

UN INSTANTE EN EL QUE TODO SE TAMBALEA

1.

Una mañana de abril de 1956 zarpaba de Newark, New Jersey el *Ideal-X*, el primer buque de contenedores sin apenas tripulación, que debía llegar a Port Houston, Texas cinco días después. La containerización había nacido y el engranaje de la globalización comenzaba a girar. En la siguiente década la producción industrial, centro del desarrollo de la economía de mercado capitalista hasta entonces, deja paso a la distribución como engranaje clave en el motor de la máquina. La economía se transforma, el mercado se hace global y transfronterizo articulado por la logística, que engrasa las piezas para que todo fluya. Las rutas de mercancías, ya sea por tierra mar o aire, generan una auténtica amalgama de itinerarios transitados por grandes contenedores repletos de objetos de consumo, que pasan a ser, paulatina pero inevitablemente, deseados por el consumidor.

En *Noventa por ciento de todo. La industria invisible que te viste, te llena el depósito de gasolina y pone comida en tu plato*, libro al que hace referencia Peio Aguirre en su reciente artículo *Contenedores de todo*¹, Rose George apunta que cuanto más han crecido los barcos y buques de carga en tamaño y trascendencia, “cuanta mayor dependencia existe de ellos

para cualquiera de nuestras comodidades más triviales, menor es el espacio que llegan a ocupar en nuestra imaginación”. Y es que las características del trabajo global se revelan como invisibles en su mismo proceso de producción. Ya afirmaba Allan Sekula en el contexto del documental *The forgotten Space*, que “el mar se olvida hasta que nos golpea el desastre”. El film muestra el escenario del comercio transnacional y qué relaciones sociales establece el trabajo sin territorio. Entre Bilbao, Rotterdam, Los Angeles y Hong Kong, el viaje descubre la economía marítima y describe la complejidad del mundo contemporáneo.

El *Ideal-X* llevaba a bordo 58 contenedores llenos. Hoy, y según datos de Maersk, la empresa líder mundial en el sector del transporte marítimo, el mayor buque puede transportar hasta quince mil contenedores. Además, la tecnología que los maneja y organiza es cada vez más sofisticada y automatizada y algunos tienen de hecho más agencia que la tripulación a bordo, comunicando directamente vía internet con las bases de operaciones en tierra. En su interior, la carga se organiza a base de *pallets* de madera que facilitan el embalaje y la manipulación. Existen dos tipos principales de *pallets*, *Europallet* (800 mm. x 1.200 mm.) y *pallet standard* (comúnmente llamado

¹ Peio Aguirre, “Contenedores de todo. El Estado Mental” n. 23. <http://www.elestadomental.com/diario/contenedores-de-todo>.

pallet americano) (1.000 mm. x 1.200 mm.), que se ajustan a los distintos tipo de contenedores, facilitan y rentabilizan la carga y gestión de la mercancía.

En su artículo, Aguirre hace hincapié en la relación entre el contenedor marítimo, icono de la globalización capitalista, con el arte y la cultura, y en cómo la logística y las infraestructuras se imponen sobre producción, distribución y consumo (de cultura).

“El ejemplo de Amazon viene inmediatamente a la cabeza, y también esos anuncios publicitarios que humanizan las infraestructuras con el único fin de servir al consumidor. Pero no sólo es el capitalismo multinacional. Hemos digerido, integrado y tolerado el contenedor como parte de la industria cultural y el mercado de la creatividad. Se le ha entregado al contenedor las cualidades de la flexibilidad, lo efímero, el bajo coste y la movilidad, requisitos que cumplen bien las necesidades del trabajo en la era neoliberal. Arquitectos, gestores, artistas y “creativos” se han plegado a los encantos de una caja transportable y apilable que desprecia la naturaleza de lo que contiene, pues puede contener cualquier cosa. El mismo rol parece asumir el considerado su “primo-hermano”, a saber, el estándar *pallet* de madera. Contenedores de arte. Pop Up cultural, o un contenedor dentro de un equipamiento cultural.”

2.

Afirma Sam Esmail, creador de la serie *Mr. Robot*² - aclamada por su trascendencia y relevancia más allá de la ficción y por su contemporaneidad - que “hackear no es tanto sobre el código como sobre encontrar sus vulnerabilidades. Es más como una ingeniería social”. La serie narra las aventuras de Elliot Alderson, un *hacker* que se involucra con un grupo de antisistema con el propósito de iniciar la revolución político-económica definitiva. Uno de los aspectos más interesantes es precisamente cómo Esmail trata los aspectos más técnicos, permaneciendo con los pies en la tierra sin caer en efectismos; no hay secundarios dedicados únicamente a exponer lo que está ocurriendo o explicar términos, no es necesario saber en qué consiste un ataque DDOS o qué es un rootkit. Cada cosa toma relevancia por si misma en el contexto en el que aparece.

Hace muy poco Amador Fernández Savater escribía “La revolución como problema técnico: de Curzio Malaparte al Comité Invisible”³, un artículo que incidía en la dimensión “técnica” del poder y la revolución. Fernández Savater toma las ideas de Malaparte como punto de partida, que afirmaba - a partir de distintos ejemplos como la marcha sobre Roma de Mussolini o La Revolución Rusa – que el poder es logístico y reside en las infraestructuras. No es de naturaleza representativa y personal, sino arquitectónica e impersonal. “No es un teatro, sino una estructura de acero, un edificio de ladrillo, un canal, un

² Mr. Robot. Sam Esmail. USA Network. 2015.

³ Amador Fernández Savater, “La revolución como problema técnico: de Curzio Malaparte al Comité Invisible”, eldiario.es, 31/10/2015. http://www.eldiario.es/interferencias/Curzio_Malaparte-Comite_Invisible_6_447315274.html.

puente, una central eléctrica. Conquistar el poder pasa, pues, por adueñarse, no tanto de la organización política y burocrática de la sociedad, como de su *organización técnica*." En la revolución rusa, los leninistas se ocuparon más de organizar un levantamiento general de las masas proletarias, y los trotskistas de apoderarse silenciosa y abruptamente de los órganos materiales de la máquina estatal: las centrales eléctricas y telefónicas, las estaciones de ferrocarril, los puentes, los puertos, los gasómetros o los acueductos. Si los movimientos políticos de los últimos años en las plazas se inclinan más hacia un espíritu leninista (hablando en un sentido malapartiano), en 2007 el Comité Invisible abre una alternativa para el pensamiento y la acción. Afirman estos que "el gobierno ya no reside en el gobierno (y que, por tanto, de poco vale sustituir a uno por otro), sino que está más bien incorporado en los objetos que pueblan y en las infraestructuras que organizan nuestra vida cotidiana (y de las que dependemos completamente: pensemos en el agua, el gas, la electricidad, el teléfono, Internet, etc.)".

Pero no se trata de "apoderarse" de las técnicas existentes, ni de conseguir que funcionen más y mejor, sino de subvertirlas, transformarlas, reapropiárselas, hackearlas. Y entendemos aquí al *hacker* no solamente como alguien vinculado al mundo digital, sino cualquier persona que se pregunta, mediante la praxis, como funciona algo, como se puede interferir en el funcionamiento para que lo haga de otro modo. Y, sobre todo, una persona que se preocupa por compartir sus saberes. El *hacker* es importante porque hace visibles espacios invisibles que ayudan al capitalismo a atraparnos materialmente en el

engranaje. Del mismo modo que cuanto más grandes y más veloces son los barcos cargueros llenos de contenedores, más complicado nos es comprender el funcionamiento del mercado y la logística, cada vez que pagamos la factura del agua o compramos en un supermercado hay espacios opacos que nos impiden vislumbrar la mecánica. Y el *hacker* es el encargado de romper ese hechizo.

3.

