

SOME ECONOMIES

ALEJANDRO SÁNCHEZ SUÁREZ

Resulta paradójico que la realización de este libro se dé en medio de una pandemia global que ha logrado exponer la fragilidad del sistema político, económico y social —aparentemente inquebrantable— que rige a nuestra sociedad. Y resulta paradójico porque, de alguna manera, estas mismas fragilidades han sido el motor que ha impulsado la producción artística e investigativa de Alejandro Sánchez.

Durante años, su trabajo ha consistido principalmente en la representación plástica de una serie de inquietudes sobre el sistema neoliberal. Como resultado se han originado proyectos como *Some Economies*, cuyos contenedores, al igual que el modelo económico que representan, generan una sensación de solidez y perdurabilidad pero finalmente terminan por revelar el vacío bajo su superficie.

A raíz de la coyuntura actual, y de las expectativas generalizadas de un cambio en nuestro ritmo de vida, han salido a flote cuestionamientos sobre las motivaciones que nos rigen. ¿Qué tanto sentido tienen la productividad exacerbada de las industrias y el crecimiento indefinido de los mercados? ¿Por qué tenemos un sentido de apropiación tan fuerte hacia la productividad? O mejor: ¿Qué es la productividad?

Pero, dado que por momentos existe método dentro del caos, la publicación de este libro se carga de sentido y se convierte en otro símbolo más que reivindica su validez desde el oficio artístico. Si algo nos ha enseñado la historia es que no existe tal cosa como la estructuralidad y lo inmutable. Detrás de cada sistema siempre existen razones, decisiones, causas, fragilidades e imperfecciones. Así, es posible aseverar que no existe nada más variable que el pasado, puesto que siempre está sujeto a las necesidades del presente.

El trabajo de artistas como Alejandro Sánchez tiende siempre a encontrar su lugar por sí solo, pues es su coraje el que le permite abrirse camino. Curiosamente, en el 2009, cuando aún no trabajábamos oficialmente con él, como una acción mediada por el destino, La Cometa tuvo la oportunidad de exhibir la primera versión de *Some Economies*, un proyecto que, años después —tras ser la propuesta ganadora de la convocatoria para la intervención de la fachada en el 2016— terminaría incrustándose literalmente en nuestra galería. De esta forma se dio inicio a esta colaboración laboral y de amistad, pero sobre todo de inmenso crecimiento mutuo, que pretendemos prolongar en el tiempo.

Los invitamos entonces a revisar y profundizar en su trabajo, tan oportuno hoy que resulta inverosímil. Su obra nos recuerda la necesidad de la crítica, de la visión aguda, de imaginar más allá del presente y exigirnos un mejor futuro. Como humanidad nos encontramos a la deriva, y nuestras decisiones serán determinantes para darle un nuevo rumbo a este viaje, ojalá sin naufragar en el intento.

It seems paradoxical that this book came to fruition in the midst of a global pandemic, one that managed to expose the fragility of the supposedly unshakeable political, economic and social systems that govern our society. And it seems paradoxical because, in a way, these same fragilities have been the driving force behind the artistic and investigative work of Alejandro Sánchez.

For years, his work has primarily concerned itself with visually representing a set of apprehensions about our neoliberal system. Out of these apprehensions emerge projects like *Some Economies*, where containers—as well as the economic model they represent—instill a feeling of solidity and durability while ultimately revealing the emptiness below the surface.

Current circumstances, and the general prospect of a change in our way of life, have given rise to questions about our guiding motives: Does it make sense to exacerbate industrial productivity and grow markets indefinitely? Why do we feel such a strong commitment to productivity? Or more to the point: What is productivity?

But, given that there are moments of order within the chaos, the publication of this book is charged with meaning, becoming another symbol that justifies its validity within the artistic discipline. If history has taught us anything, it is that there is no such thing as structurality and the immutable. Behind every system there are always reasons, decisions and causes, fragilities and imperfections. As such, we can see that there is nothing more variable than the past, as it is always subject to the needs of the present.

Works by artists like Alejandro Sánchez always tend to find their place on their own; their courage paves the way. Oddly enough, in 2009, when we weren't yet officially working with him, as if by fate, La Cometa had the opportunity to exhibit the first version of *Some Economies*, a project that, years later, after winning the 2016 open call for a work to be placed on the facade, wound up literally embedded in the walls of our gallery. Thus began our collaboration—a professional relationship and a friendship, but over all a relationship of mutual growth. One we intend to sustain over time.

We invite you now to peruse his work and delve deeper. So prescient today that it seems hard to believe, this work reminds us of the need for critique, for a keen vision—of the need to look beyond the present to demand a better future. As a whole, humanity finds itself adrift, and our decisions will determine a new direction on this journey, hopefully without running aground along the way.





























La aparición de *Some Economies* en el Museo de Arte del Banco de la República fue uno de los momentos más felices del arte colombiano en la década de 2010. El programa de Nuevos Nombres, luego de haber sido un plataforma de referencia para las nuevas generaciones de artistas, hacía tiempo que no generaba mayores comentarios y mucho menos una sola gota de asombro; pero la obra de Alejandro Sánchez – con unas dimensiones y una ambición que retaban el mismo concepto de “Nuevos nombres”– alteró el panorama.

El programa volvió a tener cierta resonancia solo por haberlo escogido; porque *Some Economies* fue un clásico instantáneo. La clase de obra de la que se puede hablar sin tener mayores conocimientos de arte; la clase de obra que genera curiosidad, asombro y algo que debería ser una meta universal: felicidad para los ojos.

Los niños no mienten; los niños lloran, se ríen o sienten desprecio por lo que ven de manera inmediata; en ninguna cultura tienen problema para calificar algo como “aburrido” o interesante sin mayores dilemas intelectuales. Todavía tengo en mi cabeza –como un cortometraje personal– la emoción de mis propios hijos (6 y 7 años) cuando vieron por primera vez la obra de Alejandro Sánchez en el corredor que une a la Casa de la Moneda con el Museo Urrutia.

The appearance of *Some Economies* in the Museum of the Bank of the Republic was one of the most fortunate moments in Colombian art during the 2010s. After having been a model platform for new generations of artists, New Names (Nuevos Nombres) was a program that hadn’t provoked much discussion for quite a while, much less a single iota of surprise. But the work of Alejandro Sánchez—with ambitions and dimensions that challenge the very concept of “New Names”—changed the panorama.

The program once again took on a certain resonance merely by selecting him, because *Some Economies* became an instant classic, the kind of work that can be talked about without possessing a deep knowledge of art. It is the kind of work that provokes our curiosity, surprises us and gives us something that should be a universal goal: a joy for the eyes.

Children don’t lie: children will cry, laugh or immediately feel disdain for what they see. Nowhere in the world do they have any problem deciding that something is “boring” or interesting without further intellectual quandaries. Like a personal short film, in my head I can replay the excitement of my own children (6 and 7 years old) when they saw the work of Alejandro Sánchez for the first time in the passageway that connects Casa de la Moneda with the Miguel Urrutia Art Museum.

Ambos se acomodaron debajo de sus containers y me pidieron que los fotografiara; los rodearon, los miraron desde varios puntos de vista y trataron de descubrir la clase de sierra industrial o de rayos laser que pudieron haber cortado el metal de esas cajas que tenían el tamaño de su cuarto. Se alejaron otra vez y luego regresaron para medir con un temor reverencial la posibilidad de que esas esculturas contemporáneas, con restos de oxido en las esquinas, se desplomaran con un estruendo apocalíptico sobre sus cabezas.

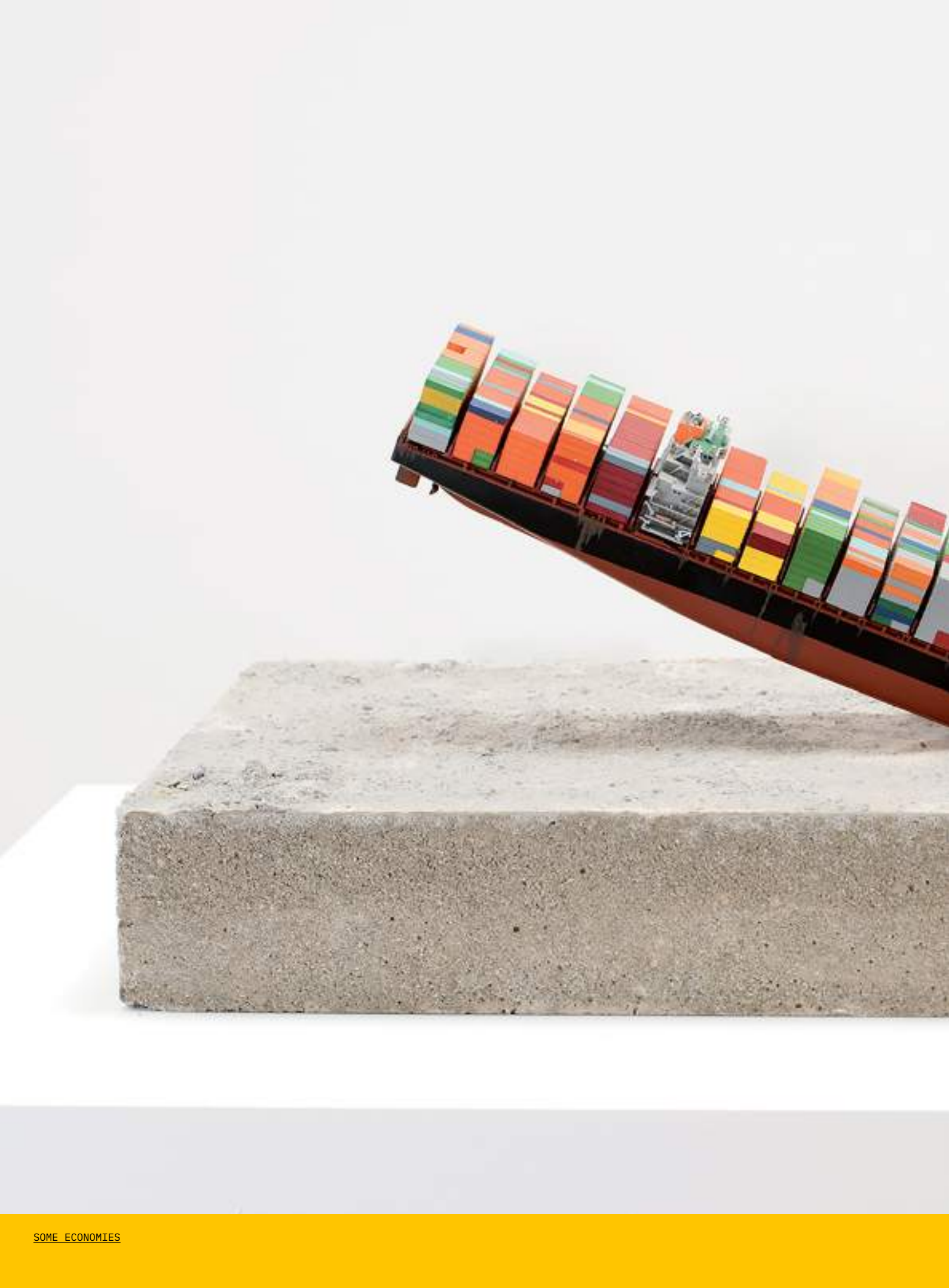
Yo también quedé deslumbrado. Luego de hablar con Sánchez descubrí algunos secretos formales de su obra y de todo lo que rodea la serie. Hoy puedo decir que es un mago: la clase de ilusionista que pertenece al club de timadores de Chuck Close, Richard Estes y Gerhard Richter. Los textos de Guillermo Vanegas y Gabriel Mejía Abad exploran y explican en el cómo *Some Economies* es una crítica radical del mundo mercantil en el que vivimos y en el que un accidente de barco puede alterar la vida en una costa o dejar un pedazo de Costa Rica en la mitad del Océano Pacífico.

Es hora de que pasen la página y disfruten de su obra. El encanto –se los juro– se quedará todos los días en su retina. No serán los mismos. Se convertirán en cazadores de containers, los verán en las carreteras y en las principales avenidas de Colombia, en el mayor engaño de Fuego contra fuego en la batalla épica de Robert de Niro y Al Pacino, los verán en Santa Marta y los verán en Cartagena. Y los verán, una y otra vez, en este fantástico libro.

Both of them posed under his containers and asked me to take their picture. They circled them, looked at them from various perspectives and tried to figure out the kind of industrial saw or lasers that could have cut through metal boxes the size of their bedroom. They wandered off and then came back to consider, with reverential fear, the possibility that those contemporary sculptures, with traces of rust on their corners, could collapse onto their heads in an apocalyptic bang.

I too was dazzled. After speaking with Sánchez, I discovered some of the formal secrets of his work, and of everything that surrounds the series. Today, I can say he is a magician, the kind who belongs to a club for tricksters like Chuck Close, Richard Estes and Gerhard Richter. The texts of Guillermo Vanegas and Gabriel Mejía Abad explore and explain how *Some Economies* performs a radical critique of the mercantile world we live in, where a shipwreck can alter the life of an entire coastline or leave a piece of Costa Rica in the middle of the Pacific Ocean.

It is time to turn the page and enjoy his work. I swear, your retinas will be forever charmed. They won't be the same. They will become container hunters. You will see them on the highways and the main roads of Colombia, in the big illusion of the epic battle between Robert de Niro and Al Pacino in *Heat*, you will see them in Santa Marta and in Cartagena. And you will see them, again and again, in this fantastic book.

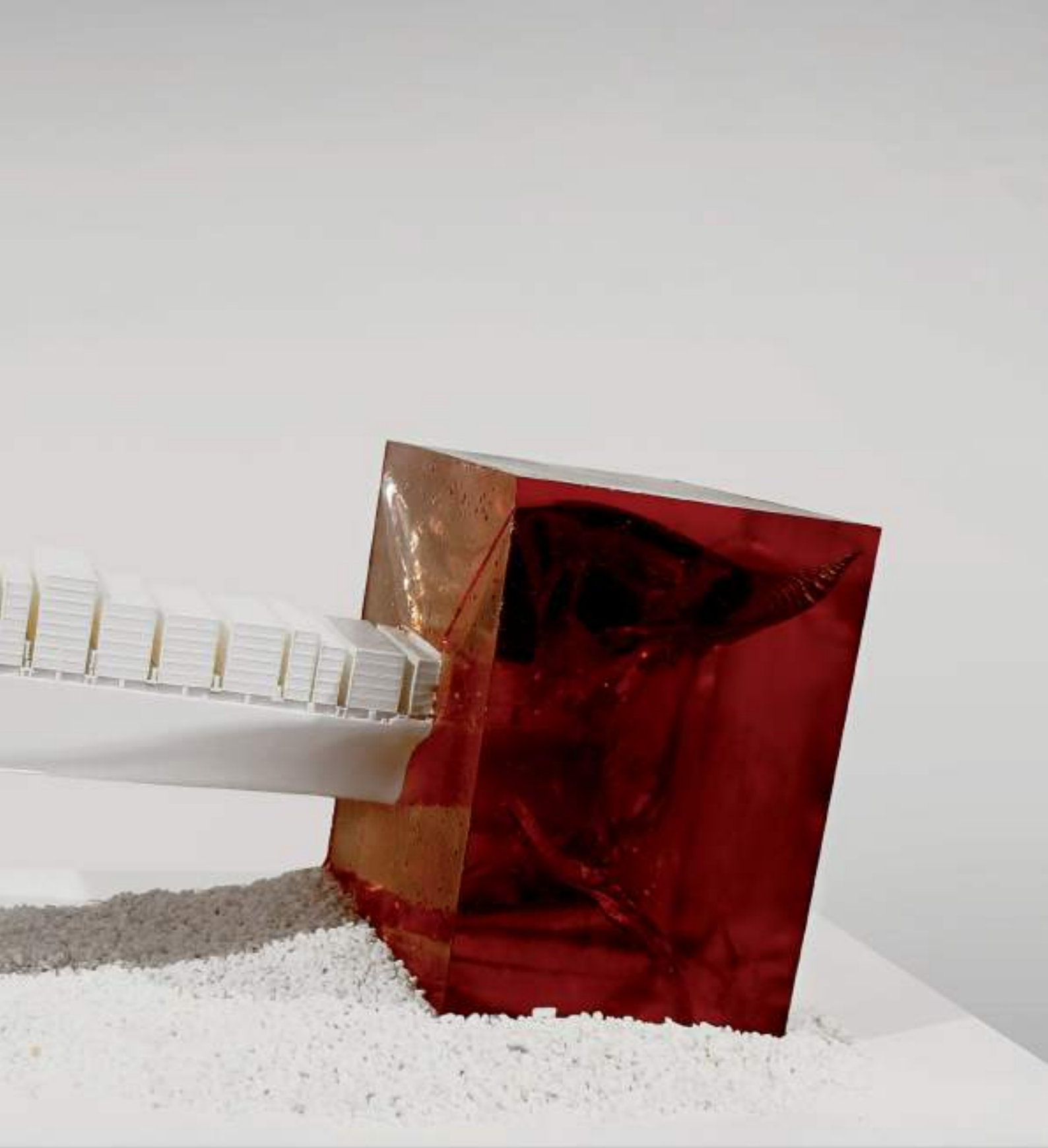




















ENCUBIERTA

COLD ROLLED, MADERA
Y PINTURAS VINÍLICAS
200 X 200 CM - 2018

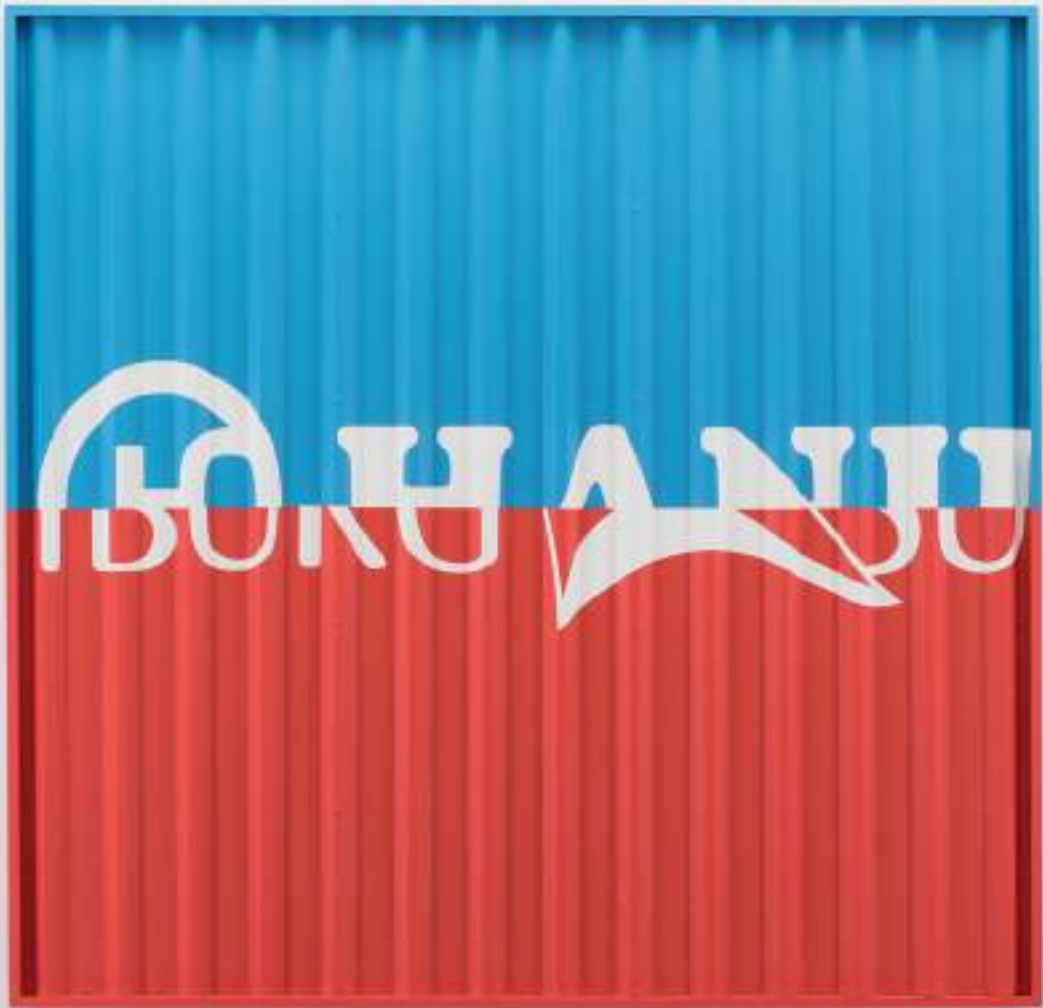
"If it were a person, I suspect capitalism would be someone who wants to go unnoticed, hidden behind shop windows full of objects. The ideology of capitalism makes us think that having things we don't need can set us free, but in reality, it is a liberty that withers before the disastrous ecocide of resources, that isolates us further and further from each other."

«Si fuera una persona, sospecho que el capitalismo sería alguien que desea pasar desapercibido, oculto tras las vitrinas de objetos. La ideología del capitalismo nos ha llevado a pensar que tener cosas que no necesitamos nos da la oportunidad de ser libres; pero en realidad se trata de una libertad que se marchita frente al desastroso ecocidio de los recursos, que nos aísla cada vez más los unos de los otros.»

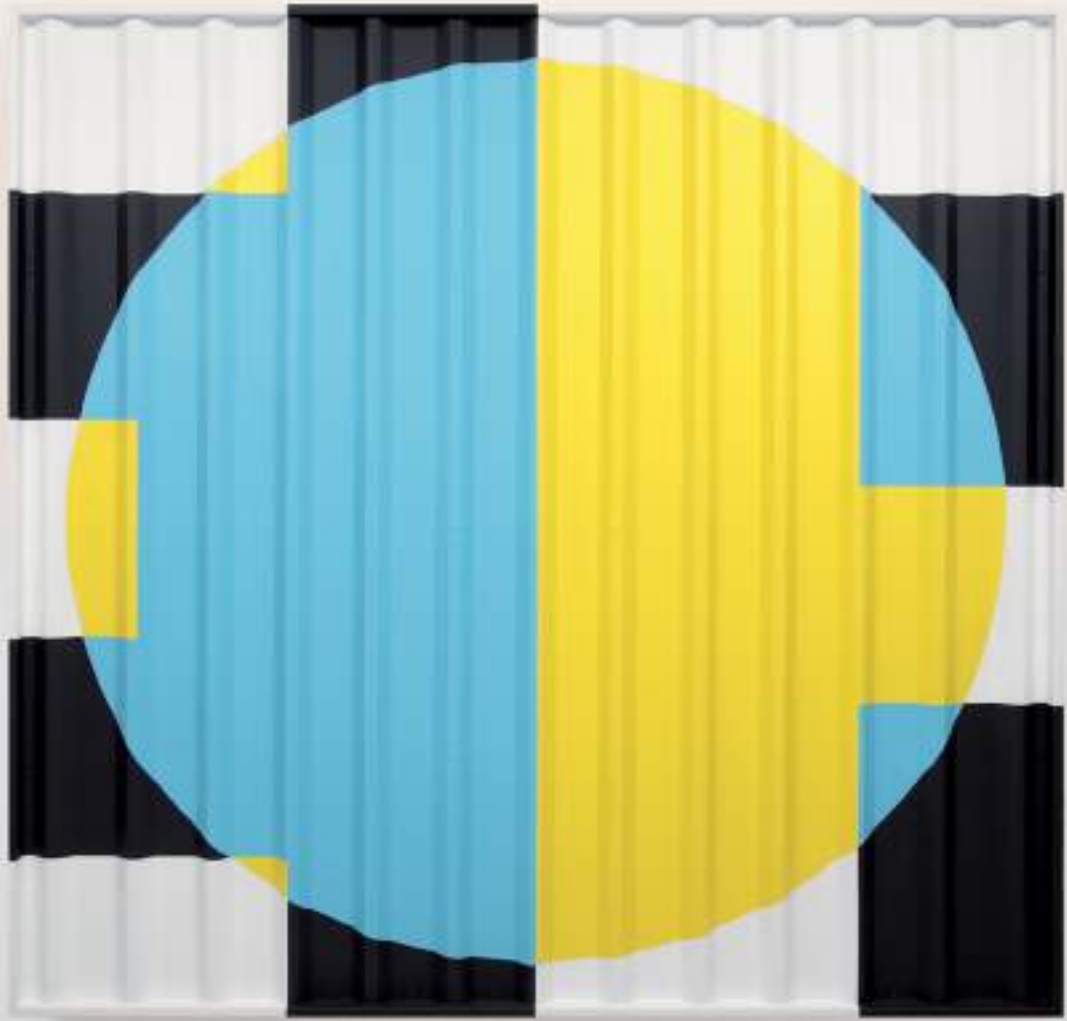














































ACELERACIONISMO SINCERO X: SOME ECONOMIES, DE ALEJANDRO SÁNCHEZ

La globalización, la política internacional y el cambio climático: cada uno de estos sistemas da forma a nuestro mundo, pero sus efectos son tan extensos y complicados que resulta difícil ubicar nuestra experiencia dentro de ellos.¹

Nick Scrnicek y Alex Williams

La cuestión aquí es reconocer un problema, ser consciente de que se debe resolver, ignorar cómo, no hacer nada y, cada cierto tiempo, sentirse mal por eso. No solo desde Federici, Butler o Jameson² sabemos que alguien o algo debe pagar por el desarrollo económico. En la mayoría de casos, la metáfora del aprendiz de brujo incapaz de controlar las fuerzas desatadas por su curiosidad ha servido para denotar el impacto de nuestro nivel de vida en múltiples esferas. Pero en nuestra cotidianidad ni siquiera podemos compararnos con eso. Cuando el aburrimiento nos permite reflexionar en nuestras casas y nos preguntamos acerca de asuntos «realmente importantes», jamás vamos más allá de indagar en el mecanismo —generalmente pequeño— que accionamos para obtener cualquier cosa —generalmente inútil—. Luego, volvemos a nuestro computador —que casi nunca apagamos—, a nuestras redes —que son trampas— sociales y a darle *like* a las publicaciones que afirman que «nosotros somos la plaga». Ni siquiera somos curiosos.

Nos encantan los sistemas complejos, pero no sus externalidades: vivir en ciudades enormes, consumir demasiado azúcar, ir al mercado a doscientos metros de casa en automóvil, dormir en pisos altos o parir a lo que dé. Sabemos lo que ello implica, pero nuestra respuesta siempre es inconsciente, mediana y abiertamente cínica: hacemos como si no lo supiéramos, o como si lo supiéramos y no nos importara, o como si lo supiéramos y lo enfatizáramos. Esto está muy mal, la verdad. Pero —siempre hay un momento para las preguntas retóricas—, ¿quién va a empezar a renunciar a sus comodidades en nombre del bienestar general, a emascularse antes de haber apoyado la gestación de otro consumidor compulsivo, a abandonar la ciudad que habita para buscarse un trabajo 60% peor pagado?

1 Nick Scrnicek y Alex Williams, *Inventar el futuro: Postcapitalismo y un mundo sin trabajo*, Barcelona, Malpaso, 1995, p. 20.

2 Silvia Federici, *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*, Madrid, Traficantes de sueños, 2010; Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Nueva York, Verso, 2004; Frederic Jameson, *Una modernidad singular: Ensayo sobre la ontología del presente*, Barcelona, Gedisa, 2004.

SINCERE ACCELERATIONISM X: SOME ECONOMIES, BY ALEJANDRO SÁNCHEZ

Globalization, international politics, and climate change: each of these systems shapes our world, but their effects are so extensive and complicated that it is difficult to place our own experience within them.

Nick Scrnicek and Alex Williams¹

The issue here is about recognizing a problem, knowing that it must be addressed, not knowing how to, doing nothing, and, from time to time, feeling bad about it. We don't need to have read Federici, Butler or Jameson² to know that someone or something must pay for economic development. In most cases, the metaphor of the sorcerer's apprentice—unable to control the forces unleashed by his curiosity—will suffice as a way to represent the impact our standard of living has across multiple realms. But it bears no relationship to our everyday lives. In our homes, when we get bored enough to reflect and ask ourselves about the *truly important* issues, we never look further than the device—typically a small one—that we use to get the things we want—typically useless. Then, on our computer—which we almost never turn off—and on our social networks—which are traps—we give a *like* to posts that claim “we are the plague.” We aren't even curious.

We love complex systems, but not their externalities: living in huge cities, consuming too much sugar, driving to a grocery store two hundred meters away, sleeping in high rises, or giving birth to something. We know what this implies, but our response is always thoughtless, mediocre and openly cynical: either we pretend we don't know, or we know and don't care, or we know and make a show of it. These are all wrong, really. But—there will always be room for rhetorical questions—who wants to give up their creature comforts in the name of the greater good, emasculate themselves before fostering the gestation of another shopaholic, leave the city they live in for a job with a 60% pay cut?

Nick Scrnicek and Alex Williams. *Inventing the Future: Postcapitalism and World without Work* (New York: Verso, 1995), 13.

Silvia Federici. *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia, 2004; Judith Butler. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso, 2004; Frederic Jameson. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. New York: Verso, 2002.

El correlato de este problema es el slogan del crecimiento infinito. Uno que nos repiten —y nos repetimos— constantemente y que se materializa cuando leemos a la estúpida —es decir, de forma no dialéctica— a cualquier autor del naturalismo francés y nos creemos completamente que:

mañana se descubrirá la navegación aérea, el hombre habrá conquistado el espacio como habrá conquistado los océanos. Mañana podrá comunicarse de un extremo a otro de la tierra sin hilos ni cables. La palabra humana, cualquier movimiento humano darán la vuelta al mundo con la rapidez de un relámpago... Siempre será la ciencia, amigo mío, la revolución invencible que emancipe a los pueblos con más paz y más verdad. Hace ya tiempo que habéis borrado las fronteras con vuestros ferrocarriles que se prolongan sin cesar, cruzan los ríos, horadan las montañas, juntando todas las naciones en las mallas cada vez más espesas y fraternales de esta inmensa red.³

Es decir, nos imaginamos ante un paisaje pletórico de promesas, pero nunca pensamos cómo llegamos allí, por qué tenemos tiempo para verlo y cómo vamos a devolvernos. Por eso, cuando nos repetimos un inventario de logros como el descrito por Émile Zola, estamos en el mundo pleno de los sueños infantiles. Sin razón alguna, *sabemos* que de la mano de unos desarrolladores de tecnología *bondadosos* (casi) *todo* va a mejorar. Pero el autor francés también nos recuerda que la tarea no es fácil. Sobre todo porque obliga a pensar en las desviaciones particulares de quienes se implican en introducir cualquier tipo de avance. Nuestro problema es que fuimos educados a punta de prensa generalista y eso nos incapacitó para hacer preguntas o enfrentar la realidad con una mirada pragmática. Nuestro problema es que jamás pensamos que en algún lugar del mundo alguien se esforzó para que gente como nosotros tuviera este nivel de vida.

1 Sabotaje a los competidores

Caso contrario el del artista Alejandro Sánchez, quien desde 2008 decidió materializar estas preocupaciones oponiendo su versión de los hechos al optimismo generalizado, traducido en búsqueda de fortuna y en pautas de adquisición. Desde hace doce años, Sánchez se acercó a la retórica de autores como Zola en un intento por articular las nociones de evolución y revolución de su tiempo. Con el proyecto *Some Economies*, este artista ha actuado como testigo ajeno de la moralización, o como heraldo de aquel pragmatismo que tanta falta hace, para evidenciar que, aunque la especie —o los más pobres de la especie— no tenga esperanza, es posible señalar algunos de los factores que configuran esa problemática, y que, si se quiere —o sus directos responsables quieren—, estos podrían resolverse.

3 Émile Zola citado por Francisco Caudet en su estudio preliminar de la novela *Trabajo* (1901). Véase: Émile Zola, *Trabajo*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1991, p. 92.

Émile Zola, from the novel *Work* (1901), as cited by Francisco Caudet in a preliminary study. See: Émile Zola, *Work*, trans. Ernest Alfred Vizetelly (London: Chatto & Windus, 1901), 477.

The corollary to this problem are the slogans of infinite growth. Those that are constantly repeated to us, and that we repeat to ourselves, made manifest when we give a shallow—that is, a non-dialectical—reading of any French naturalist and truly believe that

Tomorrow the secret of aerial navigation will be discovered, and man will conquer the atmosphere even as he conquered the oceans. Tomorrow he will be able to correspond from one to the other end of the earth without wire or cable. Human speech, human gesture will dart round the world with the rapidity of lightning. And that indeed, my friend, is the deliverance of the nations by science, the great invincible revolutionary, who will ever bring them increase of peace and truth. You yourself long ago obliterated the frontiers, so to say, by your rails, your railway lines which have extended further and further, crossing rivers, transpiercing mountains, gathering the nations together in a closer and closer network of intercourse.³

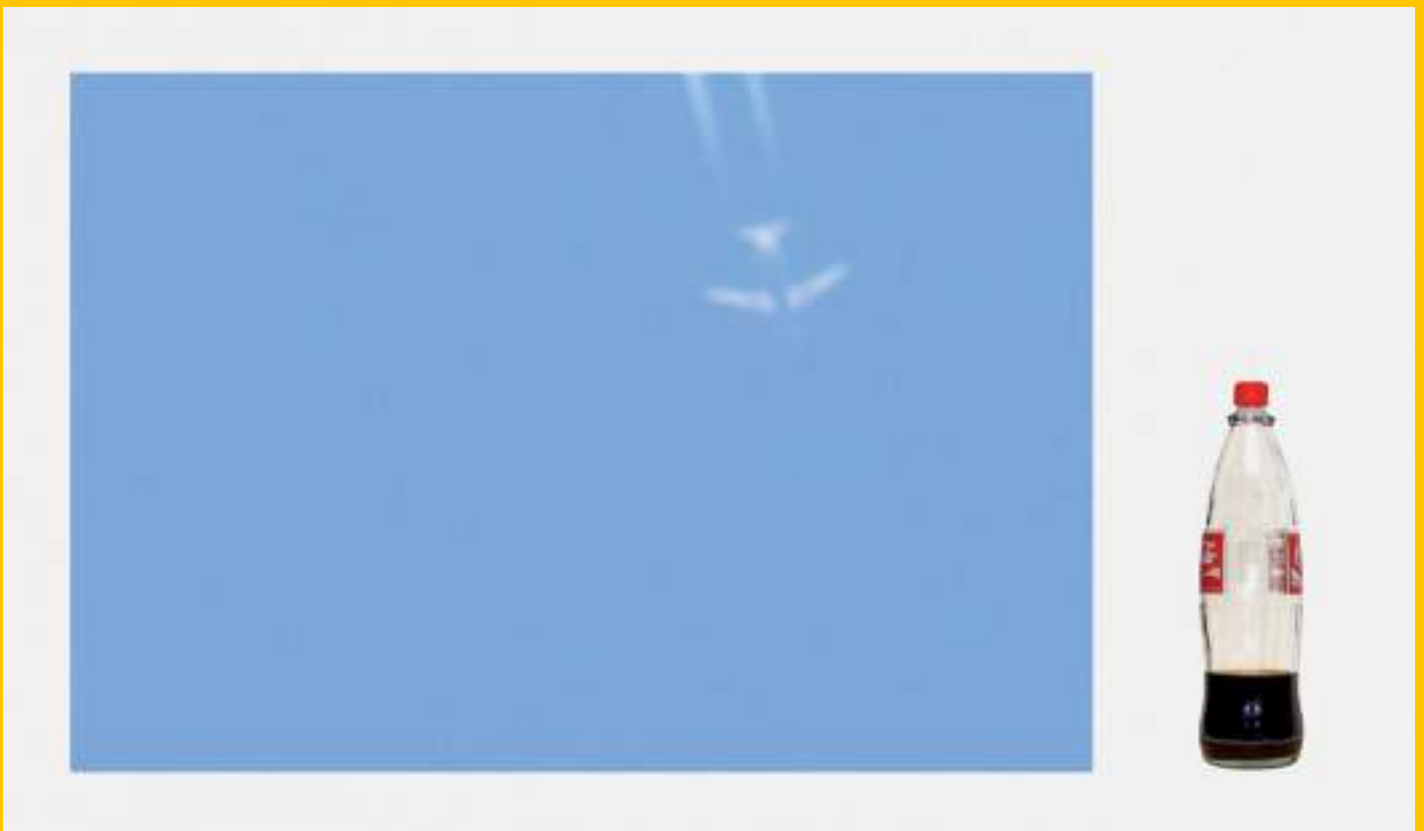
In other words, we imagine ourselves in front of a landscape full of promises, but we never think about how we got there, why we have time to see it and how we'll get back. So, when we repeat an inventory of achievements like the one described by Emile Zola, we are in a world full of infantile dreams. Inexplicably, *we know* that hand-in-hand with *kind-hearted* tech developers (almost) *everything* will improve. But the French author also reminds us that this is no easy task. Especially since it forces us to think about the particular deviations of those who are involved in introducing any type of progress. Our problem is that we were educated through general-interest newspapers, which made us incapable of asking questions or looking at the world pragmatically. Our problem is that we never think that somewhere in the world someone put in the effort so that people like us could have this standard of living.

