

ECUADOR

Debate⁹⁹

Quito/Ecuador/Diciembre 2016

Etnografías: imágenes, materialidades y métodos

El eclipse de la revolución ciudadana
ante las elecciones de 2017

Conflictividad socio política:
Julio-Octubre 2016

El método Lombardi:
conceptualismo, dibujo y el oficio
de la antropología visual

Por una “iconología” de la memoria
y su aplicación al trabajo etnográfico

El “desborde popular” del arte en el
Perú

Etnografía en fragmentos:
escombros, ruinas y ausencias en el
valle de Armero

Entre el Amor y el Odio. Reflexiones
en torno al trabajo de campo con
soldados profesionales del Ejército
colombiano

Sobre la reforma agraria en
Ecuador, 1948-1973

La aleación inestable. Origen y
consolidación de un Estado
transformista Ecuador,
1920 – 1960

Por la chacra: migrando desde
Azú a Nueva York

ECUADOR **Debate**

CONSEJO EDITORIAL

José Sánchez-Parga (+), Alberto Acosta, José Laso Ribadeneira, Simón Espinosa, Diego Cornejo Menacho, Manuel Chiriboga(+), Fredy Rivera Vélez, Marco Romero.

Director: Francisco Rhon Dávila. Director Ejecutivo del CAAP
Primer Director: José Sánchez Parga. 1982-1991
Editor: Hernán Ibarra Crespo
Asistente General: Margarita Guachamín

REVISTA ESPECIALIZADA EN CIENCIAS SOCIALES

Publicación periódica que aparece tres veces al año. Los artículos y estudios impresos son canalizados a través de la Dirección y de los miembros del Consejo Editorial. Las opiniones, comentarios y análisis expresados en nuestras páginas son de exclusiva responsabilidad de quien los suscribe y no, necesariamente, de ECUADOR DEBATE.

© **ECUADOR DEBATE. CENTRO ANDINO DE ACCION POPULAR**

Se autoriza la reproducción total y parcial de nuestra información, siempre y cuando se cite expresamente como fuente a ECUADOR DEBATE.

SUSCRIPCIONES

Valor anual, tres números:

EXTERIOR: US\$, 51

ECUADOR: US\$, 21

EJEMPLAR SUELTO EXTERIOR: US\$, 17

EJEMPLAR SUELTO ECUADOR: US\$, 7

ECUADOR DEBATE

Apartado Aéreo 17-15-173B, Quito-Ecuador

Telf: 2522763 . Fax: (5932) 2568452

E-mail: caaporg.ec@uio.satnet.net

Redacción: Diego Martín de Utreras 733 y Selva Alegre, Quito.

PORTADA

Gisela Calderón/Magenta

ARMADO E IMPRESIÓN

Edwin Navarrete, Taller de Diseño Gráfico

ISSN: 2528-7761

ISBN número 99: 978-9942-963-33-8



ECUADOR DEBATE 99

Quito-Ecuador • Diciembre 2016

PRESENTACIÓN / 3

COYUNTURA

- El eclipse de la revolución ciudadana ante las elecciones de 2017 / 7-14
Hernán Ibarra
- Conflictividad socio política: Julio-Octubre 2016 / 15-18

TEMA CENTRAL

- El método Lombardi: conceptualismo, dibujo y el oficio de la antropología visual / 19-41
Xavier Andrade
- Por una “iconología” de la memoria y su aplicación al trabajo etnográfico / 43-58
María Fernanda Troya
- El “desborde popular” del arte en el Perú / 59-78
Mijail Mitrovic Pease
- Etnografía en fragmentos: escombros, ruinas y ausencias en el valle de Armero / 79-101
Lorenzo Granada
- Entre el Amor y el Odio. Reflexiones en torno al trabajo de campo con soldados profesionales del Ejército colombiano / 103-117
Mabel Carmona Lozano

DEBATE AGRARIO-RURAL

- Sobre la reforma agraria en Ecuador, 1948-1973 / 119-140
Germán Carrillo García

ANALISIS

- La aleación inestable.
Origen y consolidación de un Estado transformista / 141-169
Ecuador, 1920-1960
Pablo Ospina Peralta

- Por la chacra': migrando desde Azuay a Nueva York / 171-186
Alberto García Sánchez

