
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)

Übermorgen (AT)

The Yes Men (US)

Curated by PSJM

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

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 maquinales 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

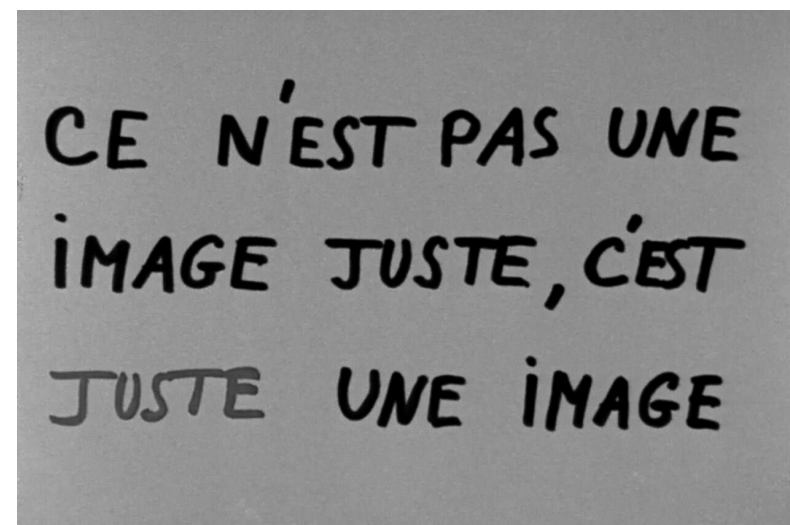
«inconscientes» que realizaban actividades cotidianas, con predilección por los trabajadores proletarios. Más que mera propaganda, estas películas sin guión representaban una aplicación práctica de los ideales comunistas. No simplemente porque se opusieran a la dinámica y los tropos capitalistas del 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 anunciaban 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 Humana* <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 cuadrículados del grupo, imágenes apropiadas de revistas y obras de artistas afines, y un pseudoanuncio 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 públi-

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 **TVTV**. 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 media

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 vídeos 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

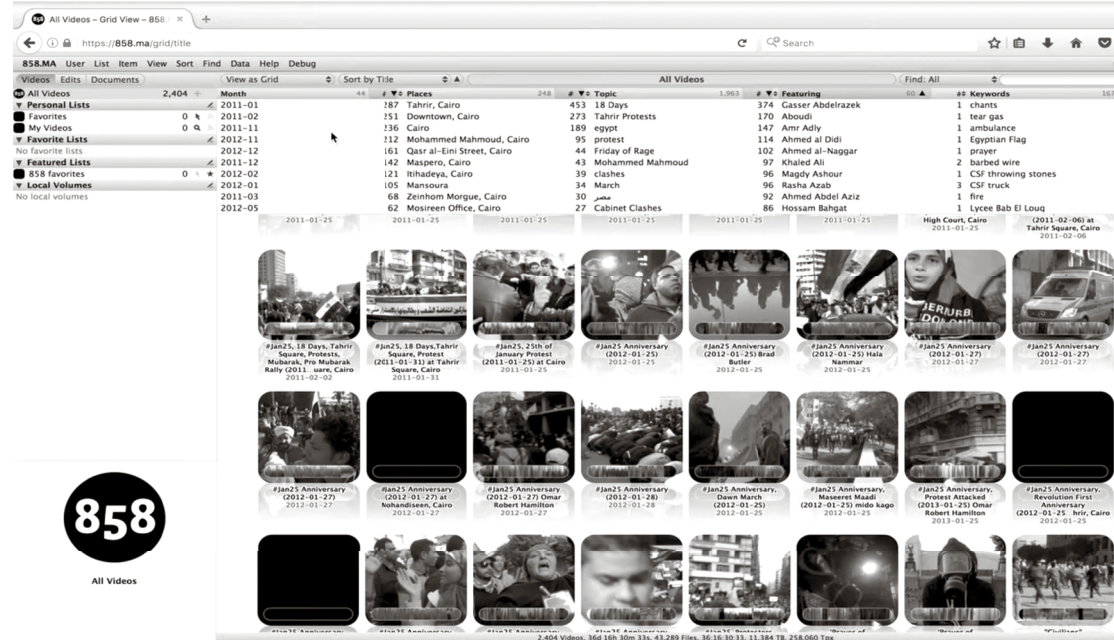
⁶ Véase Eshun, K. *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. Londres: Quartet Books, 1998 y Eshun, K y Sagar A., *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007.

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 afrodiaspóricas de memoria, identidad y futuro. Han desarrollado un estilo distintivo de ensayo fílmico 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 Martínez, 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 **Chito 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 anestésico de los emoji, centrándose en las

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



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 cibernéticas; 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,

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

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.

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 *ki-no-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 Agradoot, 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 **Agradoot**, 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

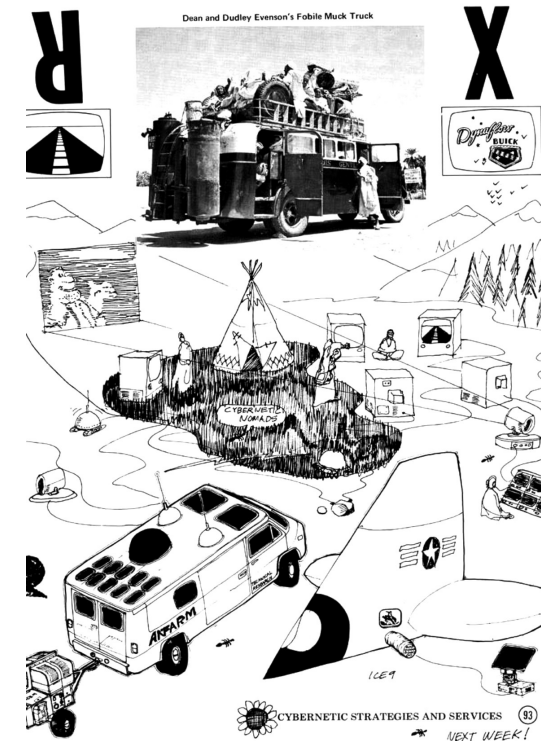
The legacy of the Kinoks was gathered in the 1960s by several figures associated with the countercultural movement that spread in Europe and the United States. A group of French filmmakers took it literally, naming their initiative **The Dziga Vertov Group**. Co-founded by Jean-Luc Godard and Jeanne-Pierre 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 counter-culture, 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

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

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-

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 Amos 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 Afrodiasporic 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.



Chito 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 **UBERMORGEN** 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 form 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.

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 Rodríguez

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 / Design and layout
La Caja de Brillo / PSJM

Traducciones/ Translation
Mark Guscín (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.



The mark of
responsible forestry



Este libro se acabó de imprimir en los talleres de Litografía Gráficas Sabater el 24 de junio de 2022. Para sus textos se empleó las 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