1 Sabotaging the competitors

On the contrary, the artist Alejandro Sánchez has been materializing these concerns since 2008, opposing his own version of events to that general optimism that translates into the pursuit of wealth and rules of acquisition. For twelve years, Sánchez has engaged the rhetoric of authors like Zola in an attempt to articulate notions of evolution and revolution for his own time. With *Some Economies*, this artist has acted as an outside agent advocating for moralization, or as a harbinger of sorely needed pragmatism, to show that, although the species—or the poorest of the species—has no hope, we can identify some of the factors that shape this problem and how, if so desired—or if those directly responsible so desire—, these can be addressed.

El germen de este amplio plan de trabajo se dio en una pintura donde Sánchez replicó los procedimientos que venía aplicando una década antes: la elaboración crítica de la imagen de circulación masiva yuxtaponiendo en el lienzo fotografías tomadas de medios generalistas. *9/11, Coke* (2008) era un rectángulo horizontal pintado de blanco, dominado por un cuadrante azul claro, en cuya parte superior se veía la estela de un avión surcando el cielo y junto al cual había una botella de Coca-Cola a medio consumir. Allí el autor intentaba reflejar el cúmulo de variables sociopolíticas que acompañaron la interpretación del atentado del 11-S, la forma en que estas avasallaron la facultad de comprensión del espectador promedio y el modo en que este abrazó casi instantáneamente formas degradadas de misticismo para darle forma a eventos contemporáneos de magnitud. Sánchez constataba que en el auge del capitalismo tardío, el humano no había dejado de reaccionar como viene haciéndolo desde la infancia de la especie (ante hechos aparentemente inexplicables e infradotado con lo poco que ha aprendido mal a través de sus pantallas, lo primero que hace es buscar saberes supraterrénos que lo ubiquen a la maldita sea en el maremágnum de la realidad), añadiéndole un toque de humor: comprendió que el colapso de las Torres Gemelas no solo inauguraba el siglo XXI, sino que también había empezado a mostrar las goteras por donde se colaba la sangre que había alimentado la economía del corto imperio estadounidense. Por eso, la botella de refresco cancerígeno abandonada.

9-11, COKE
ÓLEO SOBRE TELA
110 X 170 CM - 2008



Entonces estrenó *Some Economies* como expresión adecuada para definir todo este proceso en una pintura homónima de 2010. Volviendo a la estrategia de dividir el lienzo en cuadrantes, adaptó en formato vertical la representación de dos fotografías. En la parte superior, colocó un hombre blanco, en medias y vestido cuadrículadamente, acostado boca abajo sobre una pelota suiza —juguete con el que los adultos se ilusionan pensando que se ejercitan, relajan o posponen el infarto—, en medio de un paisaje desolado. El hombre parecía, nunca mejor dicho, «muerto de cansancio» por no hacer nada. Bajo él, en medio de un fondo negro rectangular y proporcionalmente más pequeño, una mujer de aspecto oriental y vestida con un brasier parecía haber sido captada tras recibir un impacto. Desde la perspectiva de Sánchez, la variable económica se traducía aquí en la caracterización de personajes. Arriba, varón ataviado como *broker* genérico. En medio, pelota suiza deformada. Abajo, mujer semidesnuda. Arriba, varón que descansa. En medio, pelota suiza deformada. Abajo, mujer que es agredida. Arriba, varón empleando *su* tiempo en respirar. En medio, pelota suiza deformada. Abajo, mujer detenida en *su* tiempo mientras sufre. Arriba, varón satisfecho con *su* vida. En medio, pelota suiza deformada. Abajo, mujer demostrando *su* frustración. Con esta pintura, Sánchez quería representar como inofensivo al sujeto responsable de la explotación de una persona. De manera bastante similar a cuando el sistema económico contemporáneo se vende como —un hampón— imprescindible pero amable.



The roots of his larger project can be found in a painting where Sánchez deployed the same methods he had already been using for a decade: canvases with a critical juxtaposition of images appropriated from widely circulated mass-media photographs. *9/11, Coke* (2008) is a white horizontal support with a large light-blue rectangle that features an airplane and its contrail in the upper righthand corner, and alongside this, the image of a half-consumed bottle of Coca-Cola. Here, the artist reflects on the accumulation of sociopolitical variables that accompanied the interpretation of the 9/11 attack, the way they overwhelmed the average viewer's comprehension, and the nearly instant embrace of debased mysticism as a way to give some kind of shape to major contemporary events. Sánchez reaffirms that, at the height of late capitalism, people continue to react the same way they have since the infancy of humankind: in the face of apparently inexplicable events, and ill prepared by what little they have incorrectly learned through their screens, the first thing they do is to search for otherworldly insights that will anchor them any-damn-where in the deluge of reality. But he adds a touch of humor: Sánchez understands that the collapse of the Twin Towers not only inaugurated the 21st century, but also, it began to show the cracks where the blood leaked through that had been feeding the economy of the short-lived U.S. empire. Thus the abandoned carcinogenic soda bottle.

He then premiered *Some Economies* as a suitable expression for defining this entire process in a 2010 painting of the same name. Returning to the strategy of a vertical canvas divided into quadrants, he transposed two photographs. Above, in the middle of a desolate landscape, a man dressed in a white outfit and socks lies face down, prone, on a Swiss ball—a toy adults get excited about, thinking they'll exercise, relax or postpone a heart attack. To put it best, the man seems dead-tired from doing nothing. Below, within a proportionally smaller rectangular, black background, there is an Asian-looking woman wearing a bra. It seems as if the image were captured just as she fell back after being slapped. Here, from Sánchez's perspective, the economic variable gets translated into the narration of two characters. Above, a man dressed as a generic broker. In the middle, a deformed Swiss ball. Below, a half-naked woman. Above, a man resting. In the middle, a deformed Swiss ball. Below, a woman under threat. Above, a man using his time to breathe. In the middle, a deformed Swiss ball. Below, a woman caught in a moment of pain. Above, a man looking satisfied with *his* life. In the middle, a deformed Swiss ball. Below, a woman showing *her* frustration. With this painting, Sánchez wanted to represent the "harmless" subject that exploits another person. Quite similar, in a way, to when our current economic system is sold as indispensable—a friendly thug.

En la explicación de nuestro modelo de desarrollo propuesta por Nick Srnicek en *Capitalismo de plataformas*, el autor recuerda que para perfeccionar la tecnología de datos actual el modelo de producción global primero debió adoptar el mercado como lenguaje universal, poniendo particular énfasis en el «imperativo sistémico de reducir los costos de producción con relación a los precios»⁴, bajo una serie de procedimientos que resultan la mar de interesantes: «adopción de tecnologías y técnicas eficientes en el proceso laboral, [...] especialización y [...] sabotaje a los competidores.»⁵ Lo cual, además de abaratar costos, depauperó aún más a los trabajadores asalariados: «[la implantación de] tecnologías de descalificación permite que lleguen trabajadores más baratos y más sumisos y reemplacen a los calificados, y también que los procesos mentales del trabajo se transfieran a la gerencia...»⁶

Esta teorización, glosada por Sánchez, vendría a resolver la pregunta por el responsable del guantazo que recibió la mujer de su pintura. Ese sujeto amortiguado por una pelota suiza que, como su nombre indica, se refiere al paraíso fiscal más querido y mejor valorado de la economía mundial y, casualmente, cuna de los curadores más mediáticos de la historia del arte contemporáneo...⁷ Pero este texto no trata sobre geografías privilegiadas para la construcción hegemónica del arte contemporáneo, sino de flujos de riqueza. De riqueza que se disuelve en su representación.

2 Una playa de tejas de zinc

Capitalism, after all, is a religion of everyday life, an actually-existing metaphysics.⁸

Alberto Toscano y Jeff Kinkle

La relación de Alejandro Sánchez con los contenedores de metal es de vieja data. A los catorce años visitó junto a un familiar El Paraíso, un barrio construido sobre una ladera en la parte alta de Ciudad Bolívar, al sur de Bogotá. Al llegar allí llamó su atención la alargada extensión de tejas de zinc que cubría toda la zona. Años después, en las afueras de la ciudad de Cartagena, repitió la experiencia cuando se encontró frente a un vasto caserío adaptado de la misma forma junto a un muelle de almacenaje. En ese momento notó que la concentración de riqueza podía ser representada con materiales específicos, adecuados a cualquier climatología y con acabados bastante similares. Depósitos para transportar mercancía y techos de viviendas informales que se oxidaban como una playa de tejas de zinc.

Posteriormente, mientras hacía sus estudios de postgrado en Buenos Aires, se encontró con el mismo panorama. Pero esta vez le dio una lectura antropológica y psicoanalítica: como los humanos, estos objetos tienen la posibilidad de llevar algo que los individualiza pero no se ve. Por esto podemos suponerlos insertos en una economía del deseo, que solo se activa cuan-

In *Platform Capitalism*, Nick Srnicek's explanation of our development model reminds us that, in order to perfect current data technology, the global production model had to first adopt the market as a universal language, with particular emphasis on the "systemic imperative to reduce production costs in relation to prices"⁴ through a series of very *interesting* procedures: "adoption of efficient technologies and techniques in the labor process, specialization and the sabotage of competitors."⁵ In addition to lowering costs, this also impoverished even more salaried workers: "These deskilling technologies enable cheaper and more pliable workers to come in and replace the skilled ones, as well as transferring the mental processes of work to management..."⁶

This theorizing, glossed by Sánchez, gives an idea about who may be slapping that woman in his painting. That subject splayed over a Swiss ball that, as its name implies, points to the most beloved and best valued tax haven in the world economy and, coincidentally, the cradle of the most high-profile curators in the history of contemporary art...⁷ But this text is not about the regions that play a privileged role in constructing the hegemony of contemporary art. It's about flows of wealth, wealth that dissolves in its representation.

2 A sea of zinc roofs

Capitalism, after all, is a religion of everyday life, an actually-existing metaphysics.

Alberto Toscano y Jeff Kinkle⁸

Alejandro Sánchez's relationship with metal containers is old news. At the age of fourteen, with a relative, he visited El Paraíso, a neighborhood built on a hillside in the upper reaches of Ciudad Bolívar, in southern Bogotá. When they arrived, the elongated expanse of zinc roofs caught his attention. Years later, on the outskirts of Cartagena, he had the same experience when he found himself next to a storage dock in front of an immense neighborhood with the same features. That was when he saw how concentrations of wealth could be represented with specific materials, suitable for any weather and with quite similar finishes. Warehouses to transport merchandise and the shingles of improvised houses that were rusting like a sea of zinc roofs.

Afterwards, while doing his graduate studies in Buenos Aires, he found the same panorama. But this time he gave it an anthropological and psychoanalytic reading: like humans, these objects could be carrying something unseen that distinguishes them. Therefore, we can imagine them inserted into an economy of desire that is only becomes active when they begin to move—for others. Those metal tanks are functional as long as

do entran en movimiento —por cuenta ajena—. Esos depósitos metálicos son funcionales mientras estén disponibles para ser llenados. Luego, deben ser desplazados hacia cualquier lugar y allí aligerar su peso. Al volver a estar vacíos, deben retomar el ciclo. No pueden quedarse quietos mucho tiempo y poco importa qué transporten. La cuestión está en que no dejen de moverse de un lado a otro poniendo su vaciedad estructural en oferta. Bien podrían albergar obras de arte contemporáneo adquiridas para lavar dinero de revendedores de prostitutas asfixiadas⁹, o alimentos para salvar de la hambruna a un país pequeño del segundo mundo; en todo caso, se trata de estructuras que pueden integrarse para conformar enormes aglomeraciones y que, al ser acumuladas, tienen profundas consecuencias ecológicas, económicas y sociológicas.

Sánchez comenzó entonces una obra que articuló la tercera etapa de este proyecto: importó de China unos pines de cartelera que nunca llegaron. Cuando recibió una nota de disculpa donde los vendedores le decían que habían reprogramado su compra entendió que, a pesar de todo lo asesino que pudiera ser, el capitalismo global aún tenía cierta honradez. Sánchez aprovechó ese movimiento de objetos en un sistema que manifiesta su respeto a la confianza por medio de envíos para mandar tres paquetes de papel a direcciones inexistentes en China. Una vez se los retornaron, pintó sobre ellos diferentes escenas de accidentes marítimos basadas en fotografías. La primera correspondía al choque entre el buque Chitra y el MV Khalijia III en el puerto Jawaharlal Nehru, el cual causó el hundimiento de trescientos contenedores en las aguas del puerto, un derrame de petróleo notable y el vertimiento menos evidente de hidróxido de sodio y del pesticida organofosforado. Le encontró forma a la catástrofe.

Como no era economista, Sánchez sí buscaba que la macroeconomía pudiera entenderse aportando contenido visual figurativo a esa idealización del intercambio. Por eso resulta indicativo que, a pesar de haber intentado la abstracción en cinco pinturas cuadradas colgadas en diagonal y divididas en segmentos beige y marrón (*Deriva*, 2016), o dos lienzos cortados en ángulo en los que configuró una cuadrícula de colores sobre una repisa de madera (*Naufragio*, 2016), poco insistiera por esa vía. En vez de esquematizar ciclos de inversión en ecuaciones o visualizar el desplazamiento de agentes y recursos mediante gráficas, utilizó la mimesis como maniobra. Con lo cual permitió incluso el juego de palabras: hizo hiperrealismo para infundirle realidad a lo irreal del capital.

4 Nick Scrnicek, *Capitalismo de plataformas*, Buenos Aires, Caja Negra, 2018, p. 17.

5 Ibid.

6 Ibid.

7 El chiste malo no es mío, sino del aburridísimo Hans Ulrich-Obrist. Lo dijo en ese micromanual de curaduría que ha vendido como la panacea: un chiste peor. Véase: Hans Ulrich-Obrist, *Ways of Curating*, Reino Unido, Penguin Books, 2014.

8 Alberto Toscano y Jeff Kinkle, *Cartographies of the Absolute*, Reino Unido, Zero Books, 2015, p. 23.

9 El exabrupto no es tal. Véase la nota al pie 17.

they can be filled. Then they have to be moved somewhere to drop their load. Once again empty, they must resume their cycle. They can't sit still for long, and it doesn't matter what they carry. The important thing is that they don't stop moving from one place to another, offering their structural emptiness. They could house contemporary works of art bought to launder money for pimps selling suffocated prostitutes,⁹ or food to save a small Second World country from famine; in any case, they are structures capable of merging into huge agglomerations and, in their accumulation, they have profound ecological, economic and sociological consequences.

Sánchez then began a work that integrated the third stage of this project: he imported some pushpins from China that never arrived. When he received an apology note, the vendors told him that they had rescheduled their purchase, and he understood that, despite however murderous it may be, global capitalism still had a certain honesty. Sánchez wanted to ship items to make use of this system that shows its respect for trust through the transfer of objects, so he sent three paper packages to non-existent addresses in China. Once they were returned, he painted different maritime accidents on them based on photographs. The first of these, the Chitra's collision with the MV Khalijia III in the Jawaharlal Nehru port, the incident left three hundred containers sinking in the water, a glaring oil spill and the less apparent contamination from sodium hydroxide and organophosphate pesticide. He gave form to catastrophe.

As he was not an economist, Sánchez attempted to make macroeconomics understandable through a figurative visualization of this idealization of exchange. That is why it is telling that, despite having tried abstraction in five square paintings hung diagonally and divided into beige and brown segments (*Drift*, 2016), or two canvases cut at an angle in which he arranged a grid of colors placed on a wooden shelf (*Shipwreck*, 2016), there was little incentive to continue down that route. Instead of diagramming investment cycles in equations or visualizing the displacement of agents and resources using graphs, he used mimesis as a maneuver. This even gave way to word play: he made hyperrealism to instill reality in the unreal of capital.

Nick Scrnicek. *Platform Capitalism* (New York Verso, 2017), 8.

Ibid.

Ibid.

This isn't my bad joke, it belongs to boring old Hans Ulrich-Obrist. He says it in that pamphlet he sells as a panacea for understanding curatorial work—a worse joke. See: Hans Ulrich-Obrist. *Ways of Curating*. London: Penguin Books, 2014.

Alberto Toscano and Jeff Kinkle. *Cartographies of the Absolute*. (London: Zero Books, 2015), 23.

This is not a vulgar non sequitur. See: FN 17.