RESEÑAS

- El paraíso en venta.
Desarrollo, etnicidad y ambientalismo en la frontera sur del Yasuní (Amazonia ecuatoriana) / 187-190
- Alternativas Virtuales vs. Cambios Reales.
Derechos de la Naturaleza, Buen Vivir, Economía Solidaria / 191-192
- Acumulación de activos: Una apuesta por la equidad / 193-194

TEMA CENTRAL

El Método Lombardi: Conceptualismo, dibujo y el oficio de la Antropología Visual

X. Andrade¹

A partir de la obra del fallecido artista Mark Lombardi, quien en su tarjeta de presentación anotaba "Death-defying Acts of Art and Conspiracy" (Actos de arte y conspiración que desafían a la muerte) cuyo trabajo impactó profundamente en la política al descubrir, a través de sus dibujos las maneras nada honestas con las que iba acumulando capital en una corrupción perversa entre política y capitalismo. Esta manera de hacer etnografía muestra sus contribuciones antropológicas. El autor del texto muestra la herencia de este artista-etnógrafo entre las preguntas teóricas, los datos y las técnicas; en el entendido de que las búsquedas por este particular método etnográfico ayudarán a empujar las fronteras de la antropología visual para preguntarse sobre las relaciones entre datos, fuentes e imágenes, entre la información y la política de la antropología visual.

Octubre 2001, Nueva York. El fuego ha sido extinguido, el polvo ya reposa y el número de víctimas ha sido estimado. El culpable todavía resta por ser encontrado, así como el móvil de la maldad espera ser determinado. La investigación está en marcha. En Octubre 17, Joe Amrhein, el director de una pequeña galería en Brooklyn, recibe una llamada alarmante. Como parte de la investigación de los ataques del 9/11, una agente del FBI se interesa en localizar un dibujo particular del artista Mark Lombardi. Amrhein está sorprendido, pero le cuenta que esa pieza está siendo exhibida en el Whitney Museum y que no

tiene una reproducción a la mano. Un poco después el dibujo desaparece de la sala de exhibición del Whitney. Mareike Wegener, Mark Lombardi: Death-defying Acts of Art and Conspiracy, documental, 2011.²

No hay nada en ninguno de estos gráficos que no pueda respaldar con una fuente publicada. Si alguien me pregunta qué significa esta conexión, todo lo que debo hacer es coger la ficha que muestra las biografías y las biografías corporativas. La gente que ha escrito las historias de las cuales yo derivo la información están todavía vivos. En un puñado de ocasiones han habido periodistas asesinados; ello ha ocurrido. Pero no estoy introduciendo

-
1. Ph.D. en Antropología, The New School for Social Research. Profesor Asociado de la Universidad de Los Andes, Bogotá.
 2. Todas las traducciones de fuentes originales en inglés son mías. El documental de Mareike Wegener, Mark Lombardi: Death Defying Acts of Art and Conspiracy (2011), es la pieza fílmica más elaborada sobre el tema. Esta cita, sacada del material promocional de su película, contiene una imprecisión: el museo no accedió al retiro de la obra en ciernes. La información que buscaba en principio el FBI se encuentra en otro dibujo de Lombardi, como se verá más adelante. El interés de los servicios de inteligencia persistiría con visitas a exhibiciones subsiguientes.

nueva información que podría meter en problemas a nadie. Todo es información pública. Solamente estoy reprocesándola, rearmándola, en un formato visual que me resulta interesante. Ciertamente estoy contento de que otra gente quiera observarla, pero, en esencia, lo hago para mí mismo. Esta es una forma en la que puedo mapear el terreno político y social en el que vivo. Mark Lombardi, *Narrative Structures*, 2003 [1997].

A inicios del 2000, todo parecía ir bien para Lombardi. El Whitney había adquirido "BCCI-ICIC-FAB" en el pasado mes de Noviembre. Su trabajo estaba incluido en lo que constituía el mayor logro en su carrera en términos de exposición y acceso a actores claves: la exhibición *Greater New York* en el PS.1 Contemporary Art Center en Queens. No obstante, en Marzo 22, Lombardi se ahorcó en su apartamento un día antes de cumplir su cumpleaños 50. Su cuerpo fue encontrado junto a una botella vacía de champaña. (Dean Yuliano, *An Artist With a Taste For Scandal*, *The Wall Street Journal*, Mayo 1, 2002).