En 1967 Robert Smithson hace un viaje cámara en mano alrededor de Passaic, la ciudad que lo vio nacer en New Jersey, muy cerca de Newark – de donde había zarpado años antes el *Ideal-X*. Smithson registra lo que encontraba a su paso a través de fotografías y descripciones y publica el artículo *A Tour of the Monuments of Passaic*. Al artista le interesa Passaic, tierra de nadie abandonada tras el crack del 29, porque es un lugar donde analizar ruinas industriales de un pasado reciente. Su análisis parte de lo negativo, de lo sobrante, de los restos, y las imágenes y descripciones que reúne (tuberías, puentes, máquinas o cajas llenas de arena) ejemplifican la idea de entropía, principalmente en su acepción como pérdida de la organización y descontrol de los sistemas diseñados que genera ruido en las estructuras. Pero también como idea de desgaste asociada al paso del tiempo, la inevitabilidad que esta ley promueve en cuanto al desorden y a la descomposición de las cosas, observando esta característica en las ciudades y en su relación con la arquitectura: "Para Smithson la entropía es una condición reprimida de la arquitectura, represión alimentada por la ingenuidad de los arquitectos en su confianza de poder controlar el mundo". De

nuevo las estructuras como el escenario en el que actuar para controlar (o para “construir” según apuntaba Malaparte) la realidad.

El término entropía había sido utilizado por primera vez por el físico y matemático alemán Rudolph Clausius (1822-1888) en el ámbito de la termodinámica, para explicar el diferencial de calor que se pierde en un sistema mecánico. En física, sería también la medida del desorden de un sistema. Por ejemplo, una masa de una sustancia con sus moléculas regularmente ordenadas, formando un cristal, tiene entropía mucho menor que la misma sustancia en forma de gas con sus moléculas libres y en pleno desorden; se trata de una tendencia al equilibrio, pero un equilibrio que es diferente a lo que entendemos como algo ordenado y compartimentado. El ingeniero electrónico y matemático estadounidense Claude E. Shannon (1916-2001) aplicó el término a la Teoría de la Información (conocida como *Entropía de Shannon*), apuntando que la medida de incertidumbre a la que la información viaja, así como el margen de error imbricado en dicho desplazamiento explica que mientras menos probabilidades existan en una ecuación, más fácil será medir (o volver mensurable) los márgenes de error en ella.

El filósofo francés Michel Serres desarrolla a partir de la *Entropía de Shannon* su «modelo» de comunicación, que estructura en tres elementos: un mensaje, un cauce para transmitirlo y el ruido que acompaña a la transmisión. El ruido requiere cierta posibilidad de desciframiento,

porque interfiere en la lectura de un mensaje; es decir, no existe mensaje sin resistencia. Lo que Serres considera intrigante respecto al ruido, es que abre una vía de reflexión muy fértil: el ruido, se convierte en un medio de transporte. Un medio de transporte que posibilita otro tipo de distribución que puede suceder en un plano diferente, y que podemos contraponer a la lógica direccional de la contenedorización; por ejemplo la distribución de información global en Internet. Contra una red planeada y controlada, un modo de transmisión de conocimiento disperso que sucede orgánicamente en red, a nivel usuario, donde la incertidumbre (en el acto comunicativo) juega un papel protagonista. Pensemos en la distribución de técnicas a través de manuales y video-tutoriales, donde el aprendizaje de procedimientos y disciplinas no busca adaptarse al entorno social, sino construir un nuevo escenario. Ahí aparecen pequeñas variaciones que tienen que ver con las capacidades de cada persona o con las situaciones contextuales y temporales, un ruido que propicia la potencia utópica de lo desadaptado.

4.

Afirma Jeremy Rifkin en *La sociedad del coste marginal nulo* que la economía del compartir anuncia el fin del capitalismo; pero otras voces, como la del filósofo Byung-Chul Han⁴ apuestan por un escenario distinto, que no reconoce un fin de ciclo, sino una fase más evolucionada en la cual esa economía del compartir conduce en última instancia a la comercialización total de la

⁴ Byung-Chul Han, “¿Por qué hoy no es posible la revolución?”, El País, 3-10-2014.

vida. Pensemos en empresas de éxito basadas en la idea de compartir casa, coche o viaje... o en el uso de determinadas estructuras efímeras (que utilizan *pallets* o contenedores, por ejemplo) que empresas de organización de eventos acaban apropiándose. Incluso la hospitalidad o la amabilidad son hoy rentabilizadas y comercializadas propiciando la capitalización total de la comunidad.

El gran ventanal del Espacio Iniciarte de Málaga da directamente al mar. No a la playa, sino al puerto de la ciudad. A un lado puede verse la parte de carga, y al otro a la que llegan los botes de recreo y los cruceros de vacaciones. Desde la gran cristalera se ven entrar y salir los barcos: la economía del movimiento. La logística del ocio y la logística del transporte. Turismo y mercancía. Los mecanismos del capitalismo en funcionamiento. Entropía (equilibrio, ruido, dispersión), el último proyecto de Antonio R. Montesinos, transforma el espacio en una especie de sala de espera, uno de esos espacios de tránsito tan extendidos en el mundo contemporáneo. Jugando con la propia naturaleza y ubicación de la sala, la instalación Esperar a que todo tiemble reúne veinte asientos realizados a partir de modificaciones de *pallets* de madera, tuneándolos (o *hackeándolos*) a partir de tutoriales de YouTube que muestran como construir mobiliario a partir de estos módulos; se opone así un objeto del mercado global con un proceso *Do it yourself*. En una de las paredes, el video-tutorial How to make ofrece los pasos a seguir para conseguir la fabricación de los asientos, mientras un gran póster que el visitante puede llevarse a casa titulado You can do your own variations, recoge las instrucciones de montaje. Este proceso no es neutro, y otorga

a los *pallets* una vida diferente para la que fue concebida, convirtiendo a la persona que lo hace en una suerte de *hacker* del sistema, un individuo que no sólo consume, sino que también produce.

Los asientos, que permiten al visitante sentarse, descansar y ojear algunos libros e información disponible en la sala, tiemblan cada cierto tiempo activados por un sistema de vibración incorporado, propiciando desorden y un ruido que interrumpe la experiencia de calma y la escucha de Oasis of the Seas, un hilo musical a medio camino entre el *vaporwave* y el *easy listening* compuesto por Albert Zaragoza Gas a partir de temas comerciales y anuncios publicitarios, y que acompaña la instalación; ésta se ve así sujeta a un proceso entrópico, y los asientos que comienzan perfectamente ordenados, irán variando la disposición, generando un sistema de relación distinto entre los elementos en la sala y el público. En las paredes, cuatro series de diez dibujos fresados digitalmente sobre tablas de madera tamaño A4 (otro tamaño estandarizado a nivel internacional) representan, de modo esquemático, la organización de los asientos en cuatro espacios distintos y significativos: Bus (entropía I), Avión (entropía II), Parlamento (entropía III) y Auditorio (entropía IV) que simbolizan distintas infraestructuras clave en lo político, lo cultural y lo logístico sometidas a un proceso de entropía. Del primero al último los asientos se van desordenando poco a poco, reflejando la desestabilización de aquellas estructuras que conforman la sociedad contemporánea.

El proyecto incide, por un lado, en la dispersión de aquellos modelos organizativos basados en el intercambio de saberes a través de internet a nivel

usuario, y por el otro, en la construcción de nuevos modelos a partir de la reutilización y hackeo de elementos representativos del sistema. Pero, más allá de ofrecer un discurso lineal, respuestas firmes y verdades cerradas, abre un espacio orgánico y vivo en el cual, a través de la experiencia del visitante (podríamos llamarlo usuario en este caso), emergen distintas cuestiones que necesitan ser abordadas con urgencia: ¿es posible combatir o subvertir aquellas estructuras de funcionamiento del capitalismo desde ese saber compartido y construir nuevos modelos sin que estos sean absorbidos por la inercia neoliberal? ¿Podemos evitar que estrategias, reappropriaciones y hackeos del sistema acaben formando parte de la lógica mercantil? ¿cual es la relación entre cultura y logística? ¿hasta qué punto la cultura de lo común puede ser una alternativa, como apunta Rifkin? ¿cómo situarnos ante este escenario?

Pensemos en el momento en el que tiembla el asiento y todo se tambalea. La cuestión estriba entonces en cómo generar tácticas compartidas desde ese movimiento incontrolable e impredecible, parte insustancial de todo sistema; descifrar y desvelar el funcionamiento, reappropriarse de la organización técnica, reordenar los desechos de la sociedad desde un pensamiento dialéctico que provoque un tiempo alternativo, diferente, con distintos ritmos de dispersión. Por ahí hay un camino, una posibilidad. Es esa oscilación, ese ruido entrópico que no deja escuchar fácilmente y mueve el suelo sobre el que pisamos, el que puede reorganizar las estructuras e infraestructuras con un orden no convencional y difícilmente asimilable que posibilite un escenario común alternativo a la lógica mercantilista.

TRADUCCIONES
TRANSLATIONS

WHEN EVERYTHING GOES TOPSY-TURVY

1.

One April morning in 1956, a vessel with a skeleton crew set sail from Newark, New Jersey; five days later, the *Ideal-X*, the world's first container ship, arrived at the port of Houston, Texas. The era of containerisation had dawned, and the wheels of globalisation began to turn. In the decade that followed, industrial production—hitherto the cornerstone of economic progress in the capitalist market—was replaced by distribution as the key cog in that massive machine. The economy was transformed; the market became a cross-border, global mechanism whose parts were kept running smoothly by the lubricant of logistics. Trade routes, whether by land, air or sea, wove an intricate web of itineraries travelled by huge containers packed with consumables, which consumers slowly but inevitably came to desire.

In *Ninety Percent of Everything: Inside Shipping, the Invisible Industry That Puts Clothes on Your Back, Gas in Your Car, and Food on Your Plate*, a book quoted by Peio Aguirre in his recent article “Contenedores de todo” [Containers of Everything]¹, Rose George notes that “the more ships and containers have grown in size and consequence”, the more we rely on them for virtually all of our most trivial creature comforts, “the less space they take up in our imagination”. Indeed, the characteristics of global labour are revealed as invisible in their very production process. As Allan Sekula noted in his documentary *The Forgotten Space*, “The sea is forgotten until disaster strikes.” The film explores the transnational shipping trade and the social relations forged when working in that vast no-man's land. Stopping off in Bilbao, Rotterdam, Los Angeles and Hong Kong, the journey reveals the intricacies of maritime economics and the contemporary world.

The *Ideal-X* had 58 loaded containers on board. Today, according to data provided by Maersk, the biggest

corporate name in the maritime shipping industry, the largest ship can hold up to fifteen thousand containers. Moreover, these vessels are operated and organised by increasingly sophisticated automated technology; some ships, in fact, have more control than the crew on board, communicating directly with their bases of operations on land via internet link. Inside, the cargo is loaded on wooden pallets for ease of packing and handling. There are two basic types of pallets, the EuroPallet (800 mm x 1,200 mm) and the standard GMA pallet (often called an American pallet in Europe, 1,000 mm x 1,200 mm). Both are designed to fit all types of containers, making the loading and handling of goods as efficient and profitable as possible.

In his article, Aguirre points out the connection between the shipping container, icon of capitalist globalisation, and art and culture, noting how logistics and infrastructures take precedence over production, distribution and consumption (of culture).

“The example that immediately comes to mind is Amazon, and also those advertisements that humanise infrastructures for the sole purpose of serving consumers. But it's not just multinational capitalism. We have digested, absorbed and tolerated the container as part of the culture industry and the market of creativity. The container has been endowed with the qualities of flexibility, transience, low cost and mobility, requirements that fully satisfy the needs of labour in the neoliberal era. Architects, agents, artists and ‘creative minds’ have succumbed to the charms of a transportable, stackable box with a total disregard for the nature of its contents, for it can contain anything. Its ‘first cousin’, the standard wooden pallet, seems to play the same role. Art containers. A cultural pop-up shop, or a container within a cultural facility.”

¹ Peio Aguirre, “Contenedores de todo”, *El Estado Mental* no. 23. <http://www.elestadomental.com/diario/contenedores-de-todo>.

2.

Sam Esmail, creator of the TV show *Mr. Robot*²—acclaimed as boldly contemporary fiction with real-world transcendence and relevance—has stated that “hacking is less about the code and more about finding the vulnerabilities. It’s more like engineering.” The series narrates the adventures of Elliot Alderson, a hacker who gets involved with an anarchist group determined to kick off the definitive politico-economic revolution. One of the most interesting things about it is Esmail’s treatment of the more technical aspects, keeping it down to earth and avoiding sensationalism; there are no secondary scenes devoted solely to describing what’s going on or explaining terminology. We don’t need to know what a DDOS attack involves or what a rootkit is. The relevance of each thing becomes apparent in its context.

Quite recently, Amador Fernández Savater wrote an article that underscored the “technical” dimension of power and revolution, entitled “La revolución como problema técnico: de Curzio Malaparte al Comité Invisible” [Revolution as a Technical Problem: From Curzio Malaparte to The Invisible Committee]³. The author used Malaparte’s ideas as a springboard, especially his theory—illustrated by examples such as Mussolini’s march on Rome and the Russian Revolution—that power is logistical and resides in infrastructures. Power is not representative and personal but architectural and impersonal. “It is not a theatre, but rather a steel structure, a brick building, a canal, a bridge, a power plant. Therefore, in the conquest of power the key is to control not so much a society’s political and bureaucratic system as its system of technical organisation.” During the Russian Revolution, the Leninists were more concerned with organising a general uprising of the proletariat masses, while the Trotskyists focused on the swift and silent takeover of the most vital cogs in the state machinery: power plants and telephone exchanges, railway stations, bridges, ports, gasworks and aqueducts. While the “take-the-square” political movements of recent years exhibit more

Leninist leanings (in the Malapartian sense), in 2007 The Invisible Committee introduced an alternative way of thinking and acting. They affirm that “government is no longer in the government” (and therefore little is achieved by substituting one for another) but embodied in the objects that populate and the infrastructures that organise our everyday lives (and on which we are now utterly dependent: think, for instance, of running water, gas, electricity, telephones, internet, etc.).

Yet the goal is not to “take over” existing technology or make it work harder and better, but to subvert, transform, appropriate and hack it. In this sense, the hacker is not just someone associated with the digital world, but anyone who actively questions how things work, how they can interfere with the system to make it work differently. Above all, a hacker is someone who makes an effort to share his/her knowledge. Hackers are important because they visibilise invisible spaces that help capitalism to materially trap us in its grinding gears. The larger and faster container ships become, the harder it is for us to comprehend how the markets and logistics work; in the same way, every time we pay the water bill or shop at a supermarket, there are opaque, shadowy spaces that prevent us from seeing the mechanics behind the scenes. And the hacker’s duty is to break that blinding spell.

3.

In 1967, Robert Smithson took his camera and set out to explore Passaic, his hometown in New Jersey, not far from Newark—the same place the *Ideal-X* had sailed from years earlier. Smithson recorded everything he saw along the way in photographs and notes, and later published them in the essay “A Tour of the Monuments of Passaic”. The artist was interested in Passaic, a no-man’s land abandoned after the 1929 stock market crash, because it was a place where he could analyse the industrial ruins of a recent past. His analysis was based on the negative, on leftovers and remnants, and the images and descriptions he gathered (of pipes,

² Mr. Robot. Sam Esmail, USA Network, 2015.

³ Amador Fernández Savater, “La revolución como problema técnico: de Curzio Malaparte al Comité Invisible”, eldiario.es, 31/10/2015. http://www.eldiario.es/interferencias/Curzio_Malaparte-Comite_Invisible_6_447315274.html.

bridges, machinery, sandboxes, etc.) exemplified the idea of entropy, understood primarily as the loss of organisation and control of designed systems that produce noise in structures, but also as the wear associated with the passage of time, the inevitability of the disorder and decomposition of all things dictated by that law. He observed this characteristic in cities and their relationship with architecture: for Smithson, entropy was “the repressed condition of architecture”, a repression fuelled by the naïveté of architects who believe themselves capable of controlling the world. Once again, structures are revealed as the stage that must be acted on in order to control (or, as Malaparte noted, to “build”) reality.

The term “entropy” was first used by the German physicist and mathematician Rudolph Clausius (1822–1888) in the field of thermodynamics to explain the heat that a mechanical system loses when at work. In physics, it can also be a measure of a system’s disorder. For example, a mass of a substance whose molecules are regularly ordered, forming a crystal, has much less entropy than the same substance in a gaseous state, whose molecules are free and completely disordered. It is essentially a tendency towards balance, but a different sort of balance from what we understand as something orderly and compartmentalised. The American electronic engineer and mathematician Claude E. Shannon (1916–2001) applied the term to information theory (where it is now known as Shannon entropy), pointing out that the measure of uncertainty at which information travels, and the margin of error built into that transfer, means that the fewer probabilities exist in an equation, the easier it will be to measure (or make measurable) the margins of error in it.

French philosopher Michel Serres used Shannon entropy to develop his communication “model”, which he divided into three parts: a message, a channel for transmitting it, and the noise or interference that

accompanies the transmission. Noise calls for the possibility of decipherment, because it interferes with the reading of the message, and yet without it the message would not exist. In other words, there is no message without resistance. What Serres finds intriguing about noise is that it opens up a fertile avenue of reflection; noise becomes a mode of transportation that offers the possibility of another kind of distribution on a different level, one we can use to counter the directional logic of containerisation—a prime example being the global distribution of information on the internet. In contrast to a planned, controlled network, this method of transmitting dispersed knowledge functions organically within a user-level network where uncertainty (in the communicative act) plays a vital role. Think, for instance, of the distribution of know-how through manuals and video tutorials, where the learning of procedures and disciplines does not aspire to adapt to the social environment but to construct a new scenario. Minor variations appear there, which have to do with the capabilities of each individual or with contextual and temporal situations, a noise that amplifies the utopian power of the unadapted.

4.

In *The Zero Marginal Cost Society*, Jeremy Rifkin states that the sharing economy heralds the end of capitalism. However, other voices, like that of philosopher Byung-Chul Han⁴, augur a different scenario: not the end of an era but a more highly evolved stage in which that sharing economy will ultimately lead to the total commercialisation of life. Think, for example, of the successful companies based on the idea of sharing homes, cars or travel arrangements, or the use of temporary structures (such as pallets and containers) that end up being appropriated by event organisers. Even hospitality and kindness are now profitable, marketable commodities, driving the total capitalisation of the community.

⁴ Byung-Chul Han, “¿Por qué hoy no es posible la revolución?” [published in English as “Why Revolution Is No Longer Possible”], *El País*, 3-10-2014.

The large picture window at Espacio Iniciarte in Málaga faces the sea, overlooking not the beach but the city port. On one side are the loading docks, and on the other the moorings for recreational vessels and holiday cruise ships. That great glass wall offers a clear view of ships constantly coming and going: the economy of movement, the logistics of leisure and the logistics of transport, tourism and freight, the mechanisms of capitalism at work. *Entropía (equilibrio, ruido, dispersión)* [Entropy (Balance, Noise, Dispersion)], the latest project by Antonio R. Montesinos, transforms the exhibition space into a kind of waiting room, one of those in-between places so ubiquitous in our contemporary world. Playing with the nature and location of the venue itself, the installation *Esperar a que todo tiemble* [Waiting for Everything to Shake] consists of twenty seats made out of modified wooden pallets that the artist customised (or hacked) with the help of YouTube tutorials on how to build furniture from pallet parts, thus juxtaposing a familiar global market commodity with a do-it-yourself process. On one of the walls, the “how-to-make” video tutorial explains the steps to follow in order to manufacture the seats, while a large poster (which visitors can take home with them) entitled *You can do your own variations* provides the assembly instructions. This process is far from neutral, and it gives the pallets a different function from that which they were originally designed to perform, turning the person who does it into a kind of “hacker” of the establishment, an individual who not only consumes but also produces.

The seats, which allow visitors to sit down, rest and browse some of the books and information available in the gallery, begin to shake at regular intervals, activated by a built-in vibration system. The resulting disorder and noise interrupts the calm experience and soothing sound of *Oasis of the Seas*, an instrumental track that accompanies the installation, somewhere between vaporwave and easy listening and composed by Albert Zaragoza Gas from commercial themes and advertising jingles. The work thus finds itself immersed in an entropic process, and the seats, which are perfectly ordered at the beginning, gradually alter their arrangement to create a different system of

relationships between the elements in the gallery and the audience. On the walls, four series of ten CNC-machined drawings on A4-size (another internationally standardised size) wooden panels schematically represent the organisation of the seats in four separate and significant spaces—*Bus (entropía I)* [Bus [Entropy I]], *Avión (entropía II)* [Aeroplane (Entropy II)], *Parlamento (entropía III)* [Parliament (Entropy III)] and *Auditorio (entropía IV)* [Auditorium (Entropy IV)]—that symbolise different key infrastructures in the political, cultural and logistical arenas subjected to an entropic process. From first to last, all of the seats gradually lose their orderly arrangement, mirroring the destabilisation of the structures on which contemporary society is based.

On the one hand, the project underscores the dispersion of those organisational models based on the exchange of knowledge via user-level internet paths, and on the other it explores the construction of new models by reusing and hacking iconic elements of the established system. However, rather than offering a linear narrative, definitive answers and absolute truths, this work opens up an organic, living space in which, through the experiences of visitors (users might be a more appropriate term in this case), different questions emerge that demand an immediate response. Is it possible to combat or undermine the operating structures of capitalism from that shared knowledge and build new models that will not be overpowered by the momentum of neoliberalism? Can we prevent strategies, appropriations and hacker attacks on the system from becoming part of mercantilist logic? What is the relationship between culture and logistics? To what degree can the culture of the commons be a viable alternative, as Rifkin suggests? What should our attitude towards this scenario be?

If we consider the moment when the seat starts to shake and everything goes topsy-turvy, we realise that the real question is how to create shared tactics out of that uncontrollable, unpredictable motion, an insubstantial part of every system; how to decipher and unveil the inner workings, appropriate the technical organization, and rearrange the detritus of society from a dialectical mentality that inaugurates a different, alternative

timeline with new rates of dispersion. There may be a way, a possibility, in that oscillation, that entropic noise that makes it hard to hear and moves the ground beneath our feet: noise which can rearrange structures

and infrastructures in an unconventional and not easily assimilable order that offers a common scenario as an alternative to mercantilist logic.

Juan Canela

Biography

Antonio R. Montesinos

Antonio R. Montesinos (b. Ronda, Málaga, 1979) has a BFA from the Polytechnic University of Valencia and an MA in Digital Arts from Pompeu Fabra University in Barcelona.

His work has been exhibited at a variety of art centres and venues, including La Centrale Électrique (Brussels), Centro Ex-Teresa (Mexico), Gdansk City Gallery (Poland), Hospital Club (London), La Casa Encendida (Madrid), Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona), I+CAS (Seville), CAAC (Seville), CACMA (Málaga) and EACC (Castellón).

Some of his most important solo projects have been *Inopias* at Galería Josedelafuente (Santander), *Plan General de Ordenación Urbana* at Casa Sostoa (Málaga), and *How To Make a dome* at La Taller (Bilbao). Montesinos has also participated in group shows such as the 24th Visual Arts Circuit of the Region of Madrid, *Who Makes Europe* at Matadero Madrid, *Alrededor es imposible* at La Casa Encendida (Madrid) as part of the Inéditos curatorial programme, and *Paisajismo Craneoencefálico* at Galería Valverde (Madrid) during the multi-venue exhibition event *Jugada a Tres Bandas*.

He has received grants from institutions like Injuve, Iniciarte and Instituto Ramon Llull and completed residencies at several centres, including the Internationales Künstlerhaus Villa Concordia (Bamberg), BilbaoArte (Bilbao) and Residencia de Estudiantes (Madrid). He is currently an artist-in-residence at Hangar (Barcelona).

In addition to developing his own creative output, Montesinos has been actively involved in a number of collaborative projects, such as the D_forma collective, the independent productions space Rampa, *El deseo de andar*, *Correspondencias desde Eyjafjallajökull*, and *La Ciudad Demudada*.

Website: <http://www.armontesinos.net/>