3 Caballitos de Troya

Siempre que se habla de contenedores en el arte contemporáneo, hay un momento para referirse a la segunda temporada de *The Wire*.¹⁰ Desde Jameson, Toscano, Kinkle y Zizek se ha reflexionado sobre esta estructura nodal para el funcionamiento económico global en clave ontológica.¹¹ El último, por ejemplo, opina que podría tratarse de un relato donde se le daba forma a cierto tipo de realismo subjetivo, «cuya puesta en escena se caracteriza por una unidad social y real muy determinada»,¹² que vendría a reflejarse en la lucha de clases: «lo Real de nuestro tiempo, incluyendo sus consecuencias culturales».¹³ Entre las que destacaba el mutuo desconocimiento social como fundamento y garantía de la violencia. Pero no solo eso: al profundizar en su búsqueda del combustible que alimentaba esa hoguera Zizek aportó una reflexión que aquí resulta esclarecedora:

Parece que durante los últimos años hemos sido testigos del auge de un nuevo tipo de prosopopeya en la que la cosa que habla es el mercado mismo, al que se apela como si fuera una entidad viviente que reacciona, advierte, deja claras sus opiniones, etcétera, llegando incluso a exigir sacrificios, como un antiguo dios pagano.¹⁴

Es decir, el equivalente de la inexorabilidad de la fortuna como motor de un vehículo enloquecido que jamás se estrella, es dirigido por unos conductores ebrios, se lleva por delante a quienes tengan la desgracia de estar en su camino, no sabe a dónde va y, cuando ofrece la posibilidad de pensar en la utopía, destruye.¹⁵ Cuando comentaba el arco narrativo de la segunda temporada del seriado, Zizek recordaba la manera en que el sindicalista Frank Sobotka utilizó

dinero del narcotráfico para construir su propia red de contactos, en pos de su proyecto definitivo, la reconstrucción y revitalización del puerto de Baltimore, [porque] comprende la historia y sabe que el movimiento obrero y toda la sociedad organizada alrededor de él no pueden continuar existiendo a menos que vuelva el puerto.¹⁶

Es decir, un personaje sagaz que entendió los flujos de información que explicarían el declive económico de su ciudad y decidió negociar con una de sus partes, aunque quedando necesariamente imposibilitado para manejar las complejidades de lo Real: se acercó demasiado a unos socios con caprichosos códigos de honor que, además, parecían estar fuertemente involucrados en la aparición de trece jóvenes con destino al mercado sexual de Baltimore, ahogadas dentro de uno de los contenedores del muelle administrado por él.¹⁷ Un sujeto que, ante la perspectiva del tráfico de humanas en su jurisdicción, vio irse sus buenas intenciones por el mismo río donde aparecerá apuñalado capítulos después.

3 Little Trojan Horses

Whenever there is talk of containers in contemporary art, there is time for a reference to the second season of *The Wire*.¹⁰ Jameson, Toscano, Kinkle and Zizek have reflected ontologically on this nodal structure in relation to functioning of the global economy.¹¹ Zizek, for example, believes that it could be a story that gives shape to a certain type of “subjective realism, a film staged by a precisely defined actual social unity”¹² that would come to be reflected in class struggle: “the Real of our times, including its cultural consequences.”¹³ Within this, he highlights mutual social ignorance as a foundation and guarantee for violence. Not only that, but delving deeper into his search for the fuel that fed the bonfire, Zizek provides an illuminating reflection:

Over the last few years, we do indeed seem to have witnessed the rise of a new form of prosopopoeia where the thing which speaks is the market itself, increasingly referred to as if it were a living entity that reacts, warns, makes its opinions clear, etcetera, up to and including demanding sacrifices in the manner of an ancient pagan god¹⁴

That is, the equivalent of the inexorability of fortune as the engine of a crazed vehicle that never crashes, is helmed by drunk drivers, runs over anyone who has the misfortune of being in its way, does not know where it is going and, when it offers the possibility of thinking about utopia, it destroys.¹⁵ When commenting on the narrative arc of the second season of the series, Jameson recalls how unionist Frank Sobotka uses

[drug] money to build up his own contacts, in view of a supreme project, which is the rebuilding and revitalization of the port of Baltimore. He understands history and knows that the labor movement and the whole society organized around it cannot continue to exist unless the port comes back.¹⁶

In other words, he is a shrewd character who understands the information flows that would explain the economic decline of his city and so decides to negotiate with one of its sectors. However, he was necessarily unable to handle the complexities of the Real: he got too close to some business partners with capricious honor codes who also seemed to be heavily involved in the deaths of thirteen young women destined for the Baltimore sex market, drowned inside one of the containers on the dock Frank managed.¹⁷ He is a subject who, faced with the prospect of human trafficking in his jurisdiction, saw his good intentions swept down the same river where his own body would be found in a later episode.

Aquí, como en *Some Economies*, el acercamiento a lo Real tenía que ver con los contenedores «que hablan [...] de la logística, de la forma del viaje y del desplazamiento de las mercancías y de las formas de consecución de los beneficios en la sociedad contemporánea».¹⁸ Solo que por parte de Sánchez esto implicó un viraje formal para llegar a una de las facetas más interesantes del proyecto: «tridimensionalizó» [sic] los depósitos para *hacerlos más reales*. Acudiendo a la idea de la «playa de tejas» que tuvo a los catorce años, esquematizó los procedimientos de su construcción y emplazamiento para repetirlos con materiales que introdujeran capas de sentido: empezó a ensamblarlos a escala con las mismas tejas de zinc que cubren las viviendas informales y a ubicarlos en lugares económicamente significativos: una galería comercial exitosa, la sede de la colección de arte del banco emisor en Colombia y un estadio en decadencia rebautizado con nombre de multinacional de comunicaciones y convertido en *hub* de espectáculos de mediano perfil.

La localización de estas esculturas en instituciones económicamente significativas convertía a las piezas en señalizadoras de lugares que son sede de potentes poderes corporativos. Comenzó ni más ni menos que en la fachada de una de las galerías más prestantes de Bogotá, en la misma época que cualquier reflexión sobre arte contemporáneo en el país estaba lastrada por la invocación tácita a una burbuja de mercado que —por fortuna— estalló irremediablemente con la pandemia de Coronavirus —aunque venía desinflándose desde antes—. ¹⁹ Como un choque sin escombros, *Incrustación* (2016) fue el fragmento de uno de estos contenedores que elaboró de manera hiperrealista y montó de tal forma que simulara estar impecablemente incrustado en la arquitectura del edificio. Luego hizo una intervención similar en dos de los edificios de la Casa de Moneda del Banco de la República colombiano, ubicando estructuras en el pequeño callejón que va de las casas patrimoniales hacia la construcción contemporánea. Finalmente, montó una versión —*Incrustación (Glitch)*— en la fachada norte del Movistar Arena de Bogotá. En esta última proponía una *gestalt* del contenedor con la que daba la ilusión de que un proyectil neoliberal había ido a incrustarse en la membrana de un edificio que es solo membrana.

10 David Simon y Ed Burns, *The Wire*, HBO, 2002-2008.

11 Fredric Jameson, «Realism and Utopia in *The Wire*», en *Criticism*, 3-4, Detroit, Wayne State University Press, 2011; Slavoj Žižek, «*The Wire*, o qué hacer en tiempos del No Acontecimiento», en *El año que soñamos peligrosamente*, Madrid, Akal, 2012, p. 94.

12 *Ibid.*, p. 95.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, p. 96.

15 «Fue Marx quien formuló en su momento esta idea del poder anónimo y arbitrario del mercado como una versión moderna del destino.» *Ibid.*, p. 97.

16 *Ibid.*, pp. 97-98.

17 David Simon y Ed Bianchi, «Collateral Damage», *The Wire* (temporada 2, episodio 2), 2003. Véase nota al pie 9.

18 Fernando Castro Flórez, «Fredric Jameson, sobre *The Wire*», YouTube, 2020.

19 Véase: Juan Obando, «Hoy ya es posible ver un poco más allá del humo del boom y aparece un paisaje emocionante», [esferapública], agosto 2 de 2019.

Here, as in *Some Economies*, the approach to the Real had to do with containers “that speak [...] of logistics, of the means of travel and of the movement of merchandise and ways to secure the benefits of contemporary society.”¹⁸ Only, for Sánchez, this implied a formal turn toward one of the most interesting facets of his project: he “three-dimensionalized” [sic] the unloading to make it *more* real. Turning to the idea of the “sea of roofs” that he had when he was fourteen, he outlined the construction and installation plans to recreate this experience with materials that introduced new layers of meaning. He began to assemble these containers at scale with the same zinc sheets used as roofing materials for improvised houses, installing them in economically significant places: a successful commercial gallery, the central art collection of the Colombian national bank, and a decaying stadium-turned-middling-entertainment-hub rechristened with the name of a multinational communications company.

The placement of these sculptures in economically significant institutions turned the pieces into markers for places that headquarter powerful corporate entities. It began with none other than the façade of one of the most important galleries in Bogotá, at a time when any reflection on contemporary art in Colombia was weighed down by the tacit invocation of a market bubble that—fortunately—burst irreparably with the Coronavirus pandemic—although it had already been deflating for some time.¹⁹ Like a collision without debris, *Incrustación* (Incrustation) (2016) was a fragment of one of these hyperrealistic containers that he had assembled in such a way that it appeared seamlessly embedded in the architecture. He then made a similar intervention in two of the buildings at Casa de Moneda, which belongs to the Central Bank of Colombia, placing structures in the small alley that connects the historical houses and the contemporary building. Finally, he mounted a version—*Incrustación (Glitch)* (Incrustation (Glitch))—on the north façade of the Movistar Arena in Bogotá. In the latter, he created a *gestalt* of the container with the illusion that a neoliberal projectile had embedded itself in the membrane of a building that is itself *all* membrane.

David Simon and Ed Burns. *The Wire*. HBO, 2002-2008.

Fredric Jameson. “Realism and Utopia in *The Wire*,” in *Corners in the City of God: Theology, Philosophy, and The Wire*, ed. Jonathan Tran and Myles Wertz (Eugene: Cascade Books, 2013), 95-108; Slavoj Žižek, “*The Wire*, Or, What to Do in Non-Evental Times,” in *The Year of Dreaming Dangerously* (New York: Verso, 2012), 91-112.

Ibid., 92.

Ibid.

Ibid., 94.

“It was Marx who first formulated this idea of the anonymous, arbitrary power of the market as a modern version of destiny for his era.” *Ibid.*, 97.

Jameson, 107.

David Simon and Ed Bianchi. “Collateral Damage,” *The Wire*, Episode 2, Season 2. 2003. See: FN 9.

Fernando Castro Flórez. “Fredric Jameson, sobre *The Wire*.” YouTube, 2020.

See: Juan Obando. “Hoy ya es posible ver un poco más allá del humo del boom y aparece un paisaje emocionante.” [esferapública], August 2, 2019.



Pareciera como si el artista estuviera haciendo un balance general del proyecto. Sobre todo porque sabía que para completar su indagación no debía desasir su obra de los circuitos convencionales de difusión del arte. Ocupando Galería comercial, colección de arte de banco y estadio, reasumió el potencial que poseían las estructuras que inspiraron sus esculturas para que alguien más —en este caso, los emplazamientos mismos y su significado— las pusiera, de nuevo, en movimiento. Sánchez las llevó a tres lugares específicos para que allí volvieran a ser copadas, ya no de mercancías sino de inflexiones: al ponerlas donde lo hizo sabía que estas podían hablarle más de cerca a quienes toman decisiones infinitamente más sensibles que las del arte contemporáneo.

Y si bien cualquiera de sus anfitriones hubiera podido verse seducido en algún momento por la cuidadosa apariencia de estos objetos, el artista apostó a que la pregunta evidente condujera a la reflexión evidente. Al clásico «¿esto estaba antes aquí?», derivado de la contemplación de sus esculturas, podría seguir una mirada atenta al contexto. Uno que suele interpretarse con descuido cuando se niega la implantación de «tecnologías de descalificación [que] habilitan a que lleguen trabajadores más baratos y más sumisos y reemplacen a los calificados», transformando cuerpos en mercancías de obsolescencia inmediata, mientras sus administradores se dedican a modelar justificaciones que garanticen «que los procesos mentales del trabajo se transfieran a la gerencia». En ese juego de reflejos, donde el comprador de arte tiende a verse a sí mismo en el brillante panel de control de esta máquina loca del capitalismo, *Some Economies* podría funcionar como un botón que activara algo en su psicología. Por ejemplo, la idea de detenerse.

It seems as if the artist is making a general assessment of the project. Especially since he knew that to complete his investigation, he could not remove his work from conventional art circuits. Occupying a commercial gallery, the art collection of a bank and a stadium, he incorporated the potential of the structures that inspired his sculptures—in this case, the placements themselves and their significance—so that someone else would set them in motion once again. Sánchez took them to three specific places so that, instead of being coopted by merchandise, they would be wrapped in inflections: by putting them where he did, he knew that they could speak more directly to those who make decisions that are infinitely more delicate than those of contemporary art.

And although any of his hosts could have been seduced at some point by the careful appearance of these objects, the artist bet that the obvious question led to obvious reflection. Following the classic “Was this here before?” provoked by a consideration of his sculptures, an attentive look at the context may follow. A context that is often carelessly interpreted when one denies the implementation of “deskilling technologies [that] enable cheaper and more pliable workers to come in and replace the skilled ones,” that transform bodies into goods of immediate obsolescence, while their administrators dedicate themselves to concocting justifications to ensure the transfer of “the mental processes of work to management.” In that game of mirrors, when the art buyer stands before the dazzling control panel of this crazy machine called capitalism, *Some Economies* could function as a button to activate something in his psychology. For example, the idea of stopping.





































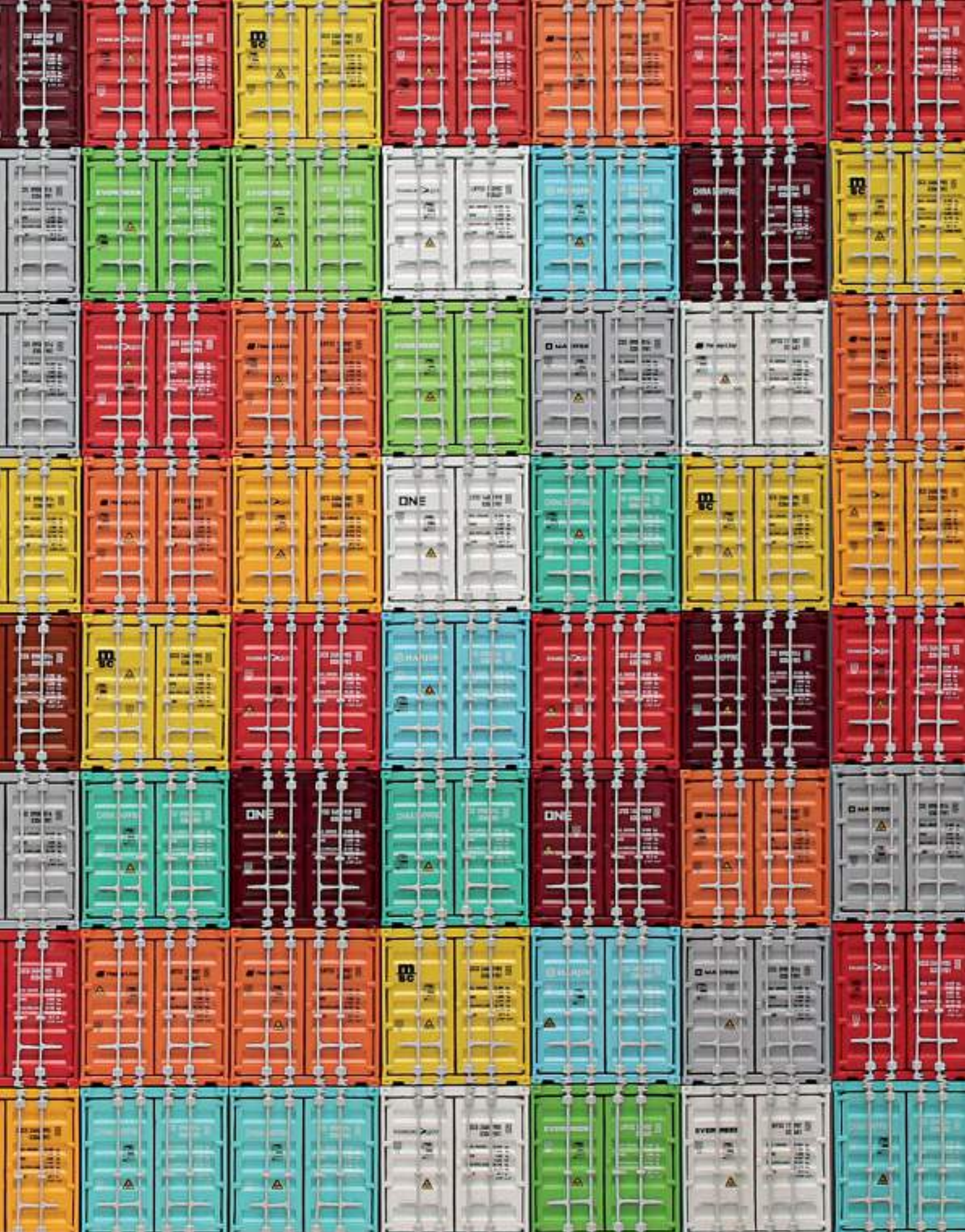














SCG 2404 985 5
0304 981

MAX. GROSS	32.500 kg
TARE	3.800 kg
MAX. PAYLOAD	28.700 kg
HEIGHT	2.300 m

ONE

LYSS 1401 959 5
0304 981

MAX. GROSS	32.500 kg
TARE	3.800 kg
MAX. PAYLOAD	28.700 kg
HEIGHT	2.300 m

CHINA SHIPPING

SCG 2404 985 5
0304 981

MAX. GROSS	32.500 kg
TARE	3.800 kg
MAX. PAYLOAD	28.700 kg
HEIGHT	2.300 m

HANJIN

SS 0908 014 5
0304 981

MAX. GROSS	32.500 kg
TARE	3.800 kg
MAX. PAYLOAD	28.700 kg
HEIGHT	2.300 m

HAMBURG SÖD

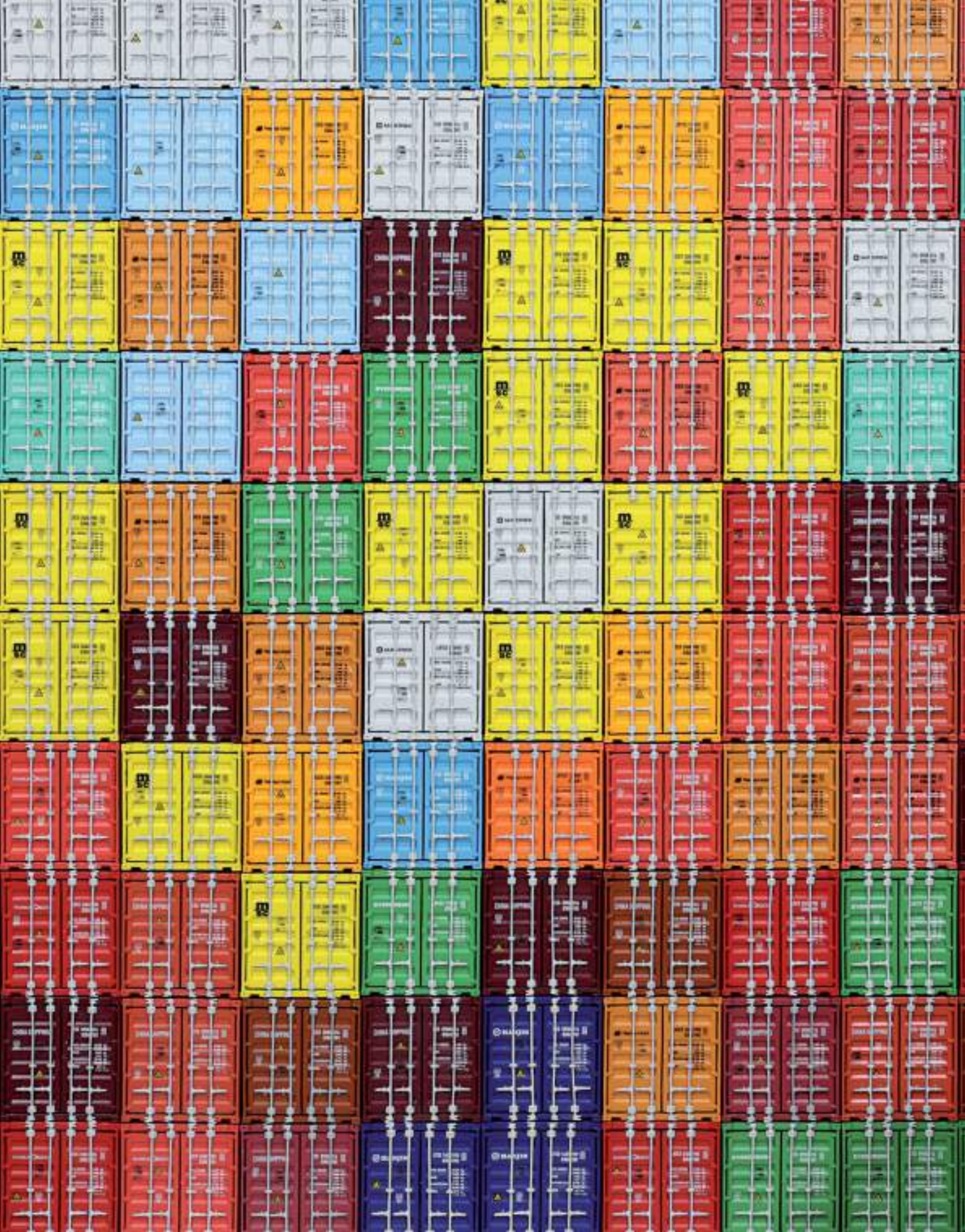




LANDSCAPE

LANDSCAPE (ORBR)

VACIADO EN RESINA DE POLIÉSTER Y PINTURAS INDUSTRIALES
73 X 68 CM - 2020



MARES EMBRAVECIDOS

Tendemos a pensar que el lenguaje de los burócratas a los que —erróneamente— llamamos políticos está siempre rodeado por el aura de la mentira. Estamos de acuerdo en que después de una alocución presidencial intuimos el engaño en cada gesto, en cada palabra, en la acción mediática misma de la transmisión masiva; el maquillaje, la iluminación precisa, el momento tan bien escogido justo antes de la novela. La visión de todos estos artilugios nos lleva a esa desazón constante del engaño. Sin embargo, esta actitud crítica tan puntualizada hacia nuestros honorables servidores públicos no nos permite ver con claridad el conjunto; por el contrario, nos enfrasca y nos sumerge en una continua revictimización simbólica.

Es doloroso aceptar que no solo somos víctimas, sino que hacemos parte activa de un entramado tan complejo y cambiante de desigualdades, injusticias y falta de solidaridad. Y no es de extrañar que la primera reacción a esta angustiante realidad sea la negación y la fragmentación, y que esta negación, como un círculo vicioso, nos lleve a creer que somos siempre los últimos en una cadena de decisiones que siempre nos terminan afectando de manera negativa.

Con esto no quiero decir que no haya verdaderas víctimas a las cuales no se les respeta ni siquiera su derecho a la vida o al libre desarrollo de su identidad, eso sería cuando menos indolente y cínico en una sociedad como la que vivimos. Tampoco podemos desechar la idea de que cada ser humano, viviendo en un sistema como el que hemos construido, no pueda llegar a ser una víctima potencial de la violencia en cualquiera de sus absurdas y complejas formas de aplicación. Sin embargo, entre más pronto miremos nuestro papel en esta red, más conciencia vamos a tener de que un sistema no podría funcionar sin la participación, así sea pasiva, de cada uno de los elementos que lo conforman.

El primer paso podría ser dejar de pensar en un sistema mentiroso y empezar a hablar de uno esquizofrénico. Esto nos alejaría del papel de víctimas pasivas y nos revelaría que realmente somos cómplices, o por lo menos nos permitiría comprender que, más que una pirámide de poder, la sociedad es un océano inmenso e interrelacionado. La esquizofrenia, aunque parezca contradictorio, es un sistema de realidad y de apropiación del mundo en el que los filtros de la cultura empiezan a perder su capacidad de enfoque. El esquizofrénico percibe el mundo como una gran unidad que se interrelaciona con su interior de manera directa, hasta tal punto que una nevera puede susurrarle textos de gran valor ontológico, al igual que una piedra, un peluche, un disfraz.

ROUGH SEAS

We tend to think that the language of bureaucrats—whom we erroneously call politicians—is always enveloped in an aura of lies. After a presidential address, we all agree that there was deceit implied in every gesture, in every word, in the very fact of a mass media broadcast: the makeup, the perfect lighting, the ideal time slot just before a popular tv show. Seeing all of these contrivances, we feel a constant inkling of deceit. However, such a prescient critical attitude towards our honorable public servants stops us from seeing the whole picture. On the contrary, it engulfs us and plunges us into perpetual symbolic revictimization.

It hurts not only to accept that we are victims, but that we are active participants in such a complicated, shifting scaffold of inequality, injustice and animosity. And it shouldn't surprise us that the first reaction to this distressing reality would be negation and division, and that, in a vicious cycle, this negation makes us think that we are always at the end of a long chain of decisions that never in our favor.

I don't mean to say that there aren't real victims whose right to life or to be who they are is disrespected. You would have to be quite cynical and indifferent to the kind of society we live in to believe that. Nor can we discard the idea that each human being, living in a system like the one we created, is at risk of becoming a potential victim to violence in whatever absurd and complex forms it may take. However, the sooner we examine our role in this system, the more aware we are that a system cannot function without the participation—even if passive—of each of the components that shape it.

The first step would be to stop thinking about a system of lies and to start talking about a schizophrenic system. This would distance us from the role of passive victims and would reveal that we are actually complicit, or at least would allow us to understand that, more than a pyramid of power, society is an immense and interrelated ocean. Schizophrenia, though it may seem contradictory, is an ordering of reality and a way to adapt to the world, where the screens of culture begin to lose their focus. The schizophrenic sees the world as an immense unity directly interwoven with his or her interior life, to the point that a refrigerator can mutter deep ontological texts, or the same could happen with a stone, a teddy bear, or a costume.

Si nos detenemos a pensar por un momento, esta forma de apropiación de la realidad no es muy distinta a lo que el mundo contemporáneo nos ofrece. El comercio, tal vez una de las mayores promesas de nuestro tiempo, circula a través de océanos esquizofrénicos. Su valor, aparte del meramente monetario (que es de por sí inmenso), se basa en la capacidad de los objetos para transitar, tanto en el plano real como en el simbólico. Un sombrero «vueltaio» que fabrican en China y que recorre miles de kilómetros en un contenedor para llegar a Colombia, es en sí mismo una pieza que devela conexiones y empieza a susurrar discursos tremendamente poderosos, pero sobre todo es capaz de poner en crisis esos mismos discursos. Hay una operación simbólica de ida y vuelta: el producto está diseñado para fortalecer los valores identitarios de una población y, al mismo tiempo, pone en riesgo el concepto mismo de identidad.

El silencio de los objetos en este mar violento se vuelve aún más perturbador. Un contenedor, por ejemplo, no es más que un dispositivo para almacenar, un mecanismo en teoría vacío, diseñado para no decir nada, para ser lo más neutro posible; pero en el fondo, de manera implícita, se trata de una caja escalada a la medida del gigante mercado global. ¿Cómo podría un objeto de esta naturaleza, entonces, empezar a generar grietas en el mismo discurso que lo sustenta y lo reproduce millones y millones de veces? Habría que empezar por pensar cuál es ese discurso. La idea de interconexión es muy poderosa y se vende en diferentes niveles simbólicos apelando a sus constantes beneficios en la vida contemporánea, pero también a sus más terribles consecuencias en caso de su posible desaparición. Llegamos a un punto en que la dependencia ha sustituido la necesidad real de una conexión. Los pilares de una sociedad que se basa cada vez más en el consumo de bienes y servicios encuentran en las redes del comercio mundial la materia prima perfecta para fraguarse y volverse cada vez más —aunque no sea cierto— indestructibles.

Las «democracias» occidentales se venden al resto del mundo como los adalides de la libertad y entre sus estandartes se encuentra el de la sobrevalorada capacidad de sus ciudadanos de elegir. No obstante, dicha elección libertaria la mayoría de las veces termina reduciéndose a qué marca de zapatos o de carro es mejor. Si no existiera un mercado realmente amplio y «plural», sin duda no existiría esta relamida idea de libertad, y para sostenerla se ha venido insistiendo en que la mejor manera es que esos países, con sus respectivas ideologías, se mantengan conectados con el resto del mundo y en que este los proveerá de esos productos.

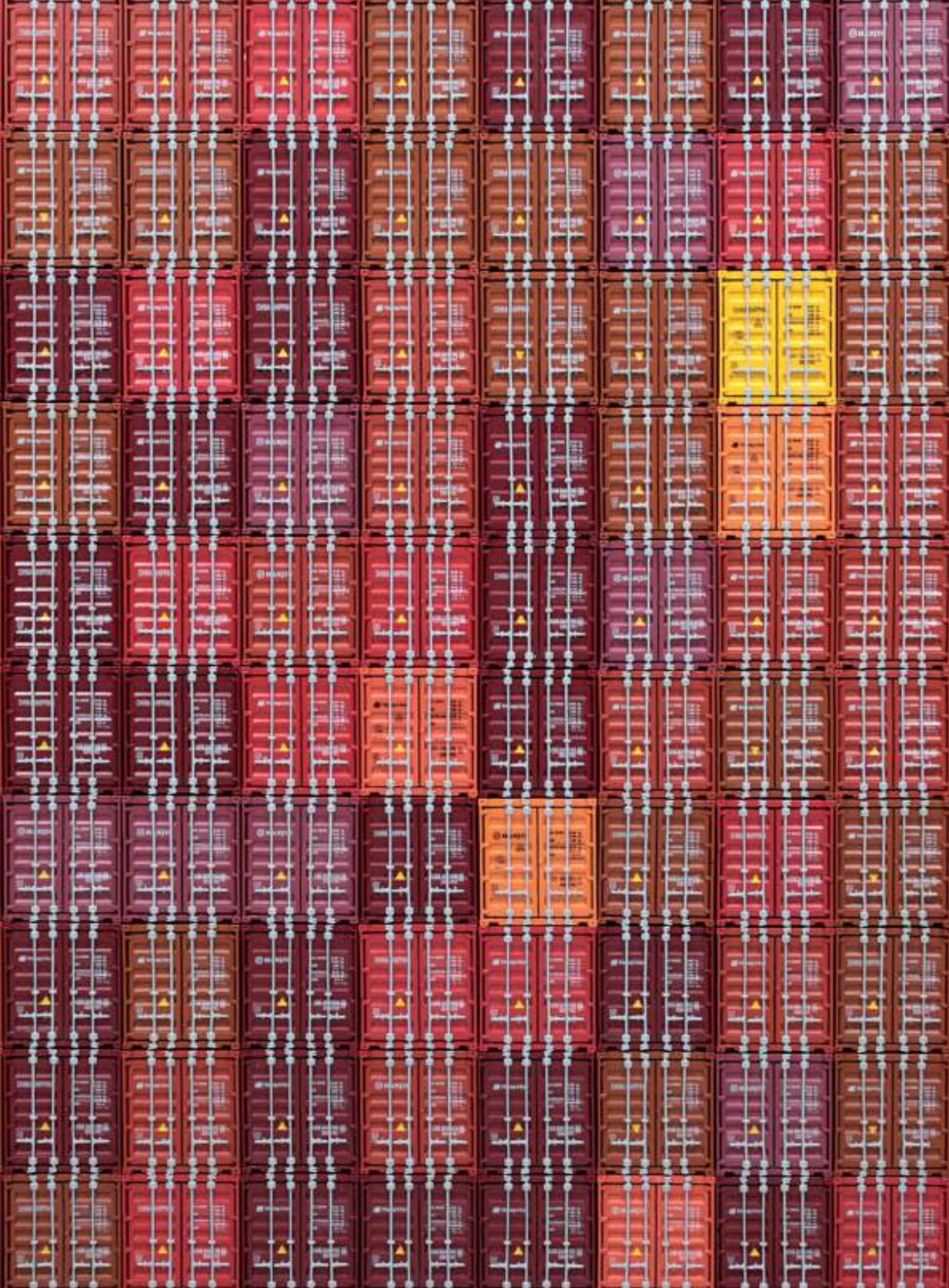
Así es como vamos comprendiendo cómo el objeto que antes parecía silencioso empieza ahora a susurrar. El contenedor es una caja llena de sorpresas, puede que sean miles de *Barbies* fabricadas en China o Indonesia, diseñadas en California e inspiradas en la muñeca alemana *Lilli Doll*, que llegan a muchos hogares suramericanos a imponernos su estándar de belleza. Pueden ser computadores, estufas, neveras, pueden ser también pinturitas del Divino Niño del 20 de Julio o cajones peruanos. Pero sin duda lo más delirante de todo esto es que lo que en verdad llena la cajita de sorpresas es absolutamente nada.

If we stop to think for a minute about this way of incorporating reality, it isn't very different from what the contemporary world offers us. Commerce, perhaps one of the greatest promises of our time, circulates across schizophrenic oceans. Its value, apart from the merely monetary (which of itself is immense), is based on the object's ability to transit not only the plane of the real, but of the symbolic as well. A Colombian "sombrero vueltaio" made in China that travels thousands of kilometers in a container, to arrive in Colombia, is in itself an object that reveals these connections, and it begins to mutter tremendously powerful discourses. But more importantly, it may put those same discourses in crisis. There is a symbolic exchange in its departure and return: it is a product designed to reinforce a people's identity, yet at the same time, it puts the very concept of identity in peril.

In this violent sea, the silence of objects becomes even more disturbing. A container, for example, is no more than a mechanism for storage, a mechanism that is theoretically empty, designed to say nothing, to be as neutral as possible, but in the end, it implies the dimensions of the gigantic global market in a scaled up box. How then could an object of this nature begin to open rifts in the same discourse that sustains it and reproduces it thousands and thousands of times? One would have to start by thinking about what that discourse is. The idea of interconnection is very powerful, and it gets sold at different symbolic levels, appealing not only to the constant benefits of contemporary life, but also to its most terrible consequences if it were to disappear. We have come to a point in which addiction has replaced our actual need for connection. A society ever more deeply rooted in consuming goods and services will find in global commerce networks the perfect raw material for cementing its foundations, becoming ever more indestructible, false though this may be.

Western "democracies" sell themselves as the leaders of the free world, and among their banners, we find an overvalued freedom of choice for its citizens. However, it has become clear that those choices often end up reduced to the best brand of shoes or cars. If there weren't a truly broad and "pluralistic" market, this cherished idea of freedom would doubtless cease to exist, and to keep it afloat, these countries have been insisting that they, with their respective ideologies, must remain connected to the rest of the world so that it will supply them with those products.

In this way, we come to understand how the objects that once seemed silent now begin to mutter. A shipping container is a box full of surprises. It might hold thousands of *Barbies* manufactured in China or Indonesia, designed in California, and inspired by the German *Lilli Doll*, and these will eventually arrive in so many South American homes to impose its beauty standard on us. They can be computers, stoves, or refrigerators, or they can also be paintings of the Christ Child in the 20 de Julio neighborhood or on a Peruvian casket. But without a doubt, the most insane part of all this is that what actually fills this box of surprises is absolutely nothing.



Puede que esto suene a falacia argumentativa, pero hay que detenerse a pensar. Si todo es fabricado en China o en Indonesia, o en las fábricas de Europa, quiere decir que ya no importa de dónde viene. Antes, el tránsito de una mercancía de un país a otro se apreciaba precisamente porque imbuía el objeto de un aura, que lo hacía exótico. Se apreciaba su mano de obra y su naturaleza exógena. Pero si uno de esos contenedores está lleno, por ejemplo, de miles de torres Eiffel en miniatura, o de guitarras «españolas», ¿dónde queda entonces ese valor? Todo esto para hablar de esa dislocación simbólica entre el objeto físico y lo que empieza a ser importante respecto al tránsito de estas mercancías: el tránsito mismo.

Y esto lo confirma no solamente el vacío de significado de los objetos, sino también el hecho de que en realidad transportar un producto desde una mega fábrica China hasta el continente americano resulta para sus productores prácticamente gratis. Esto quiere decir que lo importante para una economía globalizada no es *qué* se transporta, ni lo lejos que esté el destino, sino el hecho mismo de que esos objetos sean consumidos. Es decir, hay una operación muy simple de abastecimiento continuo donde los objetos, sin importar su procedencia, *están* al alcance de la mano, tanto así que logran desplazar —de manera extremadamente eficiente— productos que antaño pertenecían a la esfera de lo local sin que casi percibamos la diferencia.

También significa que la operación simbólica esencial del trabajo de Alejandro Sánchez es la de precisamente poner el foco sobre el vacío, es decir, sobre lo que no podemos ver. Alejandro echa mano de objetos pragmáticos que pertenecen a un universo mecánico, estructural y funcional. En ese universo los objetos encajan, se sostienen y se apilan perfectamente; conforman inmensas murallas flotantes y, en últimas, funcionan.

Sin embargo, la esquizofrenia del océano simbólico que les permite desplazarse es la misma que los oxida, haciendo crecer en ellos capas de incrustaciones que el artista aprovecha para empezar a develar las relaciones, casi siempre desiguales, que genera el mercado global. No es gratuito que su interés por estas estructuras haya tomado un camino mucho más claro a partir de un accidente ocurrido en 2010, cuando el buque de bandera panameña MSC Chitra y el MV Khalijia III colisionaron frente al puerto de Bombay en la India. En esa ocasión miles de barriles de crudo se vertieron al mar y más de trescientos contenedores llenos de mercancías quedaron flotando a la deriva. De estas imágenes reporteriles y melancólicas, salieron los primeros acercamientos al problema que abarca *Some Economies* en su conjunto, unas pinturas en las que ya se intuía el interés del artista por hacer visibles las discordancias de un sistema aparentemente benéfico, pero con devastadoras consecuencias a nivel económico y social.

It may be that this sounds like a logical fallacy, but we must stop to think. If everything is manufactured in China or Indonesia, or in European factories, it means that it no longer matters where it comes from. It used to be that the movement of merchandise from one country to another was valued precisely because it imbued the object with an aura, which made it exotic. Its craftsmanship was admired as well as its foreignness. But, if one of those containers is full of thousands of miniature Eiffel Towers, for example, or “Spanish” guitars, what happens to that value? This is all to say that there is a symbolic disconnect between the physical object and what begins to be important in respect to the transit of this merchandise: the transit itself.

And this is confirmed not only by the empty signifier of the object itself, but also by the fact that, in reality, transporting a product to the Americas from a mega factory in China ends up being practically free for its producers. This means that what matters for a globalized economy is not *what* gets transported, nor how far the destination, but rather the simple fact that these objects are consumed. Thus, there is a very simple contract for constant supply that *places* the objects, no matter their origin, close at hand, such that, in an extremely efficient way, they end up displacing products that have always been a part of the local sphere, without our noticing the difference.

This also means that the essential symbolic exchange in the work of Alejandro Sánchez Suárez is precisely that of focusing on the emptiness—that is, on what we cannot see. Alejandro works with pragmatic objects that pertain to a mechanical, structural and functional universe. In that universe, objects fit together, they hold each other up and stack together perfectly, they come together as immense floating walls and, ultimately, they function.

However, the schizophrenia of the symbolic ocean that allows them to move from place to place is the same one that rusts them, that makes layers of incrustations grow on them, which he uses to his advantage when he begins to reveal the relations—almost always unequal—that produce the global market. It isn't incidental that his interest in these structures took a much clearer direction after a 2010 accident when a ship flying a Panamanian flag, MSC Chitra and the MV Khalijia III collided at the entrance to the port of Mumbai. Thousands of barrels of crude poured into the sea, and over three hundred containers full of merchandise were set adrift. Out of these sorrowful, journalistic images came his first attempts at dealing with the problem addressed by *Some Economies*. As part of the whole project, the artist created paintings that begin to signal his interest in making visibility the discrepancies in a seemingly beneficial system, one that also bears devastating economic and social consequences.

Imágenes como estas son claramente desgarradoras por las terribles consecuencias ambientales de estos accidentes (como dato curioso, en las noticias de esa época se pone especial interés en el hecho de que el puerto de Bombay ha tenido que cerrar y no se hace mucho énfasis en el daño ambiental producido por el derrame), pero también son esclarecedoras en muchos otros aspectos. Para esa misma época, por ejemplo, cientos de inmigrantes argelinos llegaban a las costas españolas atravesando el mar de Alborán en las improvisadas embarcaciones que los españoles llaman «pateras». Los apartamentos en los que esos migrantes se hacían en las ciudades españolas son llamados despectivamente «pisos patera» en referencia directa al tipo de embarcación en el que estas personas viajan en condiciones precarias y peligrosas. A diferencia de las mercancías, estos migrantes no tienen siquiera la posibilidad de estar protegidos por una estructura que los resguarde del clima y las embestidas del océano; es decir, una lavadora vale más que una vida humana.

En 2010 se registraron también en Colombia más de doscientos mil desplazamientos forzados por parte de grupos paramilitares, guerrilleros y la fuerza pública. Estas víctimas del conflicto colombiano, nutrido también por dinámicas de mercado neoliberales, seguramente terminaron engrosando las comunidades desprotegidas y olvidadas por el Estado, afincadas en los márgenes de las principales ciudades colombianas como Cartagena, por ejemplo. Esta ciudad, símbolo severamente explotado comercialmente de la «belleza» arquitectónica colonial, es también una de las más desiguales a nivel económico y social en Colombia, y eso, en un país como este, seguramente la convierte en una de las más desiguales del mundo. Rodeadas de miseria, las dos zonas turísticas de la ciudad se pavonean recibiendo viajantes alemanes y japoneses traídos por las corrientes del mar Caribe día y noche, generalmente personas retiradas con capacidad adquisitiva para sostener el precario flujo laboral de la ciudad.

Metal y melancolía

Es aquí donde Alejandro Sánchez visibiliza conexiones crudas e inquietantes con sus «incrustaciones». Los contenedores de Alejandro, que encaja en las paredes exteriores de diferentes espacios expositivos de arte contemporáneo, no están elaborados con los materiales que originalmente se utilizan para proteger las mercancías. Esos materiales son, en esencia, materiales de lujo, pensados para soportar las inclemencias del clima y la corrosión marítima, cubiertos con capas de pintura antioxidante y luego repasados con divertidos y vistosos colores corporativos. Por el contrario, los contenedores incrustados están elaborados con los que los habitantes de muchas ciudades colombianas (incluida Cartagena, donde Alejandro se hizo consciente de este fenómeno), y seguramente del resto del mundo, utilizan como techos de sus viviendas: láminas de zinc, madera y pintura.

Images like these are clearly heartbreaking because of the terrible environmental consequences of the accidents (as a curious detail, in the news at the time, special interest was given to the fact that the port of Mumbai had to close, and little emphasis was given to the environmental damage caused by the spill), but they are also illuminating in many other respects. In that same period, for example, hundreds of Algerian immigrants arrived on the Spanish coast, crossing the Alboran Sea in improvised vessels the Spanish call *pateras* (dinghies). The apartments in Spanish cities where these immigrants pile in together are derisively referred to as “pisos patera” (dinghy flats), a direct reference to the type of precarious vessels people use to traverse those dangerous waters. In contrast to the merchandise, these migrants aren’t even able to find structures that would protect them from the rain and the ceaseless waves—a washing machine costs more than a human life.

That same year in Colombia, 2010, there were more than 200 thousand forced displacements by paramilitary groups, guerrillas and state security forces. These victims of the Colombian civil conflict, who were also affected by neo liberal market forces, surely wound up pouring into communities forgotten by the state and lacking in protections, housed on the margins of principal Colombian cities like Cartagena. A severely exploited symbol of the “beauty” of colonial architecture, Cartagena is also one of the most socially and economically unequal cities in Colombia, which, in a country like this, surely makes it one of the most unequal in the world. Girdled with poverty, its two tourist districts give an ostentatious welcome to German and Japanese travelers who arrive night and day, brought by the currents of the Caribbean Sea. The precarious flow of labor in Cartagena supports itself in large part with the purchasing power of these foreign retirees.

Metal and Melancholy

This is where Alejandro Sánchez makes crude and unsettling connections visible with his “incrustations.” Alejandro’s containers, which he affixes to the exterior walls of different contemporary art spaces, are not made with materials typically used to protect merchandise. Those materials are essentially luxury materials, developed to resist inclement weather and marine corrosion, covered in layers of rust-resistant paint and then plastered with appealing corporate colors. On the contrary, his encrusted containers are made using the same materials that many residents in Colombian cities—and surely throughout the world—use as roofing for their houses (including in Cartagena, where Alejandro became aware of this phenomenon): zinc sheets, wood and paint.

Volvemos de nuevo a la operación inversa. Un producto cultural dislocado, por decirlo de alguna manera, bastardizado, que pone en el mismo plano simbólico la desigualdad que rodea toda la estructura comercial y las micropolíticas de la gente «del común» que las soporta. Contenedores baratos disfrazados de objetos pletóricos de tecnología industrial; así como la zona turística de Cartagena, una especie de *Disney World* amurallado y bien pintado para regocijo de los turistas, así como la economía colombiana, pobre en producción, pero sofisticada en servicios, dotada de un brillo artificial y, de nuevo, esquizofrénico.

Se vienen a la mente esas manidas palabras gritadas en la televisión en 1991 por el entonces presidente de Colombia: «Colombianos. Bienvenidos al futuro». Una frase con la que abría una nueva era de libertad comercial para un país que, sin reflexiones muy profundas, sin conversaciones con los directamente afectados, sin debates parlamentarios y sin una actitud realmente democrática, se puso en la tarea de bajar los aranceles a los productos extranjeros pensando en reactivar una economía en franca crisis. Con un golpe de escritorio se aplicaron esas políticas sin pensar en que tanto el abastecimiento agrario como las medianas empresas no iban a poder competir contra gigantes comerciales de la talla de Estados Unidos o China. La realidad desborda cruelmente a la ficción, hoy, después de veintinueve años de esa populista declaración de película de Hollywood, descubrimos que el futuro se quedó atascado en ese preciso momento. El futuro quedó a la deriva.

Tal vez esa sea otra capa simbólica en el trabajo de Alejandro Sánchez, la sensación de que vivimos en un mundo en constante crisis. Lo cual no significa que esto sea implícitamente algo negativo; al fin y al cabo, la humanidad desde siempre ha estado en crisis, la estabilidad es una falacia muy bien promocionada para que compremos cosas y cosas que nos hagan sentir seguros. Y es precisamente ahí donde la obra de Alejandro problematiza nuestra noción de estabilidad. Hemos, como sociedad, en conjunto, decidido darle prelación al mercado para afianzarnos en el mundo. Hemos concertado, y esto está avalado por todo el sistema educativo, social y político, que triunfar es *tener*, tenemos esta idea clavada profundamente en nuestra psique.

Lo interesante de *Some Economies* es que nos devela que ese mismo sistema de valores también, como todo, pende de un hilo. Que el capitalismo también pasará, o por lo menos mutará hacia formas muy significativas que sean capaces de dar cabida a diferentes formas de mercado, de pensamiento y de sociedad, o definitivamente deberá desaparecer. También que no solo está en crisis, sino que en él mismo se encuentra la semilla de su desaparición. Creo entender que Alejandro pone sobre la mesa esta verdad, pero además, y en esto me siento identificado como ciudadano, su trabajo expresa el imperioso deseo de que dicho sistema sufra un colapso, o que, por lo menos, entre en una crisis profunda que nos obligue a preguntarnos si este es realmente coherente con las expectativas de una población que cada vez se siente más asfixiada por políticas que siempre terminan beneficiando a élites internacionales, sin tener en cuenta problemáticas locales.

We return once again to the inverse operation. A distorted cultural product—or to put it another way, a bastardized cultural product—that places the inequality surrounding the entire structure of commerce on the same symbolic plane as the micro-politics of the “common” people that support it. Cheap containers disguised as prolific, industrially produced objects: just like the tourist district of Cartagena, a kind of *Disney World* walled in and painted to the tourist’s delight; just like the Colombian economy, low in production but sophisticated in services, endowed with an artificial shine and, once again, schizophrenic.

The words shouted on television in 1991 by the then president of Colombia come to mind: “Colombians, welcome to the future.” This phrase opened up a new era of commercial freedom for the country. Without deeper consideration, without speaking to the people who were directly affected, without parliamentary debates and without a truly democratic attitude, they set to work lowering the tariffs on foreign products in an attempt to reactivate an economy in the throes of a crisis. With a knock on his desk, policies were enacted without thinking about how agricultural services, as well as mid-size businesses, wouldn’t be able to compete with commercial giants backed by the United States or China. Reality cruelly overwhelms fiction: today, twenty-nine years after that populist decree in the style of a Hollywood movie, we have come to find that the future was held back at that exact moment. The future was left adrift.

Perhaps that is another symbolic layer in the work of Alejandro Sánchez, the feeling that we live in world in constant crisis, which isn’t inherently negative. After all, humanity has always been in crisis—stability is a carefully promoted fallacy to make us buy more things, and things that make us feel safe. And it is exactly there where the work of Alejandro problematizes our concept of stability. Together as a society, we have decided to give preference to the market as a way to position ourselves in the world. Endorsed by the social, political and educational sectors, we concede that to succeed is to possess, an idea deeply rooted in our psyche.

The interesting thing about *Some Economies* is that it reveals that this very set of values, like everything else, hangs from a string. Capitalism too shall pass, or it should at least mutate in meaningful ways that make room for different kinds of markets, ways of thinking, and social structures, and if not, it will have to disappear altogether. Yet, not only can we see that Capitalism is in a state of crisis, we can see that the seed of its own disappearance is to be found within it. I believe Alejandro is putting this truth on the table, but also—and I identify with this as a citizen—his work expresses an overwhelming desire for this system to collapse, or that it should at least fall into a deep crisis that will force us to ask ourselves if it really coheres with the expectations of a populous that feels more and more suffocated by policies that always end up benefitting the international elite without taking local problems into consideration.

Me atrevería a decir que en las propuestas escultóricas y pictóricas del artista hay una especie de gesto mágico, un conjuro. Las líneas de flotación se desgarran, los barcos zozobran y se vuelcan, la gravedad tumba los contenedores perfectamente apilados; los materiales que estos transportan los rebasan y se salen de los límites establecidos por sus formas racionales y prácticas. Las incrustaciones a escala real también podrían ser parte de un paisaje postapocalíptico en el que esas estructuras quedaron abandonadas, fuera de su «ambiente natural». Las pinturas a gran formato sobre metal podrían ser los restos restaurados de contenedores en un museo del futuro donde se mostrarían las formas de transporte de mercancías después de un giro radical en lo político y lo cultural; en fin, tal vez me esté yendo demasiado lejos, pero no me parece tan disparatado pensarlo. Disparatado y divertido también.

HMM Algeciras

Mientras tanto, y durante una pandemia global que acosa la vida humana en el planeta Tierra, desde nuestras pantallas y dispositivos electrónicos, encerrados en nuestras casas y con las caras tapadas, nos enteramos de esta noticia: el gobierno de Corea del Sur pone a flote el mayor carguero fabricado en la historia. Un monstruo con la capacidad de carga de 24,000 TEU, una medida estandarizada que en toneladas representa 518,400 TON. Es el primero de doce cargueros que el gobierno surcoreano piensa entregar hasta el mes de noviembre de este año. El barco, bautizado como HMM Algeciras, surcará los mares del mundo, por ahora cubriendo, con bandera panameña, las rutas entre Asia y el norte de Europa.

Al mercado no se le exige que se detenga como a los humanos. No es raro que las exigencias para unos y para otros provengan de parámetros de calidad muy diferentes. Unos protegidos, asegurados y bien resguardados de la corrosión y la fuerza del mar; los otros a la deriva. ¿Quiénes son quiénes? Difícil saberlo en un mundo en que las mareas esquizofrénicas mueven los hilos del poder.

Lo que sí está claro es que esto demuestra lo que, en palabras de Alejandro Sánchez, es una de las características del mercado global: la arrogancia. De todos modos, los monstruos tampoco son eternos y casi siempre terminan asfixiados por su propia imagen, millones de veces repetida. *Some Economies* es una de esas fábulas conmovedoras en las que tal vez termine ganando el malo de la historia, pero también nos muestra que, tal vez, en su incapacidad de detenerse, las políticas neoliberales encuentren su declive. También puede ser todo lo contrario: que en un futuro sin humanos, cuando la tierra esté árida y desierta, se sigan viendo pasar buques y aviones inmensos llenos de mercancías que transportan nada a ninguna parte, sin tripulación, comandadas por máquinas que definen las líneas y los horizontes. En estos mares embravecidos la marea traerá las respuestas.

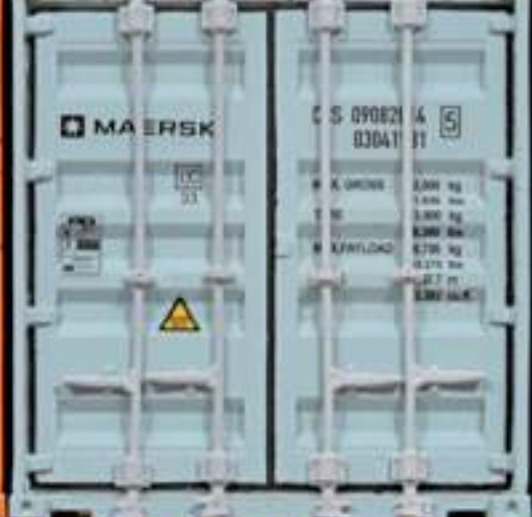
I would go as far as to say that, in the sculptural and pictorial works of this artist, there is a type of magical gesture, a spell. The waterlines are overrun, the ships tilt on their axes and capsize, gravity knocks the shipping containers into a perfect stack. In their little packages, the materials in transport overflow and go beyond the limits of these practical, rational forms. These life-sized incrustations could also be part of a post-apocalyptic landscape whose structures were abandoned, outside of their “natural environment.” The large format paintings on metal could be the restored remnants of containers in a future museum where they show the means of transporting merchandise after a radical cultural and political shift. In the end, maybe I’m going too far, but it doesn’t seem so ludicrous. Ludicrous and amusing.

HMM Algeciras

In the meantime, and during a global pandemic that threatens life on Earth, from our screens and electronic devices, locked up in our houses with our faces covered, we hear the news: the government of South Korea has launched the largest container ship ever made, a monster with a carrying capacity of 24,000 TEU, a standardized measure equal to 518,400 tons. It is the first of twelve container ships that the government of South Korea will be releasing through November of this year. The ship, christened the HMM Algeciras, will plow through the seas of the world, and for now, under a Panamanian flag, it covers the routes between Asia and northern Europe.

No one is telling the market to stop the way humans are told to, but it isn’t unusual that the demands placed on some people are based on very different standards for quality control. Some are protected, insured and well shielded from corrosion and the power of the sea; others are left adrift. Who’s who? It’s hard to know in a world where the schizophrenic tides move the threads of power.

What is clear is that this shows, in the words of Alejandro Sánchez, one of the characteristics of the global market: its arrogance. In any case, monsters don’t live forever and they almost always end up strangled by their own image repeated a thousand times. *Some Economies* is one of these moving fables, where maybe the evils of history will win, but it shows us that maybe, in their inability to stop themselves, neo liberal policies will find their decline. But it could also be totally the opposite: in a future without humans, the earth, a little more arid and deserted, still watches immense ships and planes full of merchandise passing by, taking nothing nowhere, without crews, piloted by machines who define the routes and the horizons. In these rough seas the tide will bring the answer.





CVGC 24041985
03041981



MAERSK

5

iC

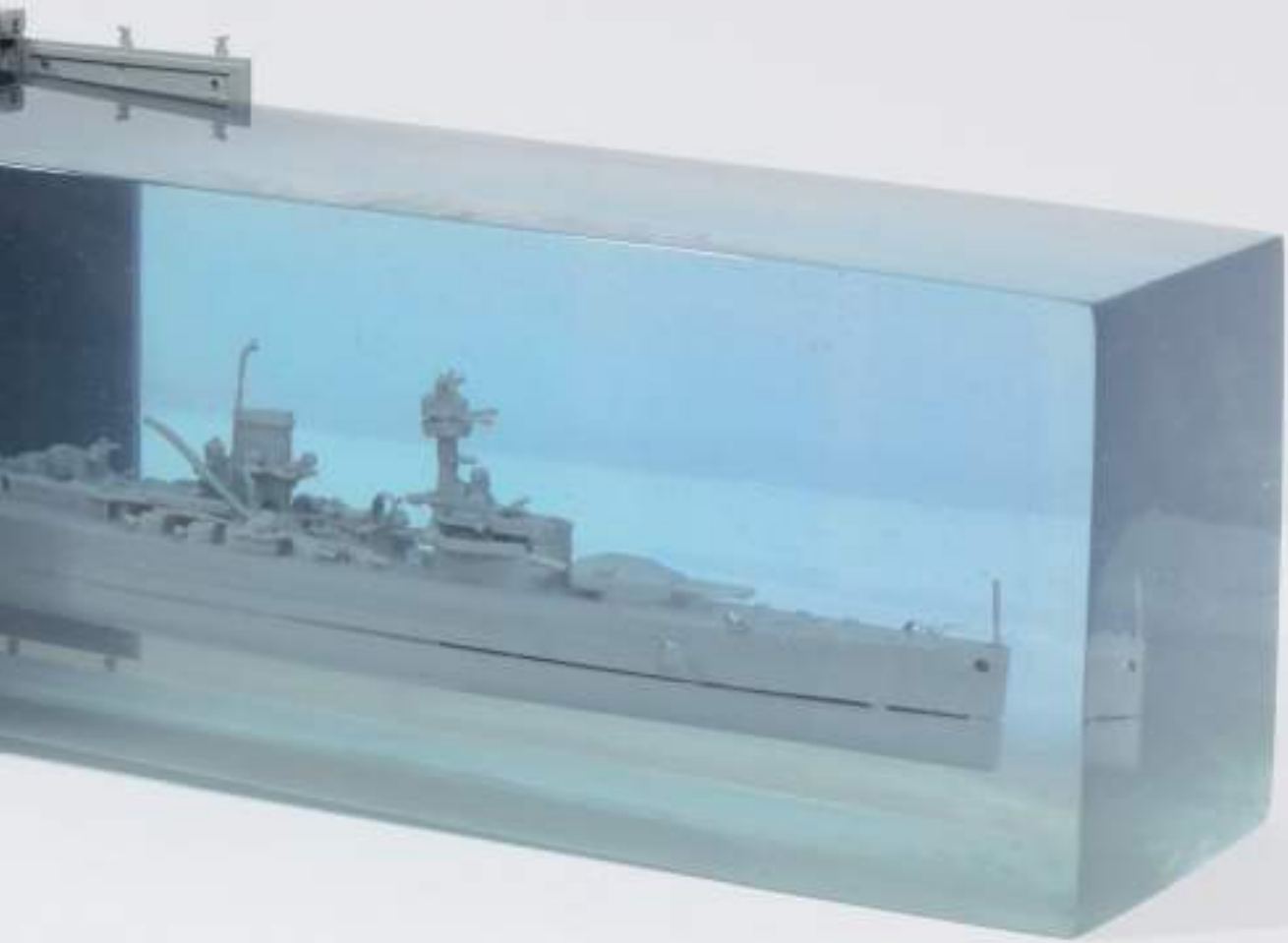
33



MAX. GROSS	32.500 kg
TARE	71.650 lbs
	3.800 kg
	8.300 lbs
MAX. PAYLOAD	28.700 kg
	63.270 lbs
CUBE	67.7 m ³
	2.382 cu ft

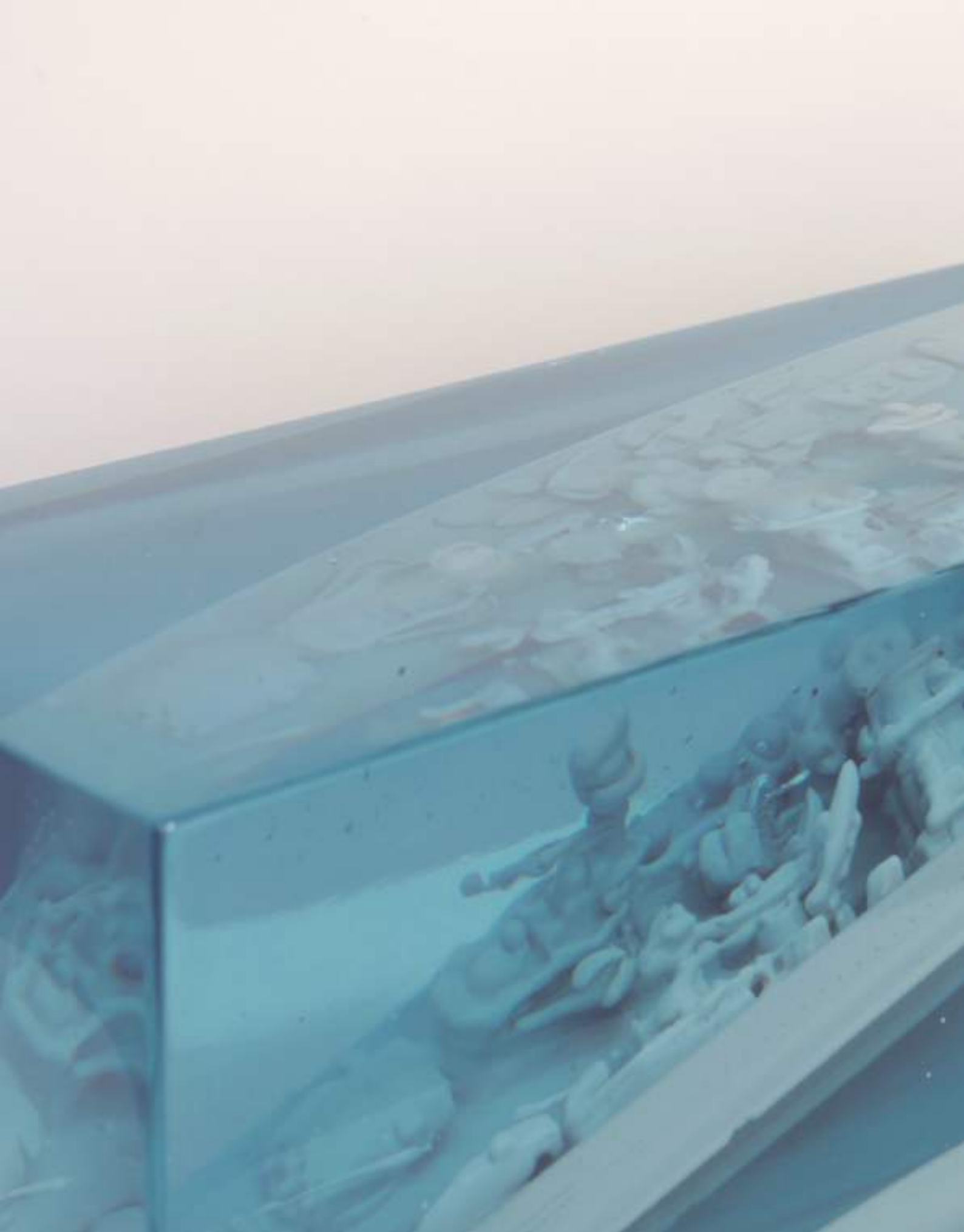
iC

33





























EMCU 3686442
22G1

MAX GROSS	4450 KG
	9800 LB
TARE	220 KG
	485 LB
NET	4230 KG
	9315 LB
CAP	3 CUM
	1100 FT ³

EVERGREEN































INCRUSTACIÓN
GALERÍA LA COMETA

MADERA, LÁMINA DE ZINC
Y PINTURAS ACRÍLICAS
240 X 240 X 250 CM - 2016

The containers started to take on more meanings than I expected. It was a way to understand a list of global inequities. A chance for me to think and talk about the fears and anxieties I feel about economic fragility and social inequality, the morbid and devastating exploitation of natural resources that is necessarily linked to new, explicit forms of labor exploitation. A chance to signal the cracks I see as a failure on the point of collapse.

«Los contenedores comenzaron a adquirir más significados de los que esperaba. Era un modo de entender una agenda global de inequidades. Mi posibilidad de pensar y hablar de los miedos y angustias que me producen las fragilidades económicas y desequilibrios sociales. La mórbida y devastadora explotación de recursos, necesariamente encadenada a nuevas y explícitas formas de explotación laboral. La posibilidad de señalar las grietas que percibo como una falla que pronto colapsará».

























LYSOS 4099595
IGS345

C
3

LYSOS 4099595

中

中







Hazardous Waste
90 Day
Residual/leakage Area

▶

40

























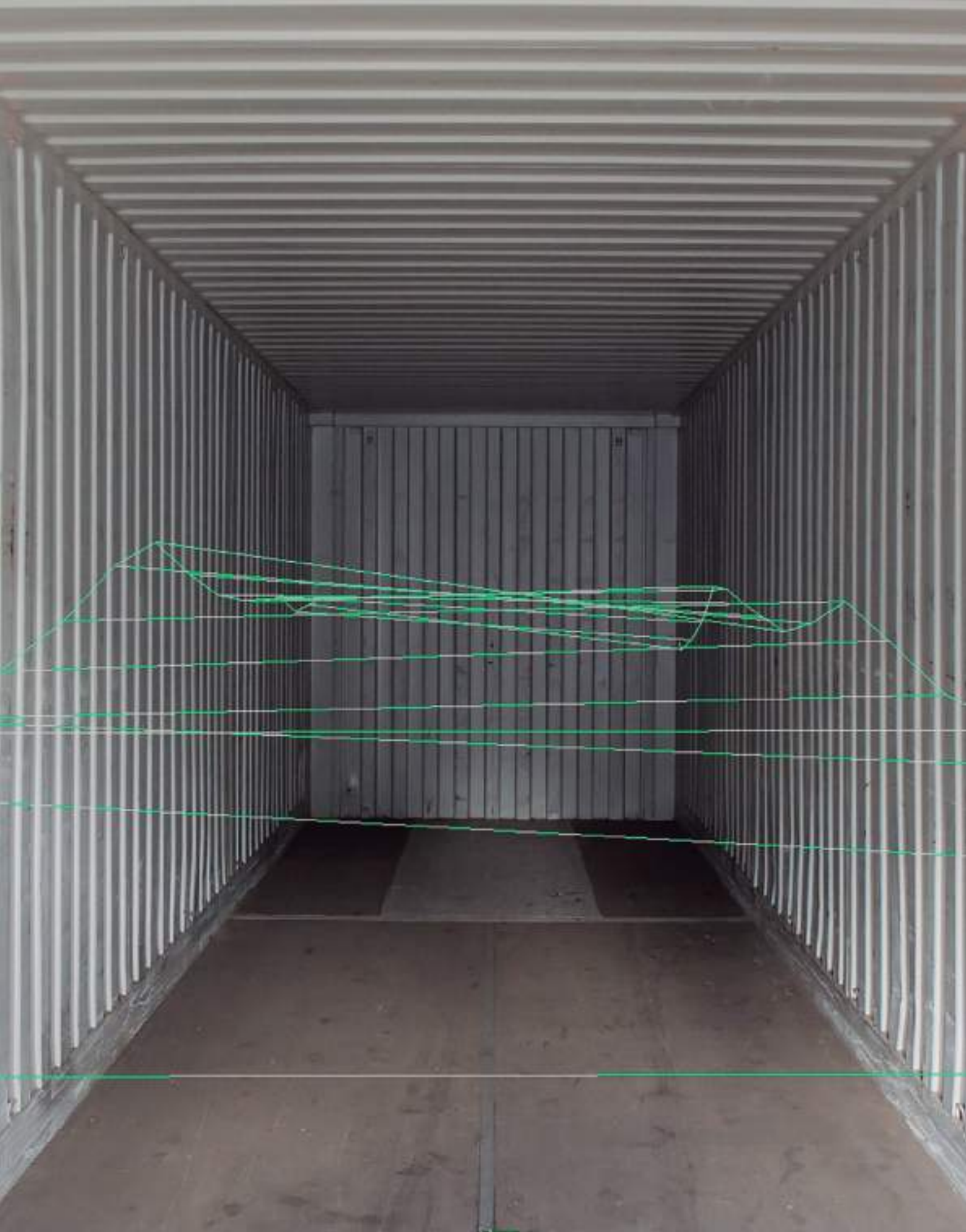
VACÍO

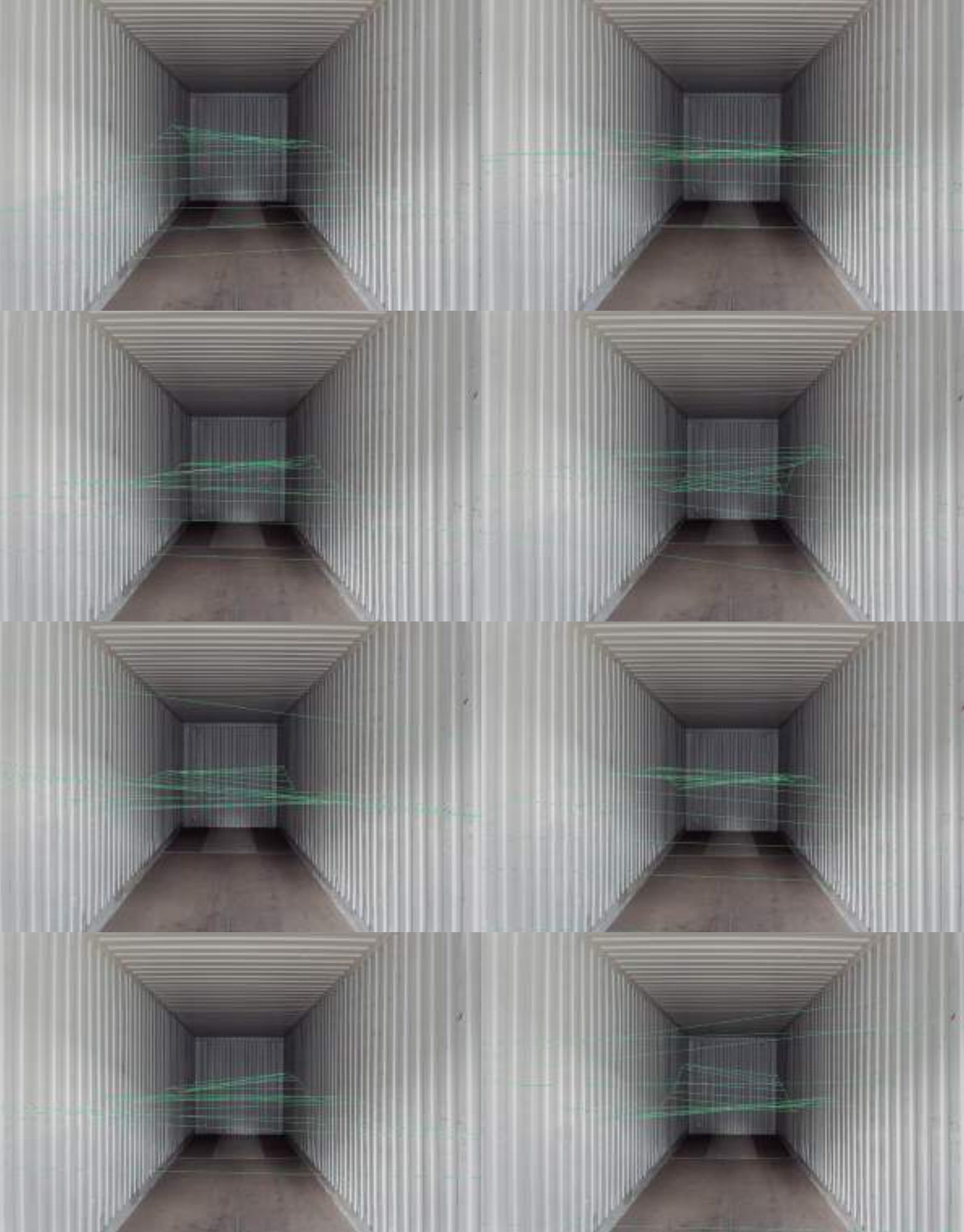
VIDEO INSTALACIÓN
PUERTA DE CONTENEDOR, MIRILLA
Y ANIMACIÓN DIGITAL
REPRODUCCIÓN EN BUCLE - 2016

