

E

N

O

Antonio R. Montesinos

R

equilibrio

T

r u i d o

dispersión

P

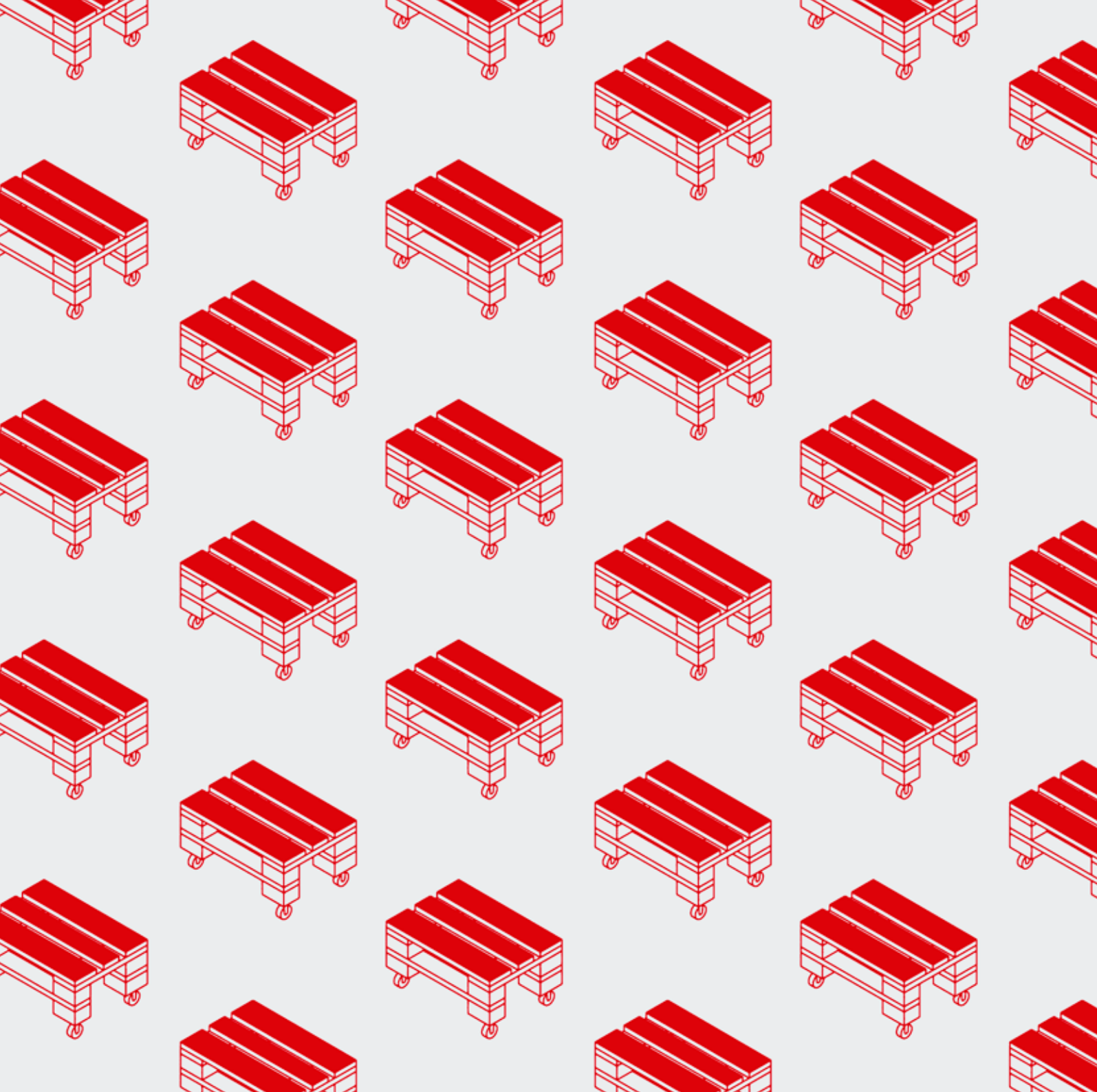
J

A



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

INICIARTE



ENTROPÍA

「 equilibrio 」

r u i d o

」 dispersión 「

ANTONIO R. MONTESINOS

febrero - abril 2016

El Palmeral. Espacio Iniciarate

Málaga



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejera de Cultura

Rosa Aguilar Rivero

Viceconsejera de Cultura

María del Mar Alfaro García

Secretario General de Cultura

Eduardo Tamarit Pradas

Director General de Innovación Cultural y del Libro

Antonio José Lucas Sánchez

Delegada Territorial de Cultura en Málaga

María Monsalud Bautista Galindo

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos en Málaga:

Sebastián Rueda Ruiz, Eva González Lezcano,

Francisco Aguilar, Salvador Haro González, Isabel

Hurley, Francisco Jurado Ternerero, José Lebrero Stals,

Tecla Lumbreras Krauel, M^a Teresa Méndez Baiges y

María A. Morente del Monte

EXPOSICIÓN

El Palmeral. Espacio IniciarTE

PRODUCCIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Gerencia de Instituciones Patrimoniales

Manuela Pliego Sánchez

Eva González Lezcano

Isabel Villanueva Romero

MONTAJE

Japón. Montajes de arte, S.L.

CATÁLOGO

EDITA

JUNTA DE ANDALUCIA. Consejería de Cultura

TEXTOS

Jesús Alcaide

Juan Canela

TRADUCCIÓN

Deidre B. Jerry

DISEÑO

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Departamento gráfico

DISEÑO EDITORIAL

Francisco Romero Romero

DISEÑO Y MAQUETACIÓN DEL CATÁLOGO

Carmen Fernández Montenegro

PRODUCCIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Gerencia de Instituciones Patrimoniales

FOTOGRAFÍA

Antonio R. Montesinos

AUDIO

Oasis of the seas: Albert Zaragoza

IMPRIME

Santa Teresa Industrias Gráficas

© de los textos: sus autores



© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

© de las reproducciones: sus autores


ISBN: 978-84-9959-210-7

Déposito legal: SE 2036-2015

Este proyecto se ha realizado durante la residencia de Antonio R. Montesinos en Hangar, Centro de producción e investigación de artes visuales, Barcelona.

ecoedición  

Tinta sin metales pesados y papeles procedentes de una gestión forestal sostenible

Impacto ambiental por producto impreso	Agotamiento de recursos fósiles	Huella de CO ₂ carbono	 reg. n.º: 2016/5 Más información en www.ecoedicion.eu
por 100 g de producto	0,51 kg petróleo eq	1,51 Kg CO ₂ eq	
% medio de un ciudadano europeo por día	0,07 kg petróleo eq	0,23 Kg CO ₂ eq	

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Rosa Aguilar
Consejera de Cultura 5

LOS LUGARES DE LO POSIBLE

Jesús Alcaide 7 - 14

UN INSTANTE EN EL QUE TODO SE TAMBALEA

Juan Canela 15 - 20

Obras 21 - 58

Biografía 59 - 61

Traducciones 63 - 71

Antonio R. Montesinos nos presenta el proyecto *Entropía (Equilibrio, ruido, dispersión)* en el que la ordenación del espacio público confronta dos modelos: lo reglamentado frente a lo fluido.

La dispersión de los modelos organizativos y la construcción de los nuevos mediante la modificación de los objetos que el antiguo modelo desecha, le lleva a plantear una sala de espera que cada cierto tiempo se ve sometida a un proceso de entropía.

La exposición se enmarca dentro del programa INICIARTE que tiene como objetivo el apoyo a la creación emergente dentro del ámbito artístico de las artes visuales (Fotografía, vídeo, instalación, artes plásticas). Actualmente, selecciona proyectos expositivos para espacios culturales de la Consejería en varias provincias andaluzas (Córdoba, Málaga y Sevilla), englobando a artistas de todo el territorio andaluz.

Rosa Aguilar
Consejera de Cultura
JUNTA DE ANDALUCÍA

LOS LUGARES DE LO POSIBLE

Los espíritus dogmáticos creen que la utopía es lenguaje instituyente, y que la imaginación debe ser fundadora de realidad. Pero la imaginación no funda nada, solo puede revelar horizontes de posibilidad¹

Vivimos en un contexto de cambio y disolución de las estructuras que configuraban el mundo y nuestras maneras de relacionarnos en él. El proyecto de la modernidad hace décadas que se vió fracturado. 1977 fue un año clave en estas cuestiones. NO FUTURE, cantaban los Sex Pistols mientras en Bolonia los estudiantes se rebelaban contra el sistema con el Antiedipo de Deleuze y los Fragmentos de un Discurso amoroso de Barthes en las mochilas. RADIO ALICE lanzaba sus mensajes y la sociedad del control comenzaba a trazar sus redes. Hoy ya somos Mr. Robot o Black Mirror, pero hay una clara genealogía de todo esto.

En este sentido, el trabajo de Antonio R. Montesinos nos puede servir para, en su conjunto, ver de qué manera han operado ciertas prácticas artísticas desde nuestro tiempo con esta fractura de la modernidad, con el advenimiento de esa posmodernidad líquida diagnosticada por Bauman en todas sus facetas y tomar contacto con las formas, posicionamientos y estrategias

utilizadas por los artistas frente a esta disolución. Por un lado se produce una relectura de cierto tipo de prácticas artísticas que en el entorno del conceptual fueron surgiendo desde mediados de los años sesenta y, por el otro, se experimenta con los significados de una posible utopía, no ya aquella que se ondeaba como lema por las calles del París del 68 y en los festivales de San Francisco, sino la que se esconde en una pequeña historia que puede nacer en el propio libro de Tomás Moro (1516)² y terminar en la serie televisiva del mismo nombre, *Utopia* (2013) a modo de genealogía.

En un contexto de clara dictadura del presente, una de las cuestiones más complejas a las que se enfrenta la producción cultural contemporánea es a conjugar nuestro tiempo, o mejor dicho todos aquellos tiempos posibles. Como señalaba Martí Perán, en vez de una simple linealidad que se ordena con la secuencia pasado-presente-futuro, el tiempo histórico puede conjugarse con todas las combinaciones posibles de las tres unidades

¹ Berardi Bifo, Franco, *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk*, El agotamiento de la modernidad. Enclave, 2014

² Para acceder a algunas de estas visiones utópicas es recomendable la lectura del libro de Frederic Jameson, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid. Akal, 2009

temporales, de modo que, así como hay un presente presente, también puede pensarse desde un futuro pasado —agotado, pues— o desde un pasado futuro repleto de posibilidades pendientes de desarrollar³.

Este paralaje temporal que diría Foster se puede ver en la obra de Antonio R. Montesinos. En primer lugar, en la manera que tiene de abordar la cuestión de trabajar en el contexto del espacio público, de una manera radicalmente diferente a como lo harían algunos artistas de la línea *site-specificity* más ortodoxa, abriendo en su lugar el contexto de lo público como ese lugar en el que pueden tener lugar los más imprevistos encuentros.

Por utilizar el término situacionista, podríamos hablar de sus intervenciones como lugares (*topos*) que actuarían a la manera de situaciones construidas, trastocando el uso cotidiano del espacio público y provocando otras maneras de habitarlo y construirlo.

Esta podría ser una de las primeras líneas de trabajo dentro de la práctica de Antonio R. Montesinos, que nos puede llevar desde series iniciales como *Áreas gráficas* de la que forman parte proyectos como *Ich* (2003), *Solo en la ciudad 2. 0* (2005) o *Antes que nada* (2005), hasta proyectos como *Narraciones caminadas* (2005-2011), en las que se intenta transgredir el mapa y construir otros modos de enunciar la ciudad, nombrarla y habitarla. Pensar, al fin y al cabo, nuestra posición en el mundo.

En estos trabajos que buscaban otras maneras de hacer del andar una práctica artística⁴ y de subvertir la noción de mapa por la construcción de otros modos de relación con el espacio más rizomáticos, desde el espacio real a su construcción a través de las redes de comunicación, ya se avanzan cuales van a ser las tácticas o modos de hacer sobre los que va a pivotar su trabajo en los próximos años. Señalizar, posicionarse, compartir el conocimiento y construir las posibilidades.

El advenimiento de la crisis del 2008, que no solo afectó a los diferentes órdenes de lo económico, social y geopolítico, sino que tuvo una importante respuesta en la manera en la que nos organizamos y estructuramos, produjo una nueva deriva en el trabajo de Antonio R. Montesinos.

Las nociones de orden, construcción y estructura se convierten en fundamentales a partir de la serie *Inopias* (2008-2015), en la que, mediante elementos encontrados o materiales precarios, va configurando una serie de paisajes urbanos que surgen de manera casual y que en el fondo nos vuelven a llevar a la misma idea o signo que recorre su producción: la de la posibilidad de respuesta del individuo en colectividad ante una fractura social como la provocada por la crisis del modelo económico liberal.

Estas construcciones, que se asemejan a utópicas maquetas, funcionan a diferentes niveles tanto como modelos de proyección, como herramientas de disensión que operan en un territorio de

³ Perán, M. *Futuros abandonados. Mañana ya era la cuestión*. Barcelona, Fabra i Coats. 2014.

⁴ Sobre este asunto es vital la lectura del texto de Francesco Careri, *Walkscapes, El andar como práctica artística*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.



Antes de nada, 2005

Sólo en la ciudad 2.0, 2005





Bucky C60, 2013

posibilidades inciertas que nos llevan a imaginar la ciudad (*polis*) no sólo como un espacio habitado por la comunidad, sino como el lugar (*topos*) donde se comparten los comunes.

Superando la idea del *objetc-trouvé* estas ciudades posibles se construyen siguiendo la recolección de proyectos urbanísticos utópicos, desde la idea de ruina conceptual que tanto interesa en su trabajo, y favoreciendo el fortalecimiento de ese nuevo perfil de individuo, el *homo ludens* cuyas estrategias de supervivencia ya no tienen sólo que ver con el pensar (*sapiens*) o el hacer (*faber*), sino que experimenta con las posibilidades del juego como territorio en el que hacer que surjan nuevas realidades.

Experimentando con la incertidumbre, pero desde otros lugares que ya no sólo tienen que ver con una inteligencia práctica o emocional, ni con la necesidad de la construcción para cubrir ciertas demandas, estas construcciones urbanas de Antonio R. Montesinos - *Catal-Huyuc* (2012), *P.O.L Pavillion* (2013), *Ciudad de vacaciones* (2012), *Otxarkoaga* (2014) o *Bucky 060* (2013) - invitan al ciudadano a construir algo más que su imagen de ciudad (todas ellas están construidas para ser vistas bajo el punto de vista del operador o la cámara) sino que potencian la idea de participar en la construcción de otras maneras de imaginar la ciudad como espacio de comunidad.

Estos modelos enlazan con esa manera de construir la historia desde los márgenes. En *How*

To Make a dome (2015) aparecen referencias a modelos utópicos como la cúpula geodésica de Buckminster Fuller y como estos modelos de construcción pasaron, por medio de Stewart Brand, uno de sus discípulos, a ser distribuidos de forma abierta en suplementos de la revista *World earth catalog*, trabajo que enlaza claramente con la influencia que los textos de Enzo Mari tendrán en su actual proyecto "Entropía (equilibrio, ruido, dispersión)" (2016).

Esta apropiación y distribución independiente de modelos de construcción posibilitan su distribución en red y la producción de saberes compartidos, subvirtiendo con ello la manera en la que actúa el sistema liberal capitalista, bajo patentes y licencias cerradas y abriéndose al horizonte de los *commons*, dotando al individuo de las herramientas posibles para construir otros modelos alternativos a una realidad que nos vino impuesta y que se ha visto fracturada en los últimos años como es la sociedad capitalista

Más que construir la utopía, el trabajo de Antonio R. Montesinos opta por liberar sus estrategias y ponerlas al uso común de cualquiera de nosotros, pensando en la posibilidad de construir los deseos. La utopía como no lugar, como esa zona⁵ donde acontece todo lo posible.

Jesús Alcaide

⁵ El término zona aparece aquí en referencia no sólo a la película *Solaris* sino también a esas T.A.Z, zonas temporalmente autónomas de las que hablaba Hakim Bey.



How To Make a dome, 2015. Vista de la exposición en La Taller (Bilbao)

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.

Juan Canela

OBRAS





EUR – EPAL, 2016
Tacos de madera policromados
Medidas variables





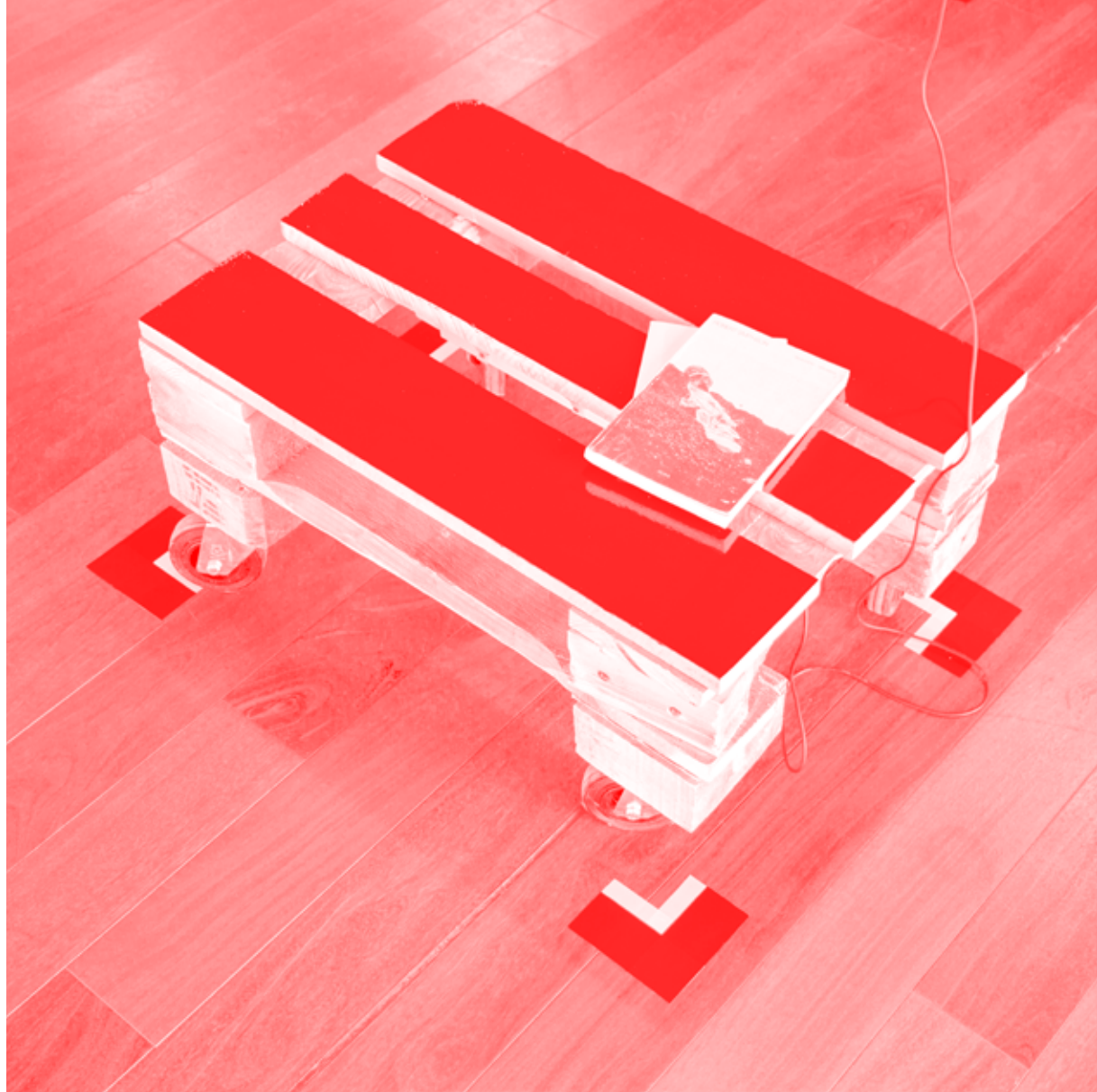






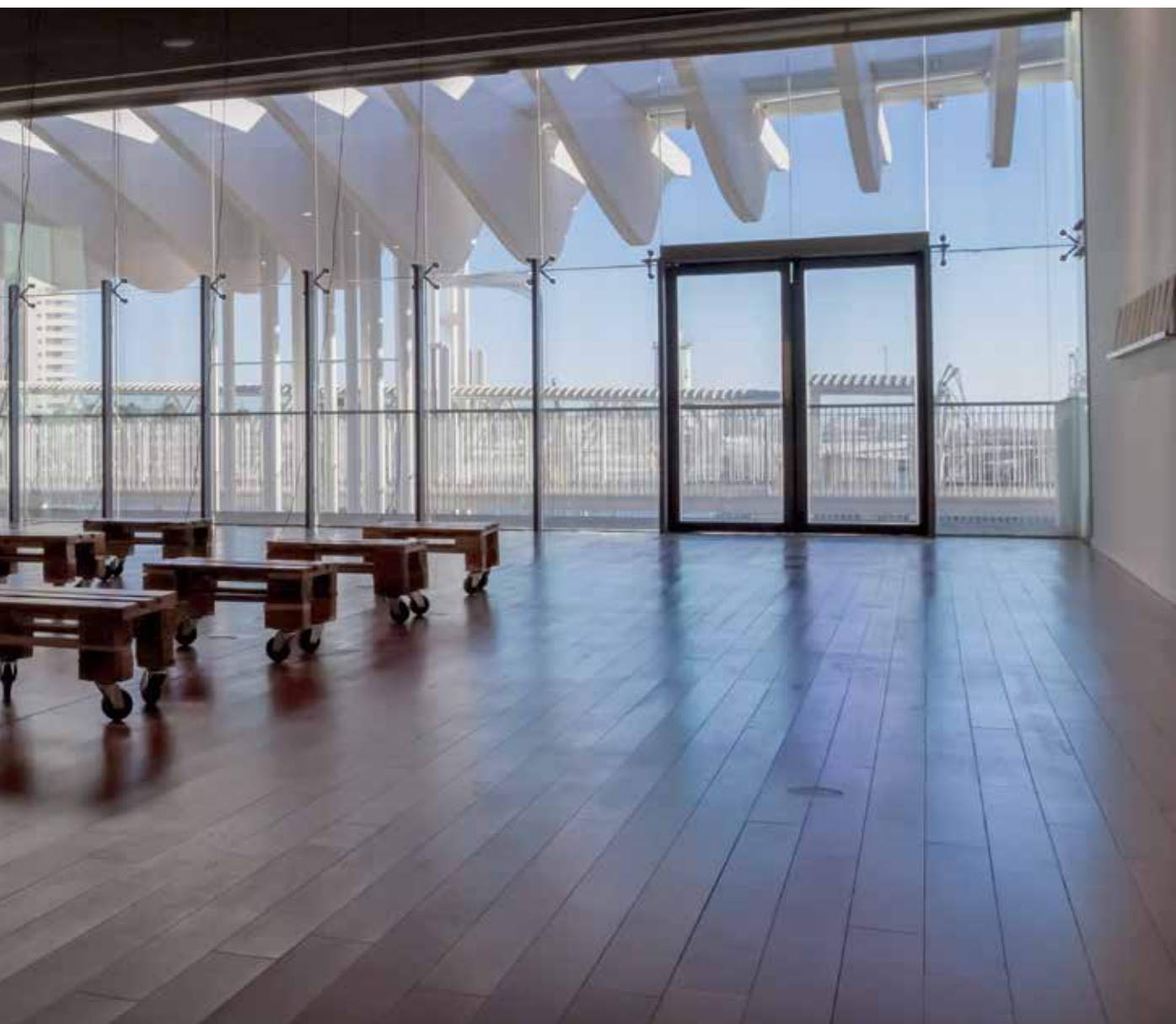


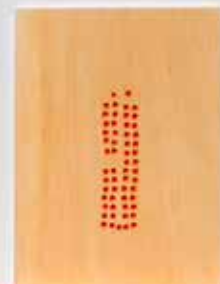


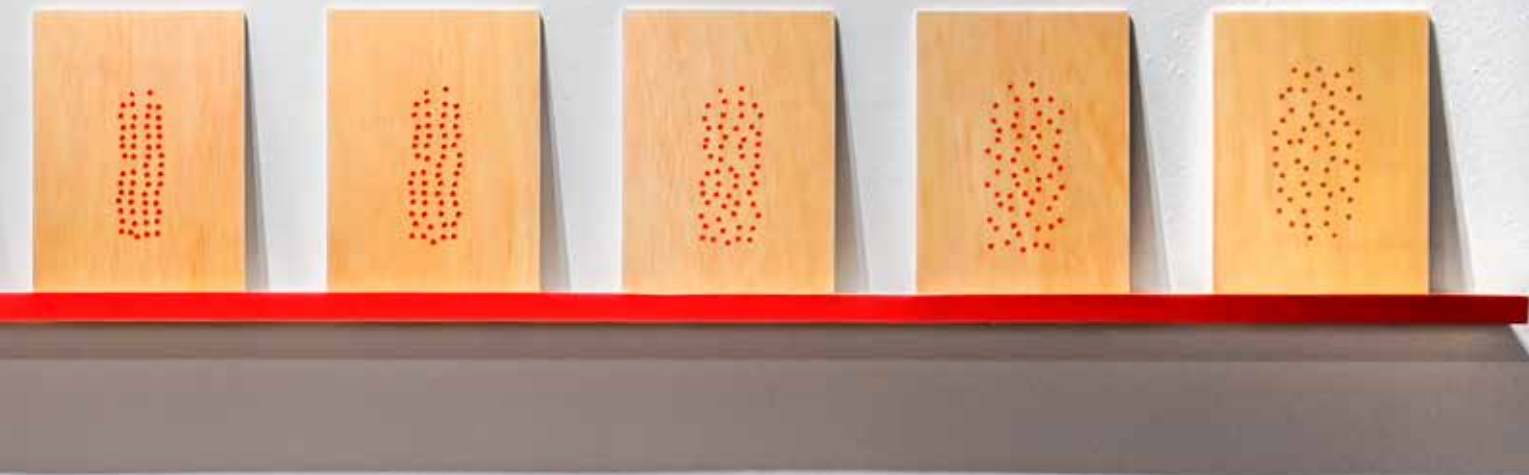


Esperar a que todo tiemble, 2016
Pallets de madera policromados, ruedas, vibradores, cables, circuito electrónico
Medidas variables

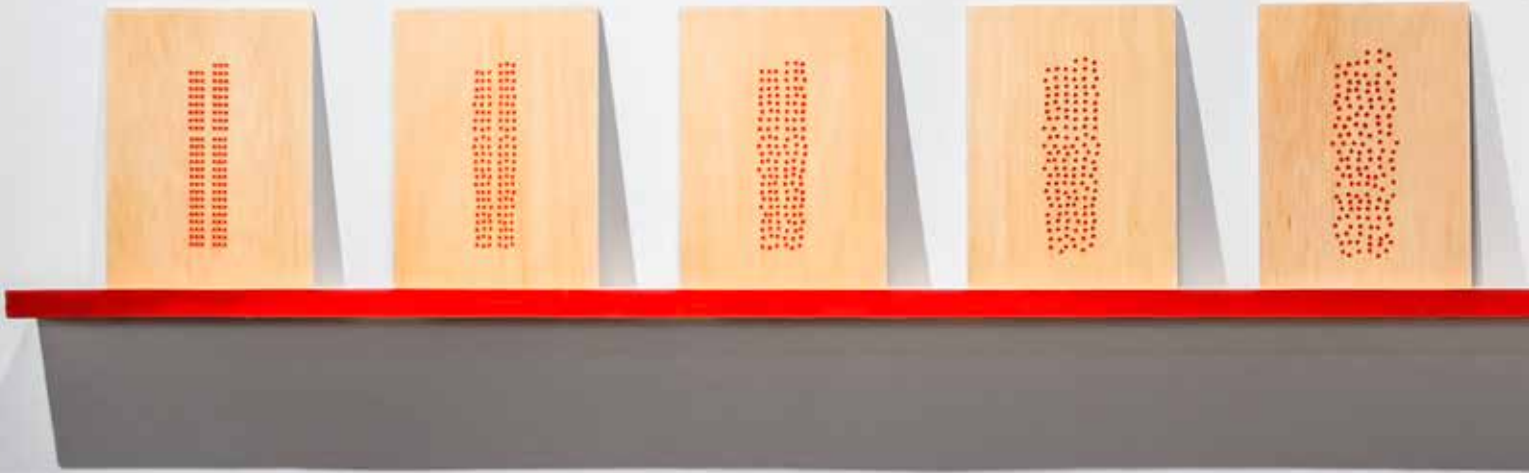


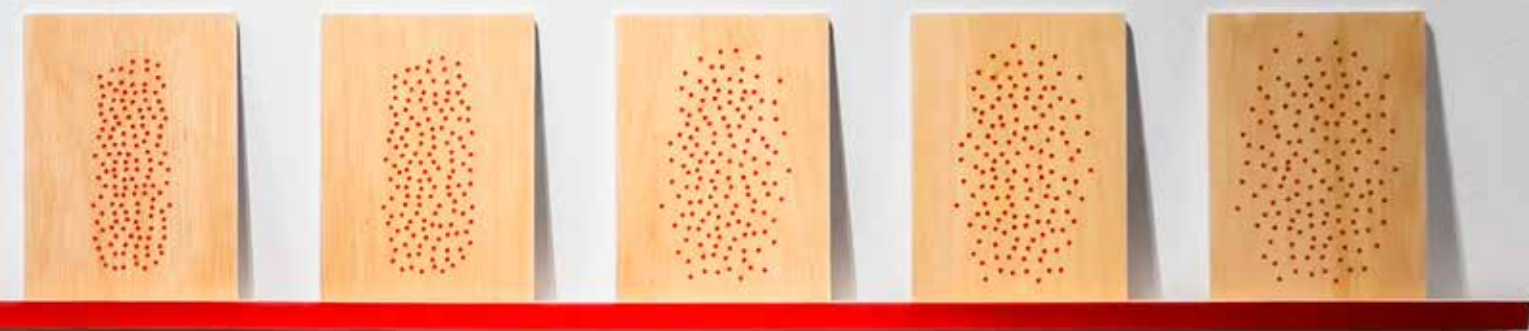




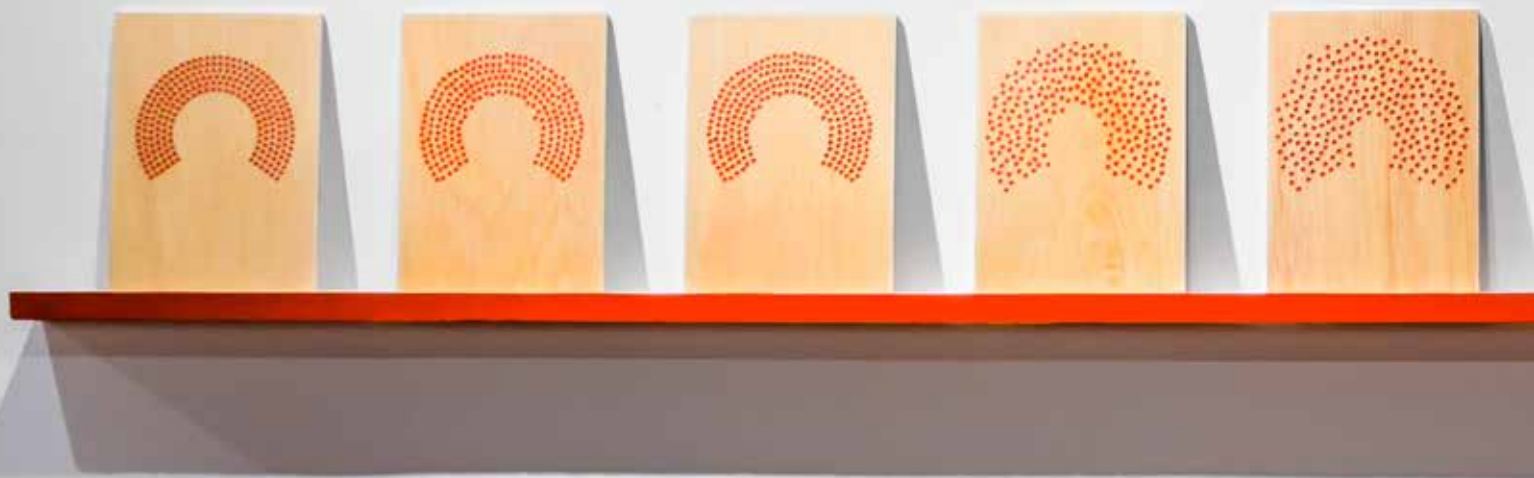


Bus (entropía I), 2016
Fresado en madera de contrachapado
Serie de diez (21 x 29,7 cms cada uno)



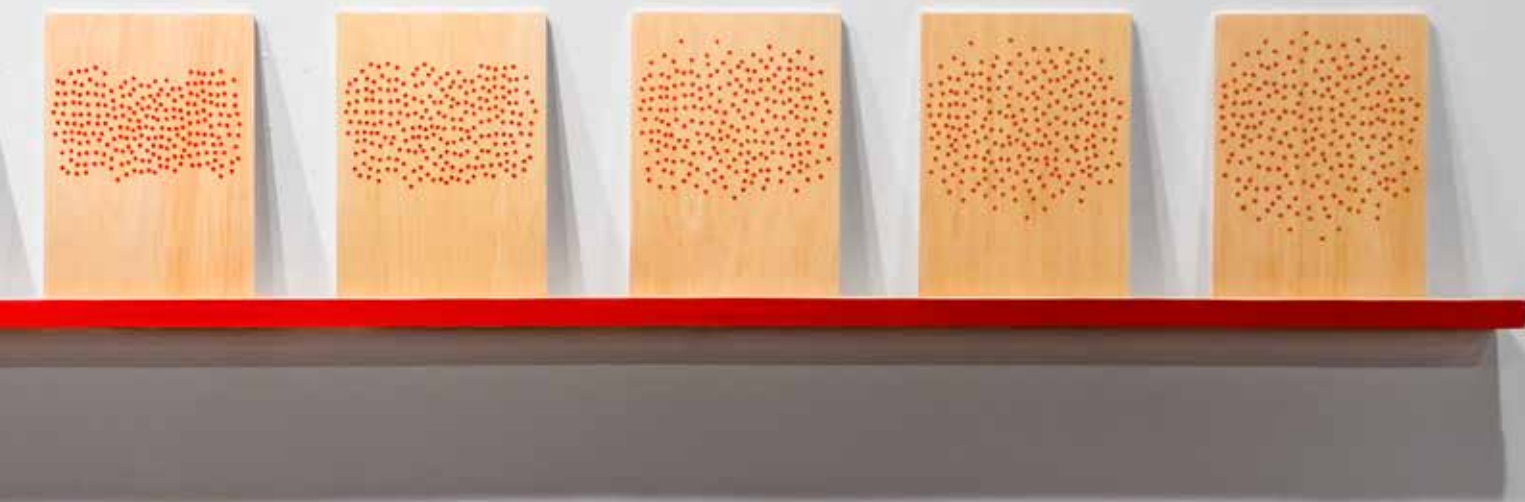


Avión (entropía II), 2016
Fresado en madera de contrachapado
Serie de diez (21 x 29,7 cms cada uno)





Parlamento (entropía III), 2016
Fresado en madera de contrachapado
Serie de diez (21 x 29,7 cms cada uno)



Auditorio (entropía IV), 2016
Fresado en madera de contrachapado
Serie de diez (21 x 29,7 cms cada uno)



You can do your own variations...



You can do your own variations...



You can do your own variations...



You can do your own variations...



You can do your own variations...



You can do your own variations...



You can do your own variations...



You can do your own variations, 2016
Impresión off-set en color rojo
Serie de 400 (70 x 100 cms cada uno)



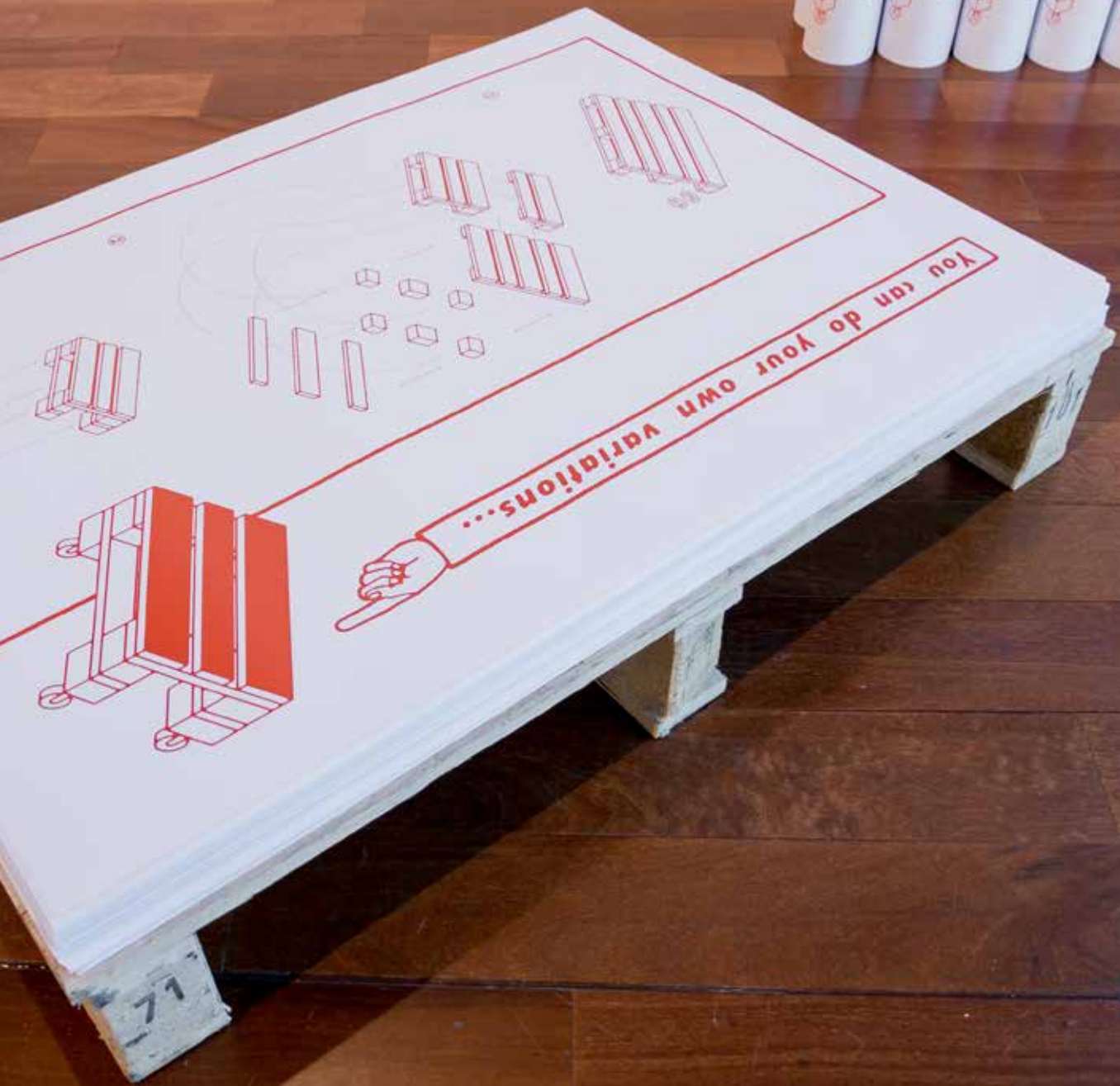




EUR

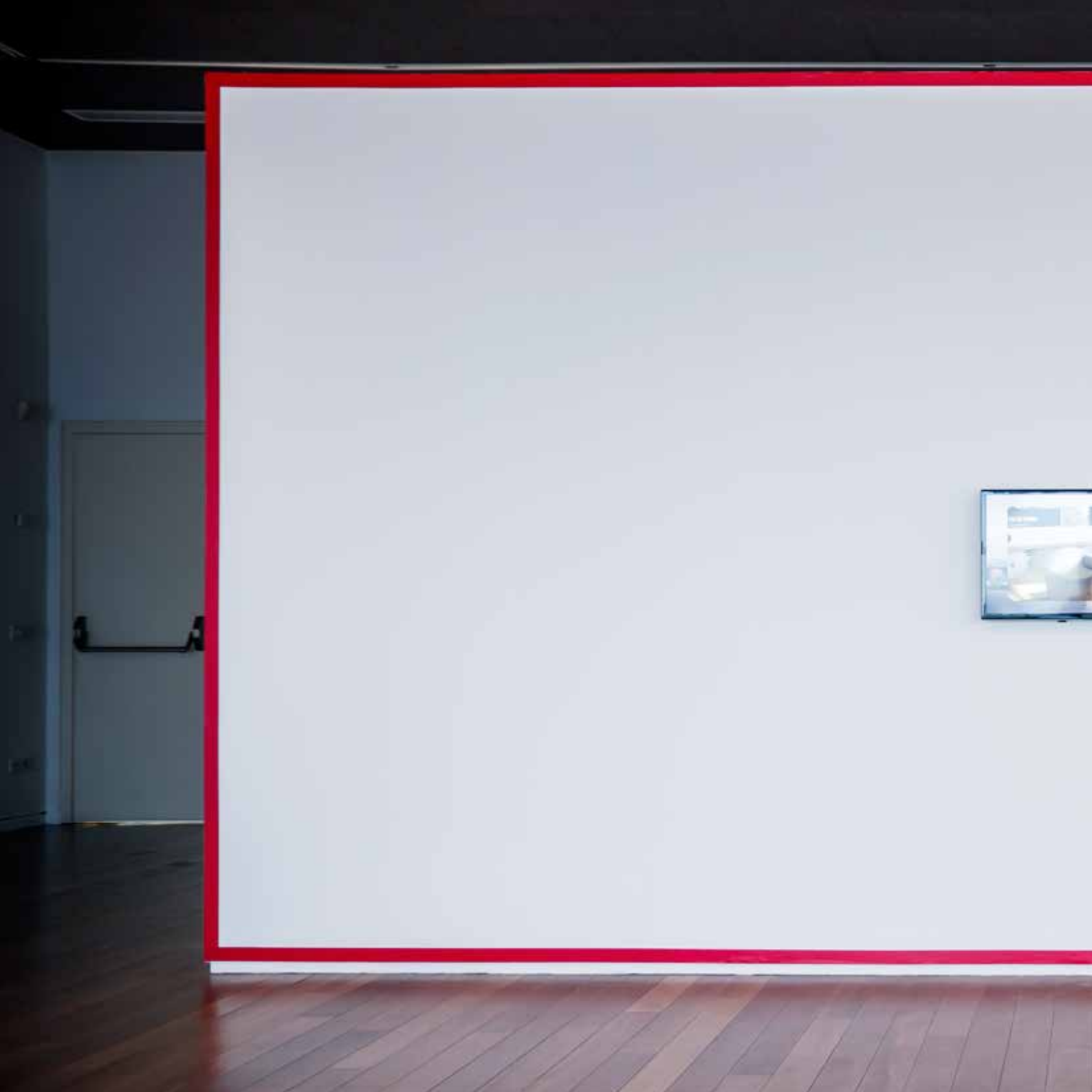
EPAL





You can do your own variations...







How To Make, 2016
Video monocal
2' 55"











BIOGRAFÍA



Antonio R. Montesinos

Antonio R. Montesinos (Ronda, Málaga, 1979). Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y Máster en Artes Digitales por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.

Ha expuesto su trabajo en diferentes espacios y centros de arte como La Centrale Électrique (Bruselas), Centro Ex-Teresa (México), Gdansk City Gallery (Polonia), Hospital Club (Londres), La Casa Encendida (Madrid), Centro de Arte Santa Mónica (Barcelona), I+CAS (Sevilla), CAAC (Sevilla), CACMA (Málaga) o EACC (Castellón).

Cabe destacar entre su producción proyectos de exposición individual como Inopias, en la Galería Josedelafuente (Santander), Plan General de Ordenación Urbana, en Casa Sostoa (Málaga) o How To Make a dome, en La Taller (Bilbao). También ha participado en exposiciones colectivas como la XXIV edición Circuitos de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid, Who Makes Europe en Matadero (Madrid), Alrededor es imposible en La Casa Encendida (Madrid) dentro del programa Inéditos o Paisajismo Craneoencefálico, en la Galería Valverde (Madrid) dentro de Jugada a Tres Bandas.

Ha obtenido diferentes becas por parte de instituciones como Injuve, Iniciarte, Instituto Ramon Llull y residencias en instituciones como Internationales Künstlerhaus Villa Concordia (Bamberg), BilbaoArte (Bilbao) o Residencia de Estudiantes (Madrid). Actualmente realiza una residencia en Hangar (Barcelona).

Aparte de su producción individual ha colaborado activamente en diferentes proyectos colaborativos como el colectivo D_forma, el espacio de producción independiente Rampa, El deseo de Andar, Correspondencias desde Eyjafjallajökull o La Ciudad Demudada.

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

TRADUCCIONES
TRANSLATIONS

PLACES OF THE POSSIBLE

Dogmatic minds believe that utopia is an instituting language, and that imagination should be a founder of reality. But imagination cannot found anything; it can only reveal horizons of possibility¹.

We live in a context of change, where the structures that once shaped the world and the ways we relate to each other in it are crumbling. The project of modernity began to crack decades ago, and 1977 was a pivotal year in this respect. The Sex Pistols chanted “no future” while students in Bologna rebelled against the establishment with Deleuze’s *Anti-Oedipus* and Barthes’s fragmented *Lover’s Discourse* in their backpacks. Radio Alice launched its messages on the airwaves, and the society of control began to weave its tangled webs. Today we are Mr. Robot and Black Mirror, but the bloodlines are easily traceable.