Este artículo está construido en cuatro momentos, mismos que pueden ser leídos por separado. El primero sirve para contextualizar brevemente el trabajo del artista neoconceptual y dibujante Mark Lombardi (Syracuse, 1951-Nueva York, 2000);³ el segundo, incluye una traducción minuciosa de la entrevista más sostenida que él brindara en vida, la misma en la que detalla sus "estructuras narrativas", el meticuloso método de investigación sobre fuentes secundarias que

siguiera para la producción de su obra gráfica; el tercero y el cuarto, piensan el potencial de dicho método en función de un modelo orgánico para el pensar y el hacer, el oficio y la artesanía, de las etnografías visuales. Paralelamente, se evidencia el contraste entre la recepción del trabajo de Lombardi en antropología y otros campos disciplinarios.

A través de estos momentos, intento contribuir a las discusiones contemporáneas sobre arte y antropología con un particular interés sobre el uso de dibujos en el proceso etnográfico, y, las colusiones posibles entre fuentes, datos, procesos de investigación y su representación. Dicha reducción, en el caso de Lombardi, encierra el potencial de un ensamblaje orgánico en la producción etnográfica de la investigación sobre imágenes. La autoría de Lombardi se preserva enteramente para la segunda parte, y el más sustantivo momento, de este trabajo. En conjunto, el artículo es un pequeño homenaje a su legado como documentalista, investigador y artista, y a las posibilidades para pensar los cruces entre antropología y arte más allá de las analogías híbridas y las figuras compuestas del etnógrafo/artista y viceversa.

1. Dibujos

Qué veo cuando veo estos dibujos? Ni siquiera la excitación de la noche inaugural logra neutralizar la denuncia política de estos trabajos y su capacidad quizás premonitrice. No recuerdo haber experimentado, en exhibición alguna, esta sensación de develamiento sobre las macabras con-

3. Agradezco a Susan Swenson, co-propietaria de la emblemática galería Pierogi de Williamsburg, Brooklyn, Nueva York, por su generosa contribución a este artículo en términos de autorización para la reproducción de imágenes de Lombardi y sus respuestas a una serie de consultas puntuales. Por su cercanía a Lombardi en sus últimos días, he valorado particularmente su orientación para recomponer ciertas piezas del rompecabezas que presento en este artículo. Dada la proliferación de teorías conspirativas alrededor de Lombardi, su aporte ha sido particularmente valorado a la hora de definir el tono que me parece más adecuado para tratar el caso.

xiones que mueven al mundo y lo mantienen cautivo de esta manera. El cambio de foco hace una diferencia enorme. Desde lejos, veo mapas de círculos, curvas y líneas que componen distintas formas de nubes que se expanden. De cerca, puros nombres de políticos, banqueros, burócratas e instituciones. Del cielo paso al infierno (Notas de campo, Brooklyn, 1998).

1998. Título de la muestra: *Silent Partners*, un decidor nombre para ilustrar el complejo entramado de relaciones globales entre los capitales corporativos, los oligopolios, los bancos y las operaciones que los vinculan sistemáticamente a la plutocracia política, a las economías ilegales del tráfico de armas o drogas, al lavado de dinero y los paraísos fiscales. Conocí a Mark Lombardi durante la noche de la inauguración de su primera exhibición autoral en Nueva York en la galería Pierogi en Williamsburg.⁴ Al momento, Lombardi bordeaba los 46 años, edad tardía para exhibirse en los exclusivos circuitos de la ciudad. Que en ese momento lo hiciera en un espacio independiente, de reciente inauguración, ejemplificaba su relativa marginalidad en el mercado del arte.⁵ Como contexto, para aquellas épocas ese barrio apenas vislumbraba las transformaciones verti-

ginosas que, sobre la siguiente década, lo convertirían en el epicentro del arte emergente en la ciudad amplificando la escena hacia Brooklyn, condado que se consolidaría en el decenio más reciente como una referencia clave en el arte global. Pierogi –galería pionera en el área– se convirtió en un espacio catalizador de diálogos sostenidos entre ciertas formas de arte conceptual y algunos de los intereses de la historia cultural y las ciencias sociales.

De hecho, la revista Cabinet, desde mi perspectiva la publicación periódica que más sofisticadamente cruza las fronteras entre el arte, la ciencia y el pensamiento social, surge en el año 2000 del mismo circuito multidisciplinario que originara también la galería.⁶ En su segundo número, por ejemplo, datado en 2001, los editores de Cabinet incluyeron en una sección dedicada a mapear conversaciones, un artículo revisando la compleja metodología de Lombardi (Richard, 2001) y un escrito de su autoría sobre las formas de operación de los paraísos fiscales y lo que sarcásticamente él denominaba “la banca sucia” –The “Offshore” Phenomenon: Dirty Banking in a Brave New World (2001)– en el que avanza una definición esclarecedora so-

-
4. La galería Pierogi y el padre de Mark, Donald Lombardi, representan y manejan su legado artístico desde 2000, incluyendo bocetos originales en distintos estadios de desarrollo de sus obras. Esta galería ha promovido intensivamente su reconocimiento y ha facilitado exposiciones mayores, colectivas e individuales, en instituciones tales como el MoMA, el Whitney Museum y otras en Estados Unidos y Europa. Parte de este material y un recorrido de su presencia en los mundos del arte puede ser consultado en: <http://www.pierogi2000.com/artists/mark-lombardi/>. Su trabajo fue incluido también en DOCUMENTA 13 con un volumen dedicado a sus fichas nemotécnicas y modus operandi (v. Lombardi, 2012). Los precios de sus obras habrían llegado en 2015 a cotizarse en alrededor de los 250.000 dólares, un monto inusitado para dibujos (Goldstone, 2015: 5). Por otro lado, coleccionistas del mundo corporativo han cancelado compras inminentes al sentirse ofendidos (Yuliano, 2002).
 5. Relativa en la medida que Lombardi, habiéndose graduado en arte en Syracuse University, tuvo una trayectoria como curador asistente en Houston de la mano de su maestro y también artista James Harithas, y, adicionalmente, como galerista independiente. Representado por una galería en Houston, su migración a Nueva York solamente se produce después de su trabajo como bibliotecario y archivero, experticia que ayuda a configurar su ímpetu cartográfico.
 6. Archivos de cada uno de los números temáticos de la revista Cabinet se encuentran parcialmente asequibles en: <http://www.cabinetmagazine.org/>

bre las conexiones estructurales entre los mundos legal e ilegal:

El dinero negro puede ser definido como el efectivo u otro recurso líquido cuyos orígenes y propiedad han sido intencionalmente removidos de la vista. Es dinero que ha sido limpiado y esterilizado; lavado a través de un vasto laberinto internacional de comunicaciones, cuentas bancarias cifradas, fondos anónimos, y escudos corporativos. Una vez que encuentra un lugar seguro en, digamos, Suiza, Hong Kong, o Panamá, los bienes están supuestamente (pero no siempre) protegidos de los ojos depredadores de los oficiales de impuestos extranjeros, la policía, las cortes, y de cualquier otra persona que pueda reclamar un porcentaje de interés en tales fondos. (86)

Adicionalmente, Cabinet incluyó un texto cortísimo de Lombardi sobre sus últimos dibujos –The Recent Drawings: An Overview (2001a)– y, como homenaje póstumo, una reproducción plegable de una de sus obras más célebres a la postre: aquella dedicada a los negocios ocultos de George W. Bush y la familia Bin Laden. Lleva como título: “George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens c. 1979-90, 5th version”, datado en 1999. En éste, Lombardi exploraría a la dinastía Bush y sus relaciones con la familia Bin Laden y el sistema

bancario a nivel global, incluyendo los lazos con asociados cercanos en el mundo corporativo de la explotación petrolífera y de otros recursos mineros.⁷ Yacimientos energéticos en Afganistán habrían estado en el corazón de los intereses económicos mutuos de ambas familias.⁸

Semanas después de los atentados a las Torres Gemelas en Nueva York, en Octubre 17 de 2001, un agente del FBI toca las puertas del Whitney Museum of American Art para revisar detenidamente “BCCI-ICIC & FAB, 1972-91, 4th version, 1996-2000”, un complejo diagrama de flujos que explora las conexiones entre el Bank of Credit and Commerce International, la fiduciaria International Credit and Investment Corporation, y, el First American Bank (Hobbs, 2003: 11). El dibujo es un retrato concreto de las formas en las que el capitalismo corporativo ha orquestado los delitos financieros más graves de la historia reciente, incluyendo fraudes fiscales pero también intervenciones militares y el auspicio económico de operaciones de ejércitos irregulares de distinta naturaleza.⁹ El interés del FBI en el mismo apuntaba, se sugiere, a encontrar claves para el financiamiento de Al-Qaeda, las mismas que

-
7. Para un recuento detallado de la información sobre este caso y su procesamiento en la obra referida de Lombardi, así como aspectos biográficos relevantes, v. Richard, 2002.
 8. Este trabajo de Lombardi precede al documental de Michael Moore, *Fahrenheit 9/11*, quizás la versión más popularizada de los vínculos entre Bin Laden, Bush, intereses petroleros y compañías filiales (2004).
 9. El primer libro dedicado a los aspectos conspirativos que rodean al caso Lombardi y su biografía es el de Patricia Goldstone, *Interlock: Art, Conspiracy, and the Shadow Worlds of Mark Lombardi* (2015). Al contrario de los acuerdos que existen en las versiones desde la historia del arte sobre el dibujante, que coinciden con las de colaboradores cercanos a su trabajo, Goldstone habla de una figura más compleja, vinculada directamente a ciertos actores del poder político en Houston, donde Lombardi estuvo basado por años, quienes habrían facilitado su acceso tanto al mundo del arte cuanto a documentos confidenciales sobre los casos que investigaba. La historia que emerge es aproximada a la de un resentido social, con una buena dosis de paranoia, y un teórico de las conspiraciones, distante a la que sostienen el resto de fuentes referidas en este trabajo. Para una crítica periodística sobre las especulaciones mayores que sostienen aspectos centrales del argumento del libro, véase Nazaryan, 2015. Para una referencia de la recepción temprana del mismo en circuitos establecidos del arte, véase el registro documental de la presentación del libro de Goldstone –en diálogo con el artista y crítico Mark Van Proyen– en el San Francisco Art Institute, Enero de 2016: <<https://vimeo.com/154779411>>

no están retratadas en el BCCI sino en el dibujo sobre Bush dedicado al tema, lo cual hace de la expedición de la agente secreta no sólo inusitada sino hasta cómica. Esta quizás haya sido la primera vez en la historia que los servicios de espionaje buscan evidencias criminales u otros delitos intentando descifrar una obra de arte (Smith, 2000; Goldstone, 2015: 3). El conjunto de los panoramas gráficos creados por Lombardi durante la década de los noventas, de hecho, brinda una conclusión lúcida y urgente: que el capitalismo como sistema se sostiene mediante la construcción deliberada de efectos perversos y economías ilegales paralelas, condición que está siendo explorada desde la última década por la antropología de los mundos financieros y el dinero (Maurer, 2006; Hart y Ortiz, 2014).

En otra de las piezas esenciales creadas por Lombardi, él traza un bello diagrama de los turbios negocios que establecieron históricamente el Vaticano, la CIA y la Mafia siciliana. "Inner Sanctum: The Pope and his bankers Michele Sindona and Roberto Calvi, 1959-1982" ilustra tres décadas de colaboraciones que derivaron en un escándalo de proporciones inéditas involucrando directamente al Papa Paulo VI con la Familia Gambino y el tráfico de armas a través del Banco del Vaticano. Los escándalos, efectivamente, sirvieron de inspiración para el trabajo investigativo de Lom-

bardi convirtiéndolo en un cliché entre periodistas de rotativos tales como The New York Times y The Wall Street Journal (Smith, 2000; Yuliano, 2002), pero más que aquellos, los grandes eventos y largos procesos que han configurado al capitalismo tardío: la extensión imperial de los intereses económicos y el ejército de Estados Unidos, el militarismo y las guerras, la sujeción del sistema político a la influencia de lobbies corporativos, la articulación entre los bancos y el lavado de dinero ilegal, y la utilidad de los paraísos fiscales y las empresas offshore para trascender al control de los estados.

Esas estrategias son los "compañeros silenciosos" del capitalismo formal al que aludía el título de la primera exhibición de Lombardi en Brooklyn. Hacer sentido de procesos contemporáneos que reducen la politicidad de la gente a su mínima expresión fue su tarea prioritaria. Una asignación ciertamente premonitoria para los tardíos noventas y que, ahora, dada la coyuntura económica y política a nivel global, resulta descarnadamente más urgente.¹⁰

El método de producción de los dibujos de Lombardi debe ser considerado para deslindar su obra de las teorías conspirativas que dominan las referencias sobre su trabajo posteