modes of production. By focusing on self-representation as groups and emphasizing teamwork and sharing over a solipsistic lifestyle, they foresee, as argued by Nina Möntmann, "the creation of a newly defined participatory democratic public sphere offering models of agency that go beyond consumption decisions, but imply the potential of collective resistance."¹⁰

The overview that has been traced here, as arbitrary as it may seem, aims to be the first step for a future history of films and videos by groups. Such an articulated endeavor will require scholars to cross the boundaries between the fields of cinema and the visual arts, borrowing tools from art history, film studies, media studies, and visual studies, providing unexpected angles on phenomena in which sometimes is hard to distinguish the artistic from the political. Socio-political issues, indeed, are not simply a recurring topic but are often the very conditions that inspire artists, filmmakers, and activists to come together and produce moving images. In order not to lose the orientation, this cartography has been drafted following the evolution of audiovisual media, proving that every time a new technology becomes available, artists are keen to adopt it and explore alternative applications of it. While being crucial tools in the hands of those in power, in fact, cinema, video, and the Internet have also proved to be, in the hands of art collectives, key mediums for triggering processes of awareness, empowerment, and direct democracy.

¹⁰ Nina Möntmann, "New Communities," in Nina Möntmann, ed., *New Communities* (York and Toronto: Public Books and the Power Plant, 2009), 16.

In Good Company: A Theoretical Dialogue

PSJM

(Cynthia and Pablo are sitting at their desks. Their logo is projected onto the screen. Cynthia gets up and walks over to a whiteboard on one side of the space. She stares at it).

CYNTHIA: OK. So what's the idea? To come up with a text about collective art? About the video exhibition?

PABLO: Shall we do it as a dialogue?

C: I like the idea. Yes. Like a dialogue.

P: We could do a standard curator text, but well, maybe for this exhibition...

C: We're a creative collective, so we can also combine creation with theory... Anyway, dialogue is PSJM's tool...

P: It's PSJM's tool, and a tool for all collectives, all collaborative art. In fact, in "The Collaborative Turn", Maria Lind

includes "dialogical art", a phrase coined by Grant Kersten, among the names by which collaborative art was known in the 1990s. The function of communication in this kind of art is absolutely fundamental.

C: Dialogical art... (she writes it down on the whiteboard and sits down).

P: Yes, and what's more, the form of dialogue is not actually foreign to the history of philosophy. To present a philosophical or theoretical discourse, it would seem that the usual way of doing it is in an essay, but at first, in Greece, we already have the Platonic dialogues. And then, well, all the utopias, starting with Thomas More. There are also scientific treatises like Galileo's *Dialogue concerning the Two Chief World Systems* and, of course, the philosophical dialogues that Diderot dramatized in books like *D'Alembert's dream*. So yes, let's do a dialogue.

C: Right. Besides... if we understand art, or the specifics of art, as something that you do in order to have it shown to others... to someone else, not to yourself, because otherwise you would just leave it in the studio, then it has a lot to do with dialogue, because it's really quite similar, isn't it? When you have an idea you also try to share it with others, to expose it in order to get some feedback. In the brainstorming sessions that we use as a tool to create the pieces, you're always defending an idea or contributing ideas to create something in common. So, from that point of view, you also try to express what you have inside you onto the outside, onto what you have out there. It might be to your partner or to the audience in the room...

P: In that regard, any art, however intimate it may be, always takes into account...

C: The purpose is to show it to others.

P: Of course, it always takes into account... not just one person.

C: So, starting from there (she stands up and writes on the whiteboard) we should ask ourselves: is every work of art a collective production?

P: It most obviously is. Although the difference is perhaps a question of degree. We explained this in "The Collective Production of Art", always referring to Howard. S. Becker and his *Art Worlds*. Even if it's the production of an individual artist, in order for him to be able to carry out his work, he needs someone to have previously made the brushes, made the paint, made the canvases... someone to sell them to him, and so on. All these people are working for art. This is what Becker calls "support personnel". And then, once it's finished, there's someone who has to sell it, someone who has to make it known, someone who has to promote it, someone who has to write about it... you know, the institutional theory of art.

C: And not only on the material level, but also the knowledge that this artist has acquired the knowledge to be able to carry out his or her work, knowledge that is handed down through history... and others have taken care to write it down in books... or the art schools themselves, which teach this person to paint in the way he or she does.

P: Yes, that's what Becker also talks about, and that's all in relation to Pierre Bourdieu, of course.

C: Symbolic capital...

P: Symbolic capital acquired in learning and which is in fact also related to the concepts of Marx.

C: So, it all adds up, doesn't it? The knowledge of several different people, which is collective (she writes down the words "collective knowledge" on the whiteboard).

P: Of course, everything Becker calls the "support personnel" and also, as you say, all the history that comes before you. How you come to creation. What Newton said about scientific discovery, "We stand on the shoulders of giants". You're re-

searching but together with everyone who researched before you. It's the same thing in art. Although perhaps the difference lies in the fact that in science, in some way, there is an evolution and improvement... (although sometimes there is backwards movement and theories discarded by history are taken up again) and in art there's no improvement, there is simply change...

(There is a pause, they both remain thoughtful and Cynthia returns to the whiteboard).

C: OK. So, all art is collective. But art that is intentionally collective, the art of artists who come together voluntarily to create, why does that happen, what makes it happen, what are the reasons behind this? That would be the second question.

P: Good question. In the article "The Collaborative Turn", a text that is considered fundamental in this collaborative art thing, Maria Lind lists some of the reasons that would lead to collaborative art making. Firstly, she says it's an "alternative to individualism", to the individualism of capitalist society itself and also to the "romantic artist as a solitary genius", which are in fact two concepts that are very closely linked.

C: It's the selling pitch of the capitalist art market, as Hans Haacke said...

P: Yes, you're right there. And here, by putting these concepts together, Lind creates an interesting relationship. Because we can read a link between individualism and exclusivity. Because, in fact, the genius artist, with all his religious components... something we've already dealt with in, in...

C: In "Marcuse and the CIA motto".

P: Exactly. With all the miraculous components attributed to the creator... who was the creator, by the way, in the masculine, not the feminine, it was a man...

C: Patriarchy.

P: Yes. So... the individual genius touched by God fits so well into a system of exclusivity, the art market system, which is based on the exclusivity of its products. And now with NFTs, well, it's one thing on top of another...

C: Yes, but I think that's where it changes. Because the other was almost like magic and an NFT is technology. Which makes it different.

P: Yes, but... it's so complex... blockchain and encryption is so complex that it almost seems like magic to people. I mean, it's so far removed from the understanding of the common person...

C: Yes, only a few people can access this kind of language.

P: Exactly, it does have a magical component...

(Cynthia goes back to the whiteboard).

C: OK. What other reasons does Maria Lind give?

P: Let's see... (looks at his notes). The second one would be "to be stronger". That is, that there is strength in numbers....

C: It makes you stronger because you're not alone, and above everything else, because at the times when one of you is weak, the other helps you along.

P: Exactly.

C: Besides, you can divide the work and specialise it, and thus be more productive.

P: Yes, what you say about the division of labour is what she calls the fourth reason, but in the third one she refers to "the fun of working with others". Now that's where an interesting emotional component comes in. You've just said something that is not usually mentioned, which is that teamwork makes you stronger because when one of you feels weak, the other one helps you along... This has a lot to do with the affec-

tive component that Richard Sennett values so much when he talks about dialogics. Sennett goes beyond the purely formal, beyond the ideal situation in which a dialogue should take place: with respect, following Grice's rules, as studied in the theory of argumentation. Sennett focuses on the affective, which has a lot to do with gestures, with contact, those informal elements that surround and shelter teamwork. So we would have here, firstly, the purely affective and secondly, the purely productive, which is the division of labour.

C: The division of labour: Adam Smith...

P: Of course, companies. In Good Company... we are companies that seek the good, understood as the common good.

C: Yes, companies. Actually, company is basically one person with another person. That's a company...

P: Of course. Speaking of Adam Smith, this brings us to another topic, related to the keys in teamwork. If you want to talk about competition later...