The work of Antonio R. Montesinos, viewed as a whole, can help us to understand how certain artistic practices have operated in our time with this fractured modernity, with the advent of that liquid postmodernity diagnosed by Bauman, in all its facets, and to become familiar with the forms, positions and strategies adopted by artists to cope with this dissolution. On the one hand, the project reinterprets certain types of artistic practices that began to emerge in the mid-1960s, and on the other it experiments with the meanings of a possible utopia—not the one paraded as a slogan through the streets of Paris in ‘68 and at the San Francisco love fests, but the one hidden in a minor history whose genealogy may have begun with Thomas More’s 1516 book² and ended with the 2013 TV show *Utopia*.

In today’s clearly dictatorial context, one of the greatest challenges that contemporary cultural faces is conjugating our time or, better said, all possible times.

As Martí Perán noted, instead of a simple linear scheme organised in the conventional past-present-future sequence, historical time can be conjugated with all possible combinations of the three temporal units; thus, if there is a present present, we can also presume the existence of a past future—now exhausted—or a future past full of possibilities yet to be explored³.

This temporal parallax, as Foster might call it, is apparent in the work of Antonio R. Montesinos. Above all, we see it in his approach to working in the public space, radically unlike that of artists who subscribe to the more orthodox concept of site-specificity; he opens up the context of the public as a place where the most unexpected encounters can occur.

We might speak of his interventions as *topos*, to borrow the Situationist term, which act like constructed situations, disrupting the everyday use of the public space and creating other ways of inhabiting and constructing it.

This could be one of the principal lines of work in the praxis of Antonio R. Montesinos, ranging from early series such as *Áreas gráficas* [Graphic Areas] that included the projects *Ich [I]* (2003), *Solo en la ciudad 2.0* [Alone in the City 2.0] (2005) and *Antes que nada* [First of All] (2005) to creations like *Narraciones caminadas* [Walked Narratives] (2005-2011), in which he attempted to defy the map and create other ways of expressing, naming and inhabiting the city—in short, to rethink our position in the world.

¹ Berardi Bifo, Franco, *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk, El agotamiento de la modernidad*, Enclave, 2014.

² For an introduction to some of these utopian visions, a recommendable read is Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York: Verso, 2005.

³ Perán, M. *Abandoned Futures: Tomorrow Was Already the Question*, Barcelona: Fabra i Coats, 2014.

In their quest for other ways of turning walking into an artistic practice⁴ and subverting the notion of the map to build other types of relationships with the most rhizomatic spaces, from the real space to its construction via communication networks, these projects already hinted at the tactics or *modus operandi* around which Montesinos's work would revolve in the years to come: signposting, self-positioning, sharing knowledge and constructing possibilities.

The onset of the financial crisis in 2008, which not only affected the economic, social and geopolitical orders but also significantly altered the way in which we organise and structure ourselves, marked a turning point in the production of Antonio R. Montesinos.

The concepts of order, construction and structure acquired fundamental importance starting with the series *Inopias* [Fool's Paradises] (2008-2015), in which he used found objects and ephemeral materials to create a series of urban landscapes that seem to grow up spontaneously, bringing us back to the same idea or sign that runs through his entire oeuvre: the possibility that the individual can respond collectively to a social fracture like that caused by the crisis of the liberal economic model.

These constructions, which resemble utopian scale models, operate on different levels as both projection models and tools of dissent, moving in a territory of uncertain possibilities that lead us to imagine the city (*polis*) not only as a space inhabited by the community, but also as the place (*topos*) where the commons are shared.

Moving beyond the idea of the *objet trouvé*, these possible cities were built by collecting utopian urban development projects, based on the idea of conceptual ruins which Montesinos finds so interesting, and promoting the reinforcement of that new class of individual, *homo ludens*, whose survival strategies no longer have to do with thinking (*sapiens*) or making (*faber*) but instead experiment with the possibilities of play as a territory where new realities can be coaxed into existence.

Experimenting with uncertainty, but from other positions no longer associated with practical or emotional intelligence or the necessity of constructing in order to meet certain demands, these urban constructions devised by Antonio R. Montesinos - *Catal-Huyuc* (2012), *P.O.L. Pavillion* (2013), *Ciudad de vacaciones [Holiday town]* (2012), *Otxarkoaga* (2014), *Bucky 060* (2013) - invite citizens to build something more than their image of the city (all of them are designed to be seen from the perspective of the operator or the camera), encouraging them to participate in the construction of other ways of imagining the city as a communal space.

These models tie in with the idea of constructing history from the margins or fringes. In *How To Make a dome* (2015) we find references to utopian designs like Buckminster Fuller's geodesic dome and how these constructive models—through the agency of Stewart Brand, one of Fuller's disciples—came to be openly distributed in supplements of the *Whole Earth Catalog*, a work clearly linked to the influence that Enzo Mari's texts would have on his current project, *Entropía (equilibrio, ruido, dispersión)* [Entropy (Balance, Noise, Dispersion)] (2016).

This appropriation and independent dissemination of building models make it possible to distribute them via networks and produce shared knowledge, thereby subverting the *modus operandi* of the liberal capitalist system, governed by patents and exclusive licences, and embracing the horizon of the commons, equipping the individual with tools for constructing other models as alternatives to a reality that was forced upon us and, in recent years, has begun to crack—namely, the capitalist society.

Instead of constructing utopia, Antonio R. Montesinos's work chooses to release its strategies and make them available to all of us, focusing on the possibility of constructing desires. Here utopia is a non-place, the zone⁵ where the full range of the possible unfolds.

Jesús Alcaide

⁴ A seminal book on this topic is Francesco Careri, *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

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.

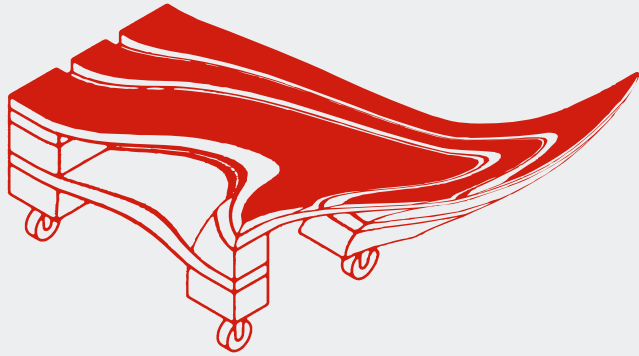
His work has been exhibited at a variety of art centres and venues, including La Centrale Électrique (Brussels), Centro Ex-Teresa (Mexico), Gdansk City Gallery (Poland), Hospital Club (London), La Casa Encendida (Madrid), Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona), I+CAS (Seville), CAAC (Seville), CACMA (Málaga)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



ISBN: 978-84-9959-210-7



9 788499 592107