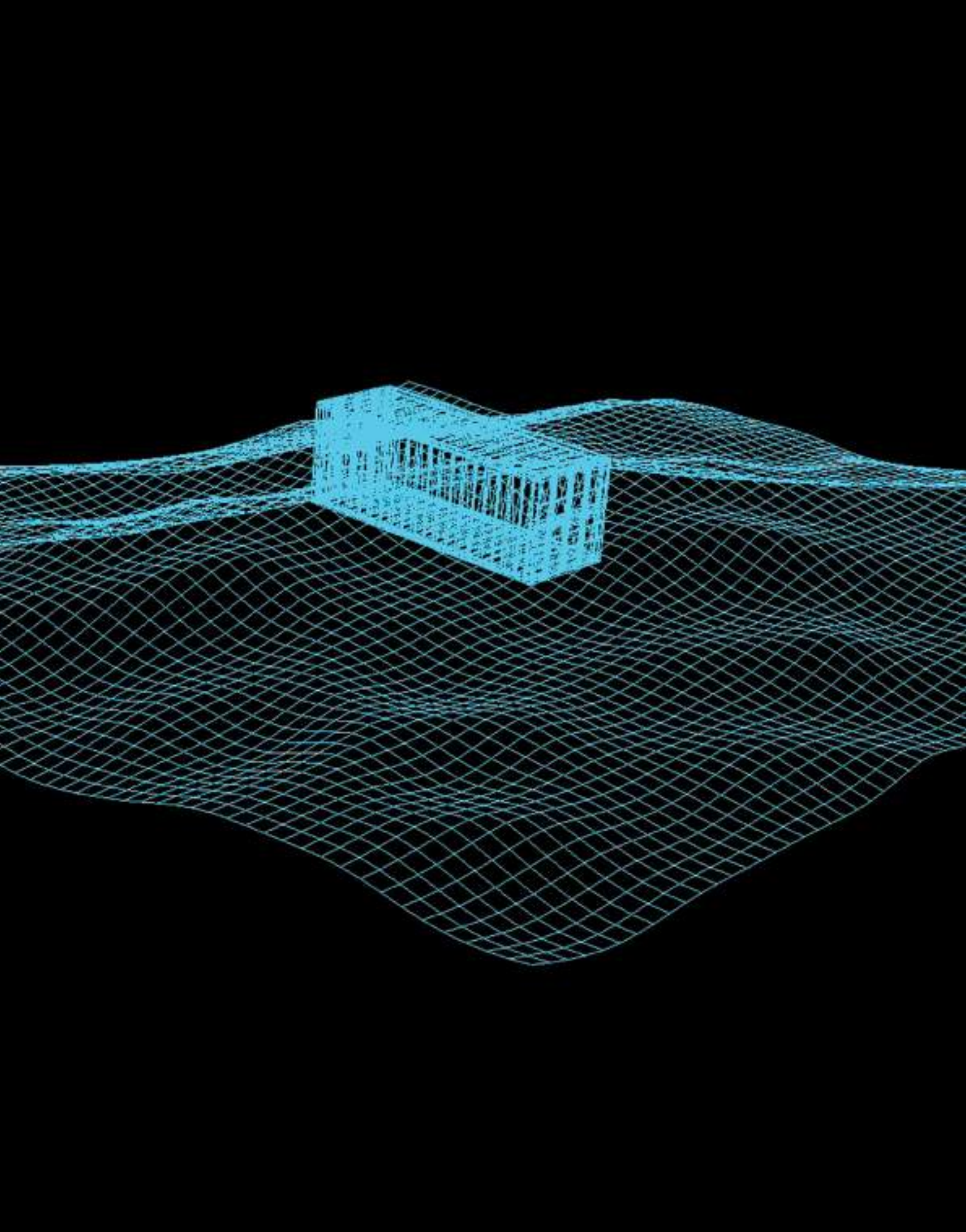
«La relación contenedor-humanidad me persiguió durante años. El contenedor me sugería, por ejemplo, el duro caparazón que forjamos durante nuestras vidas para poder vivir en sociedad, pero también, a la vez, un interior al que no tenemos acceso, el cual podría ser frágil o, sencillamente, estar vacío.»

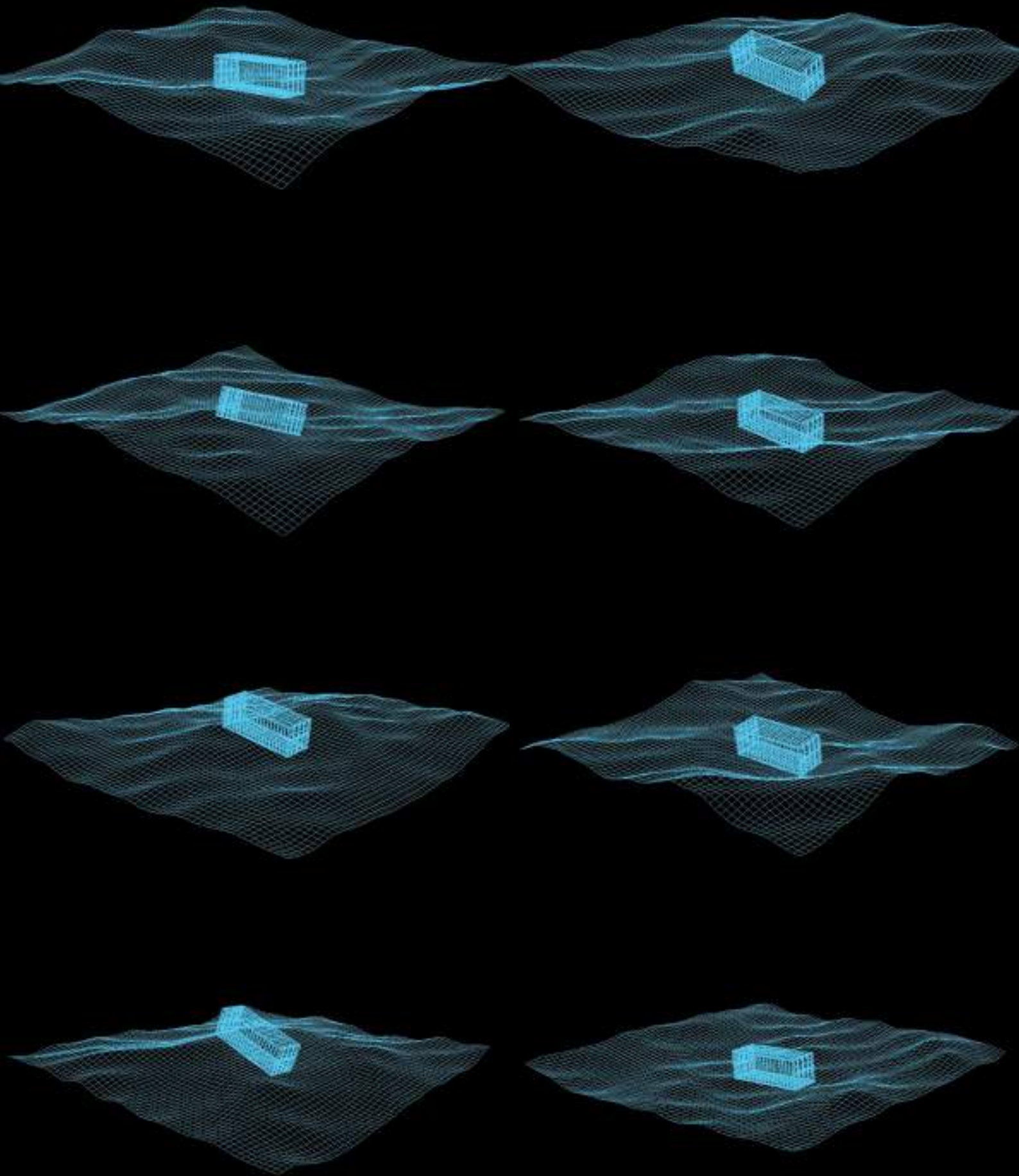
“The relationship between containers and humanity haunted me for years. For example, containers seemed to suggest the tough shell we build over the course of our lives to be able to live in society, but also, at the same time, an inaccessible interiority, one that could be fragile, or simply empty.”















Estudios

2012
– Posgrado: Medios y tecnologías para la producción pictórica
UNA Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina

2008
– Pregrado: Maestro en Artes Plásticas y Visuales
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB
– Tesis meritoria: *Pinturas imagen-interpretación*

Distinciones

2017
– Artista invitado (Nuevos Nombres 2017-2018)
Banco de la República, Bogotá

2016
– Premio Salón de Egresados ASAB
Facultad de Artes ASAB, Bogotá

2016
– Proyecto ganador de la convocatoria (intervención)
Galería La Cometa, Bogotá

2009
– Grado con honores. Maestro en artes plásticas y visuales
Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB

2008
– Proyecto ganador premios y becas en las artes.
Convocatoria Galería Santa Fe, Alcaldía Mayor de Bogotá

2007
– Tercer Premio Salón Nacional de Artes Plásticas
Embajada de Francia, Galería Mundo

2007
– Primer Premio Salón Universitario ASAB
Sala de exposiciones ASAB

Residencias artísticas

2016
– Artista en residencia Jardín Botánico de Marnay Sur Seine
Francia

2009
– Artista en residencia Galería B-146 Zúrich, Suiza

Selección exposiciones individuales

2020
– *Some Economies. El teatro de los flujos globales*
Sala Gasco, Santiago de Chile, Chile

2018
– *Some Economies*
Galería La Cometa Bogotá

2017
– *Some Economies*
Galería El Museo Bogotá

2016
– *Deriva. Apuntes para Some Economies*
Galería 12:00 Bogotá

2015
– *Territorios comunes. Apuntes paradójicos*
Galería Otros 360 grados, Bogotá

2013
– *Marca*
Galería Nueveochenta Bogotá

2012
– *Somos marca*
Galería Ernesto de la Cárcova. Buenos Aires, Argentina

2011
– *Invitados*
Galería El Garaje Bogotá

2009
– *Multiculturalidad*
Sala Alterna Galería Santafé Bogotá

2009
– *Instantánea*
Galería Artworx B-146 Zúrich (Suiza)

2008
– *R.S.V.P.*
Galería El Garaje Bogotá

2006
– *Disperso*
Galería El Garaje Bogotá

Selección exposiciones colectivas y ferias

2020
– World Art Tokyo, Tokyo, Japón
Tokyo International Forum
– Este Arte Art Fair, Punta del Este, Uruguay
Galería La Cometa

2019
– Artmiami Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Miami
Galería La Cometa
– ARTBO feria internacional de arte contemporáneo de Bogotá
Galería La Cometa
– *Del objeto al sujeto*
Galería El Museo, Bogotá



- *Tres miradas del arte colombiano*
Sala de Exposiciones Hotel Intercontinental, Ciudad de México
- *Lenguajes en papel*
Galería El Museo, Bogotá

2018

- Artmiami Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Miami
Galería La Cometa
- PINTA Miami Feria Internacional de Arte Contemporáneo,
Miami, Galería 12:00
- ARTBO Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Bogotá
Galería La Cometa, Bogotá
- KIAF Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Korea
Galería LGM
- *Lenguajes en papel*
Galería El Museo, Bogotá
- *Café*
Beatriz Esguerra Galería, Bogotá
- *Un nuevo viejo mundo - paraísos perdidos*
Centro Cultural Gabriel García Márquez, Bogotá

2017

- *Lenguajes en papel*
Galería El Museo, Bogotá
- Feria Art-Lima
Galería Otros 360 Grados, Lima Perú
- Nuevos Nombres
Banco de la República (MAMU), Bogotá
- Feria ARTBO, Galería 12:00, Bogotá
- Artmiami, Galería La Cometa, Miami E.U.

2016

- *Lenguajes en papel*
Galería El Museo, Bogotá
- Salón de artistas jóvenes Tokio
Consulado de Colombia en Tokio
- *Deep Surface*
Galería Nest, Bogotá
- Feria Art Medellín
Paraíso Fiscal Espacio Independiente, Medellín
- Feria ARTBO
Galería 12:00, Bogotá
- Feria Odeón
Galería Otros 360 grados, Bogotá
- Feria del Millón
Artista invitado por Jaime Franco
(programa mentores), Bogotá
- Salón de Egresados ASAB
Sala de Exposiciones ASAB, Bogotá

2015

- *Colectiva permanente*
Espacio Independiente Permanente, Bogotá
- *Del caos a la poesía*, Galería Club el Nogal
Curaduría Andrés Gaitán, Bogotá
- *Lenguajes en papel*
Galería El Museo, Bogotá

2014

- Feria de Arte Sincronía
Claustro de la Enseñanza, Bogotá
- Feria del Millón
Textura, Bogotá
- V salón de Egresados ASAB
Sala de Exposiciones ASAB, Bogotá
- Subasta para la vida, Talleres esperanza
Galería nueveochenta, Bogotá

2013

- Feria Internacional de Arte Contemporáneo Odeón
Galería El Garaje, Bogotá, Colombia
- Feria Internacional Singapur AFF
Galería Art 180 Degrees, Singapur

2012

- Feria Internacional de Arte Aqua12
Galería C-Arte, Miami Beach - Florida
- Feria Internacional de Arte Eggo
Galería C-Arte, Centro Cultural Recoleta
Buenos Aires, Argentina
- *Open Field*
Galería Peras del Olmo
Buenos Aires, Argentina
- *Los visitantes*
Galería Rojo Bermelo, México D.F.
- *Espacio Disponible*
Casa de la Cultura Quilmes, Quilmes
Buenos Aires, Argentina
- *El Otro, el mismo*
Galería Ernesto de La Cárcava
Buenos Aires, Argentina
- *Carte Blanche*
Alianza Francesa, Sede Chicó, Bogotá

2011

- V Salón de Arte Bidimensional
Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá
- *Perseverancia*
Galería El Garaje, Bogotá

2010

- 3er Salón de Arte Joven Colsanitas
Galería La Cometa, Bogotá
- Art.Mix'10
Galería Artworx.B146, Zúrich, Suiza

2009

- *Casa de citas*
Museo de Antioquia, Medellín
- II Salón Joven de Artes Plásticas Colsanitas
Galería La Cometa, Bogotá
- *Pequeñas cuestiones/grandes cuestiones*
Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá

2008

- *Enciclopedia para toda la familia (imágenes de archivo)*
Museo de Antioquia, Medellín
- ARTBOdegón
Galería el Bodegón, Bogotá
- Feria Internacional de Arte Contemporáneo La Otra
Galería El Garaje, Bogotá
- 4 Salón de Arte Joven El Nogal
Galería Club El Nogal, Bogotá
- “Proyecto 2008” (los mejores proyectos de grado 2008),
Museo de Arte Contemporáneo Bogotá
- *Love in the air*
The Americas Collection Gallery, Miami, Florida
- Salón Fernando Botero
Claustro de La Enseñanza, Bogotá
- Salón de Arte Joven Colsanitas
Sala de Exposiciones U. Salamanca, Bogotá

2007

- Salón Nacional de Artes Plásticas
Embajada de Francia, Galería Mundo, Bogotá
- III Salón Bidimensional
Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá
- X Salón Universitario ASAB
Sala de Exposiciones ASAB, Bogotá

2006

- *Droids*
Cinemateca Distrital, Bogotá
- ARTBO
Corferias, Galería Gea, Bogotá
- IX Salón ASAB
Sala de Exposiciones ASAB, Bogotá

SOME ECONOMIES
© Alejandro Sánchez Suárez

Curaduría
Daniela Marín Aristizabal

Autores
Andrés Córdoba
Fernando Gómez Echeverri
Guillermo Vanegas
Gabriel Mejía Abad

Corrección de estilo
Diego Uribe-Holguín

Traducción
Camilo Roldán

Fotografía
Fernanda Pineda
Daniel Rojas

Edición y diseño
María Paola Sánchez
Andrea Triana
NADA

Impresión
Panamericana formas e impresos

ISBN: 978-958-98988-5-7
Primera edición
2020

Impreso en Colombia

— — — lacometa
g a l e r í a

Galería La Cometa
Bogotá / Madrid / Medellín
proyectos@galerialacometa.com
www.galerialacometa.com
@galerialacometa

Gracias al equipo de Galería La Cometa, a mi madre Yamile Suárez, mi esposa Catherine Grajales, Cristian Espinoza, Nicolás Jaramillo, Enrique Soto, Mauricio Gómez, Iliana Hoyos, Ángela Royo, Camila Granados y a mi fabuloso equipo de producción, Juan Pablo Ordoñez, Edward Anderson Rodríguez y Alejandro Bolívar.

Este libro se terminó de imprimir en Bogotá en septiembre de 2020, en medio de la pandemia global del COVID-19, la cual ha dejado entrever lo que hay dentro del contenedor. En Colombia se revela un sistema de salud frágil, desatendido y mal administrado durante décadas, que en tiempos de «normalidad» ya estaba cerca del colapso. De pronto, al fin, se precipitó el desastre. Como muchísima gente imaginó a su manera, el naufragio del barco se volvió finalmente un hecho, y en este momento el mundo ha quedado a la deriva.

___lacometa
libros