C: OK, we'll talk about competition later (looks at the whiteboard). As well as reasons. We should point out some of the keys for the correct functioning of teamwork (she writes on the whiteboard). Respect. And mutual admiration, that's the key...

P: Exactly. Respect. Dialogue, words as material. We've been saying this a lot, that the raw material of PSJM is the word.

C: Well, let's go to Sennett's dialogics (he picks up a book from the table). Look what he says in *Together*, on page 6:

"The most important fact about hard cooperation is that it requires skill. Aristotle defined skill as *techné*, the technique of making something happen, doing it well; the Islamic philosopher Ibn Khaldun believed that skill was the special province of craftsmen. Perhaps you, like me, dislike the phrase 'social skills', which suggests people good at cocktail party talk or adept at selling you things you don't need. Still, there are social skills of a more serious sort. These run the gamut

of listening well, behaving tactfully, finding points of agreement and managing disagreement, or avoiding frustration in a difficult discussion. All these activities have a technical name: they are called ‘dialogic skills’.

P: OK (looks at his notes). And a little further on, on page 14, there is a chapter entitled “Dialogics”. I think this text is fundamental in that it focuses on what we were talking about earlier: the affective and those little things that are not merely formal. It begins with a quote that says, “People who do not observe cannot converse”. What Sennett means is knowing how to listen, which is fundamental, he bases everything on that. When you were talking earlier about respect (Cynthia nods), listening, I think it’s totally related... He says,

“‘People who do not observe, cannot converse.’ This wisdom-nugget from an English barrister evokes the essence of ‘dialogics’. This technical word names attention and responsiveness to other people. The barrister’s bon mot particularly calls attention to the listener’s share in a discussion. Usually, when we speak about communication skills, we focus on how to make a clear presentation, to present what we think or feel”. In other words, “what a good speaker”, speaking well in public...

C: Of course. It’s not only about speaking well, but also about listening well!

P: That’s what Sennett is saying.

C: You have to know how to listen well.

P: Exactly. Sennett says, “Skills are indeed required to do so, but these are declarative in character. Listening well requires a different set of skills, those of closely attending to and interpreting what others say before responding, making sense of their gestures and silences as well as declarations”. There he goes back to those little rituals, doesn’t he, informal... And he says a little further on, “learning the art of listening, of projecting oneself outwards, reduces the ego”. Which is a way...

C: ...fundamental for working in a team. This also reminds me a lot of the projects we do on citizen participation.

P: Right.

C: Where the assemblies in which the neighbours, who normally don’t feel listened to by the public authorities, have a voice and are listened to, are really crucial. In these projects, participation is motivated by listening to what neighbours have to say in the neighbourhoods...

P: Right. With this topic we also open up the field to elucidate something that Maria Lind explores in her text, as we do too in *Art and democratic processes*: What levels of collaboration are there in art? (he stands up and writes it down on the whiteboard).

C: Aha...

P: We could say that we have different levels of collaboration. First, between the members of the collective itself, then the collaboration with suppliers, that is the support personnel Becker was talking about, and that in some cases is an absolutely technical thing, and in others it’s a much closer collaboration that also involves creation, a collaboration like the one we have perhaps with Asiria Álvarez, Acaymo S. Cuesta and with other artists.

C: I think that the actual team’s “internal collaboration”, for example, if we look at our own case, is still “internal” when we talk about collaboration with our suppliers, because it happens within the production of PSJM. Then there’s also the collaboration with the art system itself, with the agents that work in the art world: curators, gallery owners, museum directors, and so on. So we have internal collaborators and external collaborators, in the environment...

P: and collaboration with the public...

C: That’s it.

P: And that opens up, let's say, the perspective of participatory art, doesn't it? What I mean is what you were saying before, that whenever art is made, it's always made for an audience to see it, otherwise, we could say it isn't really art.

C: And that audience might be professional or the general public.

P: Exactly. What's more, the audience might be simply viewers or a public that participates directly by collaborating, don't you think? In this regard, this type of art we're talking about has a lot to do with it. I'm referring to the collaborative turn in the 1990s, very much linked to relational aesthetics and obviously to participatory art, and there we can identify different levels of participation: either you give them indications, like "you have to do this with this element" and then they participate according to your rules, so let's say these rules are imposed, or in a further step, to create... as we propose and have in fact experienced... to the point where the rules of the work of art itself are also created with the participation of the public. Hence tensions arise between the quality that the technician contributes...

C: You mean the artist...

P: ... who is the professional. And the amateur component of the participants. Amateur but also very fresh... The results of participatory art can be found in that balance, can't they?
(Cynthia addresses the audience in the room).

C: What do you think, are we missing something?

(Someone from the audience raises their hand and a microphone is brought up to them).

AUDIENCE: In this tension between professional and amateur participation, what is more important to you, the processes or the products?

P: I think we find both of them equally important. Because if you make the process all important, and then in the end the

resulting product has no quality, the process won't have met its goal.

C: Yes, it's important to us that what remains at the end is of sufficient quality to be on the wall of a museum, or the wall of a street... and everyone who has taken part in its creation and production can feel proud of the result when they walk by and see it...

P: OK. Shall we keep going?

C: Yes, thank you very much for joining in (talking to the audience). At the end of the talk we can chat a bit more with you.

(Pablo goes to the whiteboard and looks at what is written there)

P: I think we've more or less got it....

(Cynthia nods, and says)

C: There is just one thing, one issue that's also at the basis of teamwork, of putting egos aside and all that... cooperation versus competition.

P: That's true. We left that for the end before... Look (he picks up a book from the table); there's a really beautiful phrase by Kropotkin, the promoter of "mutual aid", which we commented on in *Total Market*, the book we wrote with José María Durán... (he stops and adds thoughtfully) Sennett also devotes quite a few pages to defending cooperation in the face of competition. Something which, by the way, Darwin had already pointed out in *The Origin of Species*. Despite the fact that he is generally credited with the idea that evolution takes place exclusively through competition. You know, Spencer's social Darwinism and the most savage capitalism, which is based on the theory that competition is much more productive. All that hogwash. But well, as I was saying, there's a phrase that Kropotkin writes in "Anarchist morality": "For are not the earliest aggregations of cellules themselves an instance of association in the struggle?"

C: That's amazing...

P: ... with that biologist point in the quotation. Because Kropotkin was also a biologist... Although precisely this biologist aspect is something that we criticise in the book... the fact that it starts from nature to substantiate moral questions, and in a way, thus incurs in the naturalist fallacy... But well, beyond that, I do find it interesting to repeat that, in the evolution of the species itself, cooperation is just as necessary as competition. In *Art and democratic processes* we already proposed eliminating competition from the equation. Even though we know that sometimes it can be beneficial... but in a world where competition really reigns, in a world with a capitalist system... let's say it would be a kind of positive discrimination, in favour of collaboration. We should, as far as possible, eliminate it to try to balance the scales.

C: Competition... Let's see, of course I prefer collaboration to competition... I don't like it at all. Especially within the art world. And that's what we always say in the workshops, that, for example, we don't consider our fellow travellers, other artists, as competition, but as collaborators – we walk a path together. But with regard to the criticisms that a capitalist might make about the elimination of competition, I don't really know how it could be solved in such a way that we wouldn't fall into idleness.

P: True...

C: How to motivate... We would have to think about how to motivate action without competition.

P: I think that the expectation of achieving a target, if it's a common one, generates a lot of emotion. Of course, someone standing in front of you with a gun generates a lot of adrenaline. That generates a lot of adrenaline. I mean... it's obvious that if you're going to play a football match and one team beats the other, well one of them is sad and the other one is happy, well, that generates adrenaline, of course. Emotions

are running high. But I'm sure that we can try out ways of playing, ways of business, in which...

C: ...in which one team doesn't end up above the other?

P: Or one company above the other, but it still motivates you. It excites you. I mean... When we do things, do we try to do them to be better than our peers? No. The goal is to surpass yourself, not to surpass others.

C: What if the purpose of the game was really...? And here we are going to get into creativity... What if the purpose of the game was really to look for ways of collaboration? I mean, how to accomplish the goal in the most collaborative way possible?

P: Yes, that's a good idea... It's cool. It's clear that you can make non-competitive games. In fact, we made a game for children, for a public authority...

C: And it worked really well.

P: Yes, it worked really well. The children enjoyed it, they enjoyed it just the same. Without having to be ahead of or above the others, or enjoy who wins and who loses. They had to outdo themselves. I think it's obvious, the thing is that we have to get down to it, to fight against the capitalist ideology that permeates everything.

C: That's right, the idea is for everyone to win: win win.

P: That's it. Emotion is generated by fighting against adversity. The problem is when the adversary is someone else.

C: Right.

P: Let the adversary be the environment, let the adversary be the contingency, but not someone else, that's the key.

(Cynthia walks back to the whiteboard and looks at it carefully)

C: OK. I think we more or less have this. What's left is to deal a bit with the selection of collectives and films from *In Good Company*, right?

P: Right.

C: Well, in the brief curatorial text for the project several key points were made... (she writes a number 1 on the whiteboard and reads) First: *In Good Company* is an exhibition of films made by international art collectives from Russia (Chto Delat), Denmark (Superflex), USA (The Yes Men), Austria (UBERMORGEN), Iceland (The Icelandic Love Corporation) and Spain (Democracia).

P: Here, in addition to the international sphere, I think we should point out the obvious relationship between audiovisual production and collective art...

C: Yes, cinema is perhaps the most collective art. You only have to look at the credits...

P: You said it.

C: Let's continue... This is a selection of six groups with a long history in the gallery and museum circuit. By the way, holding a collective art exhibition already implies dealing with a specific way of understanding the functions and interests of visual activity...

P: Yes, that links up with what we were talking about earlier: the very form of productive organisation in a team implies a commitment to collaboration as opposed to individualism. And this can also be seen in the topics the collectives deal with, which are always social.

C: Yes, deeply contemporary social, economic and political issues... such as robotics and the filtering of news on-line... fiction on social networks...

P: ... the new economy of cryptocurrencies and data mining...

C: ...and feminist visions rooted in nature... the ideology of consumption, racial conflicts and social inequality...

P: Thirdly (he writes on the whiteboard and reads): the selection of pieces responds to the period of maturity of these collectives which, like our own, began their journey in the 1990s or 2000s. We have shared with most of them the fact that they have been included in international books about international activist art such as "Art & Agenda: Political Art and Activism" published by Gestalten in Berlin and *Come Together: The Rise of Cooperative Art and Design* by Francesco Spampinato, published in New York by Princeton Architectural Press.

C: Yes, we also share the fact that we introduce ourselves under a name or a brand (she points to the whiteboard). This is something Maria Pallier also mentions in the catalogue prologue.

P: Yes, in the catalogue texts there are topics that inevitably overlap.

C: But approached from different perspectives.

P: Yes, of course, with a prologue by the director of the TV programme *Metrópolis*, Maria Pallier, who is...

C: ...an eminence...

P: ...in art and audiovisual art. There's also a text by Francesco Spampinato, who has dealt with the topic of collective art in *Come Together* and who has just published a new book on art and television. Spampinato's approach to the subject is based on the history of art.

C: And Diana Padrón, in Barcelona...

P: ...who is one of the most theoretically brilliant minds in the Canary Islands.

C: Yes, they're really great.

(There is silence. They both look at the whiteboard).

C: What else? Something about the videos?

P: Yes, well. We should underline the fact that these mature works of art also coincide with a longer footage of the videos.

C: OK. I mean, they're not the "one frame moving in a loop" type of videos. I mean... that kind of videos you can start watching at any point in the loop because you get the idea just by watching a fragment. The ones we are presenting here are narrative, they have a beginning and an end, although sometimes the narrative is a bit abstract.

P: So they need more time to see. This is an exhibition to visit with time, or even better, to visit more than once.

C: Exactly, it seems to go against the tide, in the age of 15-second videos in Instagram stories...

P: True...

C: They're very careful productions as well.

P: Yes, sometimes they almost look like short films.

C: Some of them even fall into musical genres like opera or farce.

P: Precisely, or the abstract narrative you were talking about... the ironic documentary, the forbidden document, the fictional document...

C: That's it... (she goes back over her notes). What else is left?

P: Watching the videos...

C: Great (she turns to the audience). Any questions?

Two people raise their hands. The dialogue continues.

REFERENCES

Becker, Howard S. *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 2008).

Lind, Maria. "The Collaborative Turn", in *Taking The Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, edited by Johanna Billing, Maria Lind and Lars Nilsson, pp. 15-31 (London: Black Dog Publishing, 2007).

PSJM. *Art and Democratic Processes. Towards a horizontal aesthetic* (Tenerife: TEA, 2017).

Mercado Total / Total Market (with José María Duran) (Alicante: Ediciones Aural, 2015).

"Marcuse y el lema de la CIA", in *Revista de Occidente* (Madrid, 2016). Available at: psjm.es

"La producción colectiva del hecho artístico", 2012. Lecture in digital format commissioned by the Faculty of Art History of the UNED to be included in its syllabus. Available at: academia.edu and psjm.es

Sennett, Richard *Together. The rituals, pleasures and politics of cooperation* (New Haven: Yale University Press, 2012).

Films

CHTO DELAT

One night in a social network. An Opera-farce, 2019, 30'

Parece que vivimos en una época de giro emocional. «Lo que es verdad y lo que no lo es» ya no depende de la posibilidad de razonar, sino del fuerte impacto emocional de la comunicación. Vemos la base de este giro en las transformaciones del lenguaje de la comunicación: la aparición de la cultura de los emoji y las animaciones gif en las interacciones de nuestra vida cotidiana. Se trata de ideogramas que suelen utilizarse en las redes sociales y en las comunicaciones personales en línea. Hay emoji de distintos géneros: expresiones faciales, objetos comunes, lugares y modos de tiempo, animales y muchas otras formas y medios.

En esta película vemos una habitación con una mesa en el centro. Alrededor de la mesa vemos a una persona solitaria profundamente ocupada leyendo su feed de las redes sociales y siguiendo algunos enlaces. Frente a él vemos al grupo de intérpretes: cuatro Emoji reconocibles que se comunican con él y construyen y manipulan permanentemente el contenido de las noticias. Debajo de la mesa vemos al típico personaje troll ruso que hace algunos comentarios y elige tal o cual contenido.

Toda la acción comienza cuando el usuario recibe una información sobre el asesinato de Arcady Babchenko –notorio periodista ruso que vivía exiliado en Ucrania–. El usuario, con la ayuda de los trolls y los emoji, empieza a seguir el caso y a saltar al mundo surrealista de la posverdad. El viaje termina cuando por la mañana recibe la información de que Arcady Babchenko ha resucitado y su muerte fue una operación especial de los servicios secretos.

CHTO DELAT

One night in a social network. An Opera-farce, 2019, 30'

LLooks like we live in a time of emotional turn. “What is truth and what is not” does not depend anymore on the possibility of reasoning but rather on the heavy emotional impact of communication. We see the base for this turn in the changes in communication language – the appearance of the culture of emojis and gif-animations in our daily life interactions. Emojis are ideograms usually used on the social networks and in personal on-line communication. Emojis exist in various genres, including facial expressions, common objects, places and types of weather, animals and many others forms and media.

In our film we see one room with a table in a middle. Around the table we see a lonely person deeply occupied in reading his social media feed and following some links. In front of him we see the group of performers – 4 recognizable Emojis who communicate with him and permanently construct and manipulate the content of the news. Beneath the table we see the typical Russian troll character making comments and choosing this or that content.

The whole action starts when the user receives information about the killing of Arcady Babchenko – a notorious Russian journalist who lived in exile in Ukraine. The user, with the help of the trolls and Emojis, starts following the case and jumps into the surreal world of post-truth. The journey finishes when in the morning he receives information that Arcady Babchenko has been resurrected and his death was a special operation by the secret services.







DEMOCRACIA

ORDER, 2018, 54' 15"

ORDER es una ópera en tres partes, una salvaje evisceración de la injusticia capitalista. El libreto de ORDER se inspira en el poema de Hesíodo «Los trabajos y los días» que, escrito durante la crisis agraria en la Antigua Grecia, contiene claras y pertinentes correlaciones con nuestro contexto actual.

El Acto I, «Cómete a los ricos / Mata a los pobres», nos traslada a la poderosa tensión de una manifestación armada de los New Black Panthers de Houston, que remite a acontecimientos recientes de violencia policial contra los afroamericanos en los EE.UU. Democracia presenta a este grupo como personas empoderadas. Puesta en escena que se yuxtapone con el personaje que ha heredado su riqueza y que da sermones sobre las virtudes del trabajo desde la seguridad de su lujosa limousine.

El Acto II, «Konsumentenchor», examina la dinámica del consumismo contemporáneo con sus pulsiones innatas para devorar y diezmar a pesar del cataclismo creciente de nuestro entorno ecológico.

En el acto final, «Cena en casa de los Dorchester», asistimos al enfrentamiento definitivo, entre la encarnación del despiadado capitalista, que expone en sus celebraciones el verdadero coste de sus riquezas, y la valiente e indignada camarera que se enfrenta a sus patrones mostrándoles su abyecta realidad. Canta: «Su orden es el caos» y admite que «sobre este caos construiré mi casa». Mientras que la intervención del Acto II pasó, convenientemente, casi desapercibida para su público involuntario, esta acción no podía ser ignorada. La escena final presenta una imagen poderosa pocas veces vista: los puños de los oprimidos sacudiendo las caras rojas de sus supuestamente intocables opresores.

DEMOCRACIA

ORDER, 2018, 54' 15"

ORDER is an opera in three parts, a savage evisceration of capitalist injustice. The libretto of ORDER is inspired by Hesiod's poem "Works and Days" which, written during the agrarian crisis in Ancient Greece, contains clear and pertinent correlations with our current context.

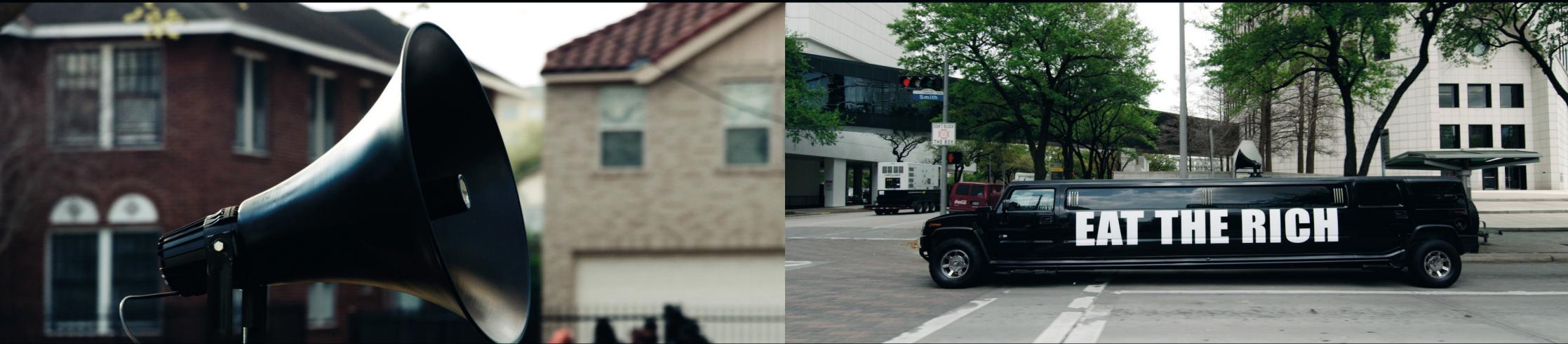
Act I, "Eat the rich / Kill the poor", takes us to the profound tension of an armed demonstration by the New Black Panthers in Houston, in reference to recent events of police violence against African Americans in the USA. This is juxtaposed with the character who has inherited their wealth and who lectures on the virtues of work from the safety of his luxury limousine.

Act II, "Konsumentenchor", examines the dynamics of contemporary consumerism with its innate drives to devour and decimate despite the growing cataclysm of our ecological environment.

In the final act, "Dinner at the Dorchester's", we witness the ultimate confrontation, between the embodiment of the ruthless capitalist, who exposes in his celebrations the true cost of his riches, and the brave and indignant waitress who confronts her employers by making them see their abject reality. She sings "Your order is chaos" and admits that "on this chaos I will build my house". While what happened in Act II conveniently went almost unnoticed by its unwitting audience, this action could not be ignored. The final scene presents a powerful image rarely seen: the fists of the oppressed shaking the red faces of their supposedly untouchable oppressors.



cómetelos.



haz de tu capa un sayo,



todas las baratijas puestas a nuestro alcance.



Sois una enfermedad, una infección, sois virus,

THE ICELANDIC LOVE CORPORATION

Psychography, 2019, 17' 42"

Psychography es un cortometraje experimental rodado en una granja en un fiordo remoto rodeado de naturaleza y mil años de historia: asentamiento, religión, ocupación de un ejército extranjero, agricultura y arte contemporáneo.

La película cuenta una historia abstracta de seres en diferentes dimensiones, sus sentimientos y su estado. Una mujer oculta elabora su brebaje mágico, un alma joven busca su libertad interior, otros están llenos de arrepentimiento y rabia, mientras que algunos nos cantan en la felicidad o ¿qué?

THE ICELANDIC LOVE CORPORATION

Psychography, 2019, 17' 42"

Psychography is an experimental short film shot on a farm in a remote fjord surrounded by nature and 1000 years of history: settlement, religion, occupation of a foreign army, farming and contemporary art.

The film tells an abstract story of beings in different dimensions, they're feelings and state. A hidden woman brews her magic brew, a young soul seeks her inner freedom, others are full of regret and anger while some sing for us in happiness or what?







SUPERFLEX

The Green Island In The Red Sea, 2016
2K cinemascope, Color, Stereo, 15'

SUPERFLEX presenta la historia no contada de la ciudadanía robótica de Vallensbæk, un municipio suburbano al sur de Copenhague. La obra *La isla verde en el mar rojo* cuenta la historia de la campaña progresista de Vallensbæk a favor de una política de integración de los robots en la década de 1970.

Soñando con una ciudad resistente a las crisis económicas y a las reformas populistas, los ciudadanos de Vallensbæk adoptaron políticas de integración de los robots en la población humana. La película desafía las aparentes certezas de nuestro presente y abre el debate en torno a la perspectiva de un futuro automatizado. La historia -quizás ficticia- de la obtención de derechos para la ciudadanía robótica de una ciudad plantea cuestiones sobre los derechos de los robots entre nosotros.

Como sociedad, tenemos que encontrar soluciones para reconocer legalmente la inteligencia artificial y asegurar unas condiciones de trabajo decentes en una economía cambiante. Al mismo tiempo, tenemos que investigar cómo, y hasta qué punto, integrar formas de vida automatizadas. Quizá podamos buscar respuestas en el proceso de integración de robots de Vallensbæk.

SUPERFLEX

The Green Island In The Red Sea, 2016
2K cinemascope, Color, Stereo, 15'

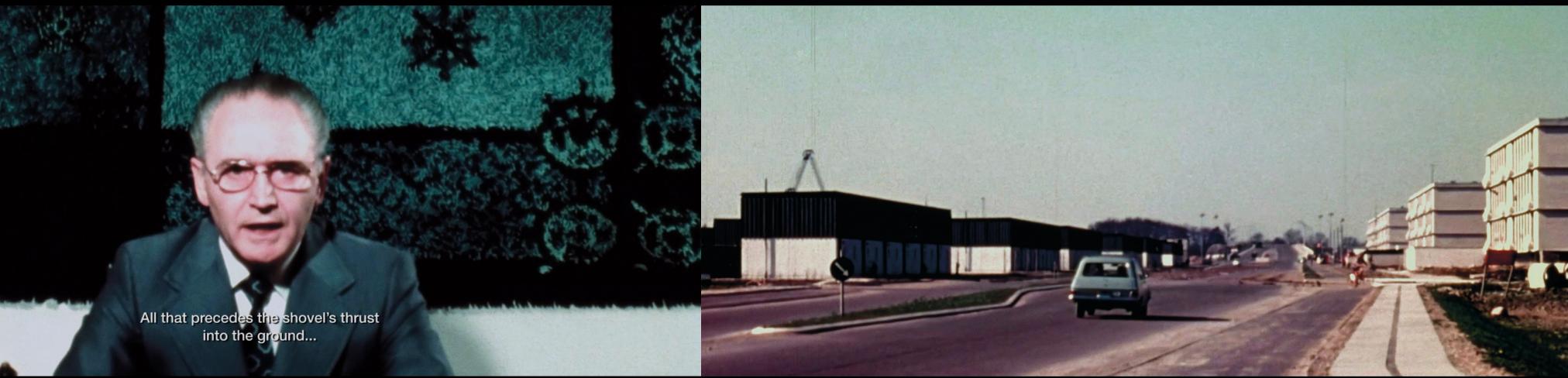
SUPERFLEX presents the untold history of the robot citizenry of Vallensbæk, a suburban municipality south of Copenhagen. The filmwork *The Green Island In The Red Sea* tells the story of Vallensbæk's progressive campaign for a robot-integration policy in the 1970s.

Dreaming of a city resilient to economic crises and populist reforms, the citizens of Vallensbæk adopted policies to integrate robots into the human population. The film challenges apparent certainties of our present and opens discussion around the prospect of an automated future. The – perhaps – fictional history of securing rights for one city's robot citizenry raises questions about the rights of the robots among us.

As a society, we need to find solutions to how we legally recognise artificial intelligence and how to secure decent working conditions in a shifting economy. At the same time, we need to investigate how, and to what extent, to integrate automated lifeforms. Perhaps we can look to the robot integration process of Vallensbæk for answers.



We dreamt of a green conservative future
for Vallensbæk...



All that precedes the shovel's thrust
into the ground...



Robots were granted the same rights
as other citizens.



UBERMORGEN

Chinese Coin (Red Blood), 2015, 9' 50"

La minería china de monedas ha convertido recientemente a la República Popular China en el mayor productor mundial de Bitcoin. La minería requiere un esfuerzo y poco a poco hace que la nueva moneda esté disponible a un ritmo que se asemeja al de la extracción de materias primas como el oro, el cobre, los diamantes, el níquel, las tierras raras, la plata, el uranio y el zinc. Una de las razones del rápido crecimiento es la construcción de centrales hidroeléctricas en el oeste del país. Las primeras explotaciones mineras de petaca se construyeron en Shanxi y Mongolia Interior, donde el carbón era barato y abundante, pero el carbón barato no puede competir con el agua gratuita y ahora las explotaciones están migrando en masa hacia el oeste.

UBERMORGEN

Chinese Coin (Red Blood), 2015, 9' 50"

Chinese Coin mining has recently made the People's Republic of China the world's largest Bitcoin producer. Mining requires exertion and it slowly makes new currency available at a rate that resembles the rate at which commodities like gold, copper, diamonds, nickel, rare earth, silver, uranium and zinc are mined from the ground. One of the reasons for the fast growth is the buildup of hydropower in the west of the country. The first petahash mining farms were built in Shanxi and Inner Mongolia where coal was cheap and plentiful, but cheap coal can't compete with free water and now the farms are migrating en masse towards the west.







THE YES MEN

*I have a bad case of diarrhea:
the (other) Julian Assange Story, 2020, 13' 32"*

Esta pequeña película trata de cómo nos enteramos por Julian Assange en 2011 de que Dow Chemical había contratado a una agencia de espionaje corporativo para espiar a los Yes Men y a otros tras nuestra acción de alto perfil contra Dow. Creemos que muestra a un Assange reflexivo, simpático y divertido, que en otoño de 2020 será juzgado en Londres para ser extraditado a Estados Unidos en virtud de la Ley de Espionaje, la primera vez que esa ley se aplica a la publicación de información.

Al igual que muchos, nos enfadó que Wikileaks decidiera publicar cuando lo hizo los correos electrónicos de la DNC que mostraban los esfuerzos de los demócratas por suprimir la campaña de Bernie Sanders. Ya sea que Wikileaks lo haya hecho por odio a la política clintonista o por el deseo de ver reducido el poder tóxico estadounidense, el momento en que lo hizo -poco antes de las elecciones- ayudó a elegir a Trump y, por lo tanto, a poner en peligro lo que queda de la democracia estadounidense.

Extraditar a Assange para que sea juzgado por “espionaje” en Virginia sería un desastre para el periodismo y, por tanto, para la democracia en todo el mundo. No debe ocurrir.

THE YES MEN

*I have a bad case of diarrhea:
the (other) Julian Assange Story, 2020, 13' 32"*

This little film is about how we learned from Julian Assange in 2011 that Dow Chemical had hired a corporate spy agency to spy on the Yes Men and others following our high-profile action against Dow. We think it shows a thoughtful, likable and funny Assange—who ten years later was being tried in London for extradition to the US under the Espionage Act, the first time that Act had been applied to publishing information.

Like many, we were angry that Wikileaks chose to release when they did the DNC emails showing Democrats’ efforts to suppress Bernie Sanders’ campaign. Whether Wikileaks did so out of hatred for Clintonite politics or a desire to see toxic American power reduced, their timing—shortly before the election—helped elect Trump and thus endanger what remained of American democracy. But extraditing Assange to stand trial for “espionage” in Virginia would be a disaster for journalism and hence democracy.





Mozilla Firefox

Release Mana...

https://mobile.twitter.com/



What's happening?

WIKILEAKS RELEASE: The Global Intelligence Files. Over 5 million!
<http://wikileaks.org/the-gfiles.html?nocache>

Tweet

Home Mentions Favs Msgs

Leaks 1
1 day ago

million profit as Asia lines the clouds

close

Bio

MARIA PALLIER

Maria Pallier (Allentsteig/Austria, 1960, vive y trabaja en Madrid) es directora de *Metrópolis*, programa semanal sobre arte actual que se emite en La 2 de Televisión Española y de cuyo equipo de redacción forma parte desde 1995. Combina esta función con actividades free lance de comisaria, conferenciente, autora y jurado en eventos nacionales e internacionales. Entre 1997 y 1999 fue miembro del Comité Asesor y comisaria de videoarte de ARCO Electrónico y en 1995 organizó, en Bilbao, *Ciberría (Simposio Internacional de Arte Electrónico)*. De 1990 a 1995 dirigió la agencia Trimarán arts promotion, dedicada a la distribución y organización de eventos relacionados con el videoarte, el cine experimental y el arte inter-media.

Maria Pallier (Allentsteig/Austria, 1960) lives and works in Madrid and is the director of *Metrópolis*, a weekly programme on contemporary art broadcast on Spanish television channel TVE2, of which she has been a member of the editorial team since 1995. She combines this function with freelance activities as a curator, lecturer, author and juror at national and international events. From 1997 to 1999 she was a member of the Advisory Committee and curator of video art at ARCO Electrónico and in 1995 she organised *Ciberría (International Symposium on Electronic Art)* in Bilbao. From 1990 to 1995 she directed the agency Trimarán arts promotion, which distributes and organises events related to video art, experimental film and inter-media art.

FRANCESCO SPAMPINATO

Francesco Spampinato es profesor asociado en la Universidad de Bolonia. Su investigación en los campos de la historia del arte contemporáneo y los estudios visuales se centra en las relaciones entre el arte contemporáneo, los medios de comunicación y la tecnología, con especial atención a temas como el posmodernismo, las prácticas colectivas, las experimentaciones con los medios de comunicación y el impacto de los ordenadores personales e Internet en la cultura visual. Entre sus publicaciones se encuentran los libros *Art vs. TV: A Brief History of Contemporary Artists' Responses to Television* (Bloomsbury Academic, 2022); el volumen editado *GMM - Giovanotti Mondani Meccanici: Computer Comics 1984-1987* (NERO, 2021); *Come Together: The Rise of Cooperative Art and Design* (Princeton Architectural Press, New York, 2015); y ensayos monográficos para revistas académicas o catálogos de exposiciones sobre Public Movement (PAJ, 2018), Lizzie Fitch y Ryan Trecartin (Fondazione Prada, 2019), USCO (Visual Culture Studies, 2020) y Susan Kare (Imago, 2022).

Francesco Spampinato is an Associate Professor at the University of Bologna. His research in the fields of contemporary art history and visual studies is focused on the relationships between contemporary art, media, and technology, with particular attention to topics such as postmodernism, collective practices, media experimentations, and the impact of personal computers and the Internet on visual culture. Among his publications are the books *Art vs. TV: A Brief History of Contemporary Artists' Responses to Television* (Bloomsbury Academic, 2022); the edited volume *GMM – Giovanotti Mondani Meccanici: Computer Comics 1984–1987* (NERO, 2021); *Come Together: The Rise of Cooperative Art and Design* (Princeton Architectural Press, New York, 2015); and monographic essays for either academic journals or exhibition catalogs on Public Movement (PAJ, 2018), Lizzie Fitch and Ryan Trecartin (Fondazione Prada, 2019), USCO (Visual Culture Studies, 2020), and Susan Kare (Imago, 2022).

DIANA PADRÓN

Diana Padrón es investigadora, crítica y comisaria independiente. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna, Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona y Doctora por la misma universidad en Sociedad y Cultura: Historia, Antropología, Artes, Patrimonio y Gestión Cultural. Es miembro del equipo docente del Máster en Arte Contemporáneo: Contexto, Mediación y Gestión en el Instituto II3 de la Universidad de Barcelona. Desde 2012 forma parte del grupo de investigación Art Globalization Interculturality de la Universitat de Barcelona, donde ha sido coordinadora de la plataforma On Mediation. Platform on Research and Curatorship y co-editora junto a Martí Peran de la revista REG|AC. Ha sido investigadora post-doc invitada en la Università di Padova, Université de Lille y Goldsmiths College - University of London. También está vinculada al grupo de investigación Arte y Tecnosfera de la Universidad Complutense de Madrid. Sus ensayos han sido publicados por editoriales, universidades o centros de arte, y colabora en diversas revistas como *Atlántica*, *Roulotte*, *A*Desk* o *Interartive*. Ha comisariado exposiciones para centros como San Martín Centro de Cultura Contemporánea, Centro Atlántico de Arte Moderno, Fundació Mies van der Rohe, Museu Picasso de Barcelona, Festival Loop Barcelona, 13 Bienal de La Habana, Centro Galego de Arte Contemporánea, Centro de Arte La Regenta o Casal Solleric.

Diana Padrón is a researcher, critic and independent curator. She holds a degree in Art History from the University of La Laguna, a Master's degree in Advanced Studies in Art History from the University of Barcelona and a PhD from the same university in Society and Culture: History, Anthropology, Arts, Heritage and Cultural Management. She is a member of the faculty for the Master's degree in Contemporary Art: Context, Mediación and Management at the University of Barcelona II3 Institute. Since 2012 she has been part of the research group Art Globalization Interculturality at the University of Barcelona, where she was coordinator of On Mediation. Platform on Research and Curatorship and co-editor together with Martí Peran of the journal REG|AC. She has been a visiting post-doc researcher at the University of Padua, University of Lille and Goldsmiths College - University of London. She is also related to the research group Arte y Tecnosfera at the Complutense University in Madrid. Her essays have been published by book companies, universities and art centres, and she regularly contributes to various journals such as *Atlántica*, *Roulotte*, *A*Desk* and *Interartive*. She has curated exhibitions for centres such as San Martín Contemporary Culture Centre, the Atlantic Centre of Modern Art, the Mies van der Rohe Foundation, the Picasso Museum in Barcelona, Festival Loop Barcelona, the 13th Biennial of Havana, the Galician Centre of Contemporary Art, La Regenta Art Centre and Casal Solleric.

PSJM

PSJM es un equipo de creación, teoría y gestión formado por Cynthia Viera y Pablo San José. PSJM se presenta como una «marca de arte», apropiándose así de los procedimientos y estrategias del capitalismo avanzado para subvertir sus estructuras simbólicas. Incluidos entre los 100 artistas más representativos del arte político internacional en *Art & Agenda: Political Art and Activism* (Gestalten, Berlín, 2011), sus obras están presentes en numerosas muestras internacionales como *Museo de la democracia* (nGbK, Berlín, 2021), *Personal Structures* (58^a Bienal de Venecia, 2019), *Beyond the Tropics* (56^a Bienal de Venecia, 2015), *Hic et Nunc* (Hirshhorn Museum, Washington D.C., 2014), *Off Street* (A Foundation, Londres, 2009) o *The Real Royal Trip... by the Arts* (PS1-MoMA, New York, 2003). Han publicado libros como *Arte y procesos democráticos* (TEA, Tenerife, 2017) o *Fuego amigo* (CENDEAC, Murcia, 2015) y artículos como «Marcuse y el lema de la CIA» (*Revista de Occidente*, Madrid, 2016). Fundadores de la Sala de Arte Social, han comisariado exposiciones de net-art (*Daniel G. Andújar. Laboratorio de Pequeños Datos*, 2021), arte y ecología (*Biotopías*, 2018, 2020, 2022), género (*Sus formas, nuestro dolor*, 2020; *Es personal*, 2019) o arte participativo (*Arte y Participación Ciudadana*, 2016). Desde 2012 imparten los talleres de arte colectivo PSJM•Workshop (Instituto Cervantes de Berlín, 2012-2015; Gabinete Literario, 2018-2019 y CAAM de Las Palmas GC, 2020-2022).

PSJM is a team of creation, theory and management formed by Cynthia Viera and Pablo San José. PSJM present themselves as an "art brand", thus appropriating the procedures and strategies of advanced capitalism to subvert their symbolic structures. The team-brand has been included among the 100 most representative artists of International Political Art in *Art & Agenda: Political Art and Activism*, (Berlin: Gestalten, 2011). Their work has been shown in numerous international exhibitions such as *Museo de la democracia* (nGbK, Berlin, 2021), *Personal Structures* (58^a Bienal de Venecia, 2019), *Beyond the Tropics* (56^a Bienal de Venecia, 2015), *Hic et Nunc* (Hirshhorn Museum, Washington D.C., 2014), *Off Street* (A Foundation, Londres, 2009) or *The Real Royal Trip... by the Arts* (PS1-MoMA, New York, 2003). They have published books such as *Arte y procesos democráticos* (TEA, Tenerife, 2017) or *Fuego amigo* (CENDEAC, Murcia, 2015) and articles such as "Marcuse y el lema de la CIA" (*Revista de Occidente*, Madrid, 2016). Founders of the Sala de Arte Social, they have curated exhibitions of net-art (*Daniel G. Andújar. Small Data Laboratory*, 2021), art and ecology (*Biotopias*, 2018, 2020, 2022), gender (*Your forms, our pain*, 2020; *It's personal*, 2019) or participatory art (*Art and Citizen Participation*, 2016). Since 2012 they have been teaching the collective art workshops PSJM•Workshop (Instituto Cervantes in Berlin, 2012-2015; Gabinete Literario, 2018-2019 and CAAM in Las Palmas GC, 2020-2022).

CHTO DELAT

Chto Delat es un colectivo de artistas, críticos, filósofos y escritores. Su nombre hace referencia a la novela de Nikolai Chernyshevsky *Chto Delat?*? (ruso: Что делать?, lit. ¿Qué hacer?, inglés: What Is to Be Done?, 1863) y el panfleto de Vladimir Lenin del mismo título (1902). El colectivo se fundó en 2003 en San Petersburgo, Rusia, donde sigue teniendo su sede actualmente. Hay nueve miembros principales, procedentes de Moscú, Nizhny Novgorod y San Petersburgo: Olga Egorova alias Tsaplyya (artista), Nina Gasteva (coreógrafa), Artemy Magun (filósofo), Nikolay Oleynikov (artista), Alexei Penzin (filósofo), Natalia Pershina-Yakimanskaya alias Gluklya (artista), Aleksandr Skidan (poeta y crítico), Oxana Timofeeva (filósofa) y Dmitry Vilensky (artista). Chto Delat promueve la integración y mezcla de arte, activismo y teoría política. La práctica de Chto Delat se encuentra en la encrucijada entre el teatro, el video, las retransmisiones, los murales, las instalaciones, las campañas públicas y los seminarios.

Han expuesto en el Museo Reina Sofía, Madrid (2010 y 2014); Mudam, Luxemburgo (2010 y 2011-2012); New Museum, Nueva York (2011); MUAC, Ciudad de México (2012 y 2017); Kadist, San Francisco (2013); Secession, Viena (2014-2015); Centre Pompidou, París (2017); Open Space of Experimental Art, Tiflis (2019); y State of Concept, Atenas (2020).

Chto Delat is a collective of artists, critics, philosophers and writers. Its name refers to Nikolai Chernyshevsky's novel *Chto Delat?*? (Russian: Что делать?, lit. What to Do?, English: What Is to Be Done?, 1863) and Vladimir Lenin's pamphlet of the same title (1902). The collective was founded in 2003 in Saint Petersburg, Russia, where it is still currently based. There are nine core members, coming from Moscow, Nizhny Novgorod, and Saint Petersburg: Olga Egorova aka Tsaplyya (artist), Nina Gasteva (choreographer), Artemy Magun (philosopher), Nikolay Oleynikov (artist), Alexei Penzin (philosopher), Natalia Pershina-Yakimanskaya aka Gluklya (artist), Aleksandr Skidan (poet and critic), Oxana Timofeeva (philosopher), and Dmitry Vilensky (artist). Chto Delat promotes the integration and blending of art, activism, and political theory. Chto Delat's practice is at the crossroads of theatre, video, broadcasts, murals, installations, public campaigns and seminars.

They have been shown at Reina Sofia Museum, Madrid (2010 and 2014); Mudam, Luxembourg (2010 and 2011–2012); New Museum, New York (2011);[7] MUAC, Mexico City (2012 and 2017); Kadist, San Francisco (2013); Secession, Vienna (2014–2015); Centre Pompidou, Paris (2017); Open Space of Experimental Art, Tbilisi (2019); and State of Concept, Athens (2020).

DEMOCRACIA

Equipo de trabajo formado en Madrid en 2006.

La práctica de DEMOCRACIA se inicia a partir de la discusión y el enfrentamiento de ideas y formas de acción. El mismo hecho de trabajar en grupo fija un interés de intervención en el ámbito de lo social. DEMOCRACIA funciona como un nodo de intereses agrupados de forma temporal para el desarrollo de un mismo objetivo, el cual se aborda desde diferentes perspectivas: las de cada uno de los participantes en el proyecto, siendo estos tanto los diferentes agentes y productores que conforman DEMOCRACIA (permanentes y ocasionales) como comunidades específicas con las cuales se establece una colaboración.

Democracia trabaja también en la edición (son directores de la revista Nolens Volens) y en el comisariado (No Futuro, Madrid Abierto 2008, Creador de Dueños, Arte Útil). Fueron fundadores y miembros del colectivo El Perro (1989–2006).

Han expuesto sus obras en centros de arte y museos de todo el mundo como el Centro Pompidou de París, el BPS22 de Charleroi, el MOCCA de Toronto, el Museo MAXXI de Roma, el Frankfurter Kunstverein de Frankfurt, el Station Museum of Contemporary Art de Houston o el PS1-MoMA de Nueva York, entre otros.

Work team made up in 2006, based in Madrid (Spain).

The decision to work as a group springs from the intention of engaging in an artistic practice centered on discussion and on the clash of ideas and forms of action. The fact of working in a group establishes in itself an interest for intervening in the social sphere. DEMOCRACIA works as a node of interests grouped temporarily for the development of the same objective, which is approached from different perspectives: those of each one of the participants in the project, being these the different agents (permanent and temporary) that shape DEMOCRACIA as the specific communities with which a collaboration is established.

Also DEMOCRACIA works in publishing (they are directors of Nolens Volens magazine) and curatorial projects (No Futuro, Madrid Abierto 2008, Creador de Dueños, Useful Art). They were founders and part of El Perro group (1989–2006).

They have exhibited their works in art centres and museums all over the world, such as the Centre Pompidou in Paris, the BPS22 in Charleroi, the MOCCA in Toronto, the MAXXI Museum in Rome, the Frankfurter Kunstmuseum in Frankfurt, the Station Museum of Contemporary Art in Houston and the PS1-MoMA in New York, among others.

THE ICELANDIC LOVE CORPORATION

Jóní Jónsdóttir y Eirún Sigurðardóttir son las actuales integrantes del colectivo artístico The Icelandic Love Corporation (ILC), creado en 1996 por Jóní, Eirún y Sigrún Hrólfssdóttir. Sigrún estuvo entre 1996 y 2016 y Dóra Ísleifsdóttir entre 1996 y 2001.

The Icelandic Love Corporation ha trabajado activamente y con éxito en el campo de las artes visuales, tanto en su país como en el extranjero, utilizando casi todos los medios posibles –performance, vídeo, fotografía, instalación–. The Icelandic Love Corporation se enfrenta a la seriedad del mundo con obras que mezclan el juego, el humor y el espectáculo con una refrescante autenticidad y una sutil crítica social que a menudo incorpora ideas de la feminidad tradicional, con un enfoque feminista.

El arte interdisciplinar de ILC la llevó a colaborar con Björk Guðmundsdóttir en su álbum *Volta* en 2007 y a una amplia gama de otras colaboraciones, como GusGus, Ensamble Adapter y Ragnar Kjartansson. Sus obras han sido expuestas internacionalmente, por ejemplo en el ARoS Kunstmuseum de Dinamarca, el Moma Museum of Modern Art de Nueva York, el Schirn Kunsthalle de Alemania, el Kunsthalle Wien de Viena, el Amos Anderson Art Museum de Helsinki y el Lilith Performance Studio de Suecia. ILC fue preseleccionada para el Pabellón de Islandia en la Bienal de Venecia de 2017 y nominada al grupo de Arte de Reikiavik por el Departamento de Cultura y Turismo de la ciudad de Reikiavik en 2018.

Jóní Jónsdóttir and Eirún Sigurðardóttir are the current members of the art collective The Icelandic Love Corporation (ILC) an art group established in 1996 by Jóní, Eirún and Sigrún Hrólfssdóttir. Sigrún was a member from 1996-2016 and Dóra Ísleifsdóttir was a member from 1996-2001. The Icelandic Love Corporation has actively and successfully worked in the field of visual art, both at home and abroad, using nearly all possible media—including performance, video, photography, and installation—the ILC confronts the seriousness of the world with works that blend playfulness, humor and spectacle with refreshing genuineness and subtle social critique that often incorporates ideas of traditional femininity, with feminist approach.

ILC's Interdisciplinary art led them to collaborate with Björk Guðmundsdóttir for her *Volta* album in 2007 and a wide range of other collaborations e.g. GusGus, Ensamble Adapter and Ragnar Kjartansson. They're works have been exhibited internationally, e.g. at ARoS Kunstmuseum Denmark, Moma Museum of Modern Art New York, The Schirn Kunsthalle Germany, Kunsthalle Wien Vienna, Amos Anderson Art Museum Helsinki and Lilith Performance Studio Sweden. ILC was shortlisted for Icelandic Pavilion for the Venice Biennale 2017 and nominated the Art group of Reykjavík by Reykjavík City's Department of Culture and Tourism in 2018.

SUPERFLEX

SUPERFLEX fue fundado en 1993 por Jakob Fenger, Bjørnstjerne Christiansen y Rasmus Rosengren Nielsen. Concebido como un colectivo ampliado, SUPERFLEX ha trabajado constantemente con una gran variedad de colaboradores, desde jardineros hasta ingenieros y miembros del público. Comprometiéndose con modelos alternativos para la creación de una organización social y económica, sus obras han adoptado la forma de sistemas de energía, bebidas, esculturas, copias, sesiones de hipnosis, infraestructuras, pinturas, viveros, contratos y espacios públicos.

Trabajando dentro y fuera de la ubicación física del espacio de exposición, SUPERFLEX ha participado en importantes proyectos de espacio público desde su galardonada *Superkilen* inaugurada en 2011. Estos proyectos suelen implicar la participación, con la aportación de las comunidades locales, los especialistas y los niños. Llevando la idea de la colaboración aún más lejos, los trabajos recientes han implicado solicitar la participación de otras especies. Recientemente, SUPERFLEX ha desarrollado un nuevo tipo de urbanismo que incluye las perspectivas de las plantas y los animales, con el objetivo de que la sociedad avance hacia la vida entre especies. Para SUPERFLEX, la mejor idea puede venir de un pez.

SUPERFLEX was founded in 1993 by Jakob Fenger, Bjørnstjerne Christiansen, and Rasmus Rosengren Nielsen. Conceived as an expanded collective, SUPERFLEX has consistently worked with a wide variety of collaborators, from gardeners to engineers to audience members. Engaging with alternative models for the creation of social and economic organisation, works have taken the form of energy systems, beverages, sculptures, copies, hypnosis sessions, infrastructure, paintings, plant nurseries, contracts, and public spaces.

Working in and outside the physical location of the exhibition space, SUPERFLEX has been engaged in major public space projects since their award-winning *Superkilen* opened in 2011. These projects often involve participation, involving the input of local communities, specialists, and children. Taking the idea of collaboration even further, recent works have involved soliciting the participation of other species. SUPERFLEX has been developing a new kind of urbanism that includes the perspectives of plants and animals, aiming to move society towards interspecies living. For SUPERFLEX, the best idea might come from a fish.

UBERMORGEN

UBERMORGEN es un dúo de artistas fundado en 1995. La accionista autista lizvlx y el visionario pragmático Hans Bernhard son pioneros del net.art y hackers de los medios de comunicación ampliamente reconocidos por sus investigaciones de alto riesgo sobre datos y materia, sitios web de alta costura y experimentos sociales polarizantes. La CNN los llamó «empresarios austriacos inconformistas» durante su proyecto de subasta de votos en línea. Llegaron a una audiencia mundial de 500 millones de personas mientras desafiaban al FBI, la CIA y la NSA durante las elecciones presidenciales de Estados Unidos. En 2005, lanzaron su aclamada trilogía *EKMRZ*, una serie de hacks conceptuales: *Google Will Eat Itself*, *Amazon Noir* y *The Sound of eBay*. UBERMORGEN ocupa 175 dominios. Su historial de exposiciones incluye el New Museum, Nueva York; Somerset House, Londres; Haifa Museum of Art, Israel/Palestina (2019); Wei-Ling Contemporary, Kuala Lumpur, Malasia; HKW, Berlín; ZKM, Karlsruhe, Alemania; National Art Gallery, Bulgaria (2017); ICA Miami, Estados Unidos; Mahatma Gandhi Institute, Mauricio (2015); Serpentine Galleries, Londres (2014).

UBERMORGEN is an artist duo founded in 1995. Autistic actionist lizvlx and pragmatic visionary Hans Bernhard are net.art pioneers and media hackers widely recognized for their high-risk research into data and matter, haute couture websites, and polarizing social experiments. CNN called them “Maverick Austrian Business People” during their Vote-Auction online project. They reached a global audience of 500 million while challenging the FBI, CIA, and NSA during the U.S. presidential election. In 2005, they launched their acclaimed *EKMRZ Trilogy*, a series of conceptual hacks: *Google Will Eat Itself*, *Amazon Noir*, and *The Sound of eBay*. UBERMORGEN occupies 175 domains. Their exhibition history includes the New Museum, New York; Somerset House, London; Haifa Museum of Art, Israel/Palestine (2019); Wei-Ling Contemporary, Kuala Lumpur, Malaysia; HKW, Berlin; ZKM, Karlsruhe, Germany; National Art Gallery, Bulgaria (2017); ICA Miami, USA; Mahatma Gandhi Institute, Mauritius (2015); Serpentine Galleries, London (2014).

THE YES MEN

The Yes Men son un dúo de activistas *culture jamming* y una red de colaboradores creada por Jacques Servin e Igor Vamos. A través de diversas acciones, The Yes Men pretenden sobre todo sensibilizar sobre cuestiones sociales y políticas problemáticas. Hasta la fecha, el dúo ha producido tres películas: *The Yes Men* (2003), *The Yes Men Fix the World* (2009) y *The Yes Men Are Revolting* (2014). En estas películas, se hacen pasar por entidades desagradables para ellos, una práctica que llaman «corrección de identidad». The Yes Men operan bajo la convicción de que las mentiras pueden exponer la verdad. Crean y mantienen sitios web falsos similares a los que pretenden falsificar, lo que les ha llevado a ser invitados a numerosas entrevistas, conferencias y tertulias de televisión. Defienden la creencia de que las empresas y las organizaciones gubernamentales suelen actuar de forma deshumanizada con la población. A veces, el atrezzo forma parte de la artimaña (por ejemplo, la bola de supervivencia), como se muestra en su DVD de 2003 *The Yes Men*. The Yes Men han colaborado con otros grupos de interés similares, como Improv Everywhere, Andrew Boyd y Steve Lambert.

The Yes Men are a culture jamming activist duo and network of supporters created by Jacques Servin and Igor Vamos. Through various actions, the Yes Men primarily aim to raise awareness about problematic social and political issues. To date, the duo have produced three films: *The Yes Men* (2003), *The Yes Men Fix the World* (2009), and *The Yes Men Are Revolting* (2014). In these films, they impersonate entities that they dislike, a practice that they call “identity correction.” The Yes Men operate under the mission statement that lies can expose truth. They create and maintain fake websites similar to ones they intend to spoof, which have led to numerous interview, conference, and TV talk show invitations. They espouse the belief that corporations and governmental organizations often act in dehumanizing ways toward the public. Elaborate props are sometimes part of the ruse (e.g. Survivaball), as shown in their 2003 DVD release *The Yes Men*. The Yes Men have collaborated with other groups of similar interest, including Improv Everywhere, Andrew Boyd and Steve Lambert.

CABILDO DE GRAN CANARIA

Presidente / President
Antonio Morales Méndez

Consejera de Cultura / Minister for Culture
Guacimara Medina Pérez

Director Insular de Cultura / Managing director of Culture
Francisco Bravo de Laguna Romero

CCA GRAN CANARIA. CENTRO DE CULTURA AUDIOVISUAL

Coordinación / Coordination
Sergio Morales Quintero

Producción y coordinación / Production and coordination
Fany García- Campero Zorzano

Técnicos especialistas en imagen / Specialist Image
Javier Ponce Navarro
Manuel Pérez Rodriguez

In Good Company

Un proyecto de / A project by
PSJM

Edita / Published by
Cabildo de Gran Canaria

Textos / Texts
Maria Pallier
Diana Padrón
Francesco Spampinato
PSJM

Diseño y maquetación / Desing and layout
La Caja de Brillo / PSJM

Traducciones/ Translation
Mark Guscin (esp > eng)
La Caja de Brillo (eng > esp)

Impresión / Printing
Litografía Gráficas Sabater, S.L.

ISBN: 978-84-1353-085-7
D.L.: GC 186-2022

Seleccionado en el concurso de proyectos culturales de CCA Gran Canaria-Cabildo de Gran Canaria.
Selected in the competition of cultural projects CCA Gran Canaria- Cabildo de Gran Canaria.





Este libro se acabó de imprimir en los talleres de
Litografía Gráficas Sabater el 24 de junio de 2022.
Para sus textos se empleó la fuente tipográfica
Helvetica Neue sobre un papel Torras Natural de 120 gr.

Chto Delat (RU)
Democracia (ES)
The Icelandic Love Corporation (ISL)
Superflex (DK)
Übermorgen (AT)
The Yes Men (US)

Curated by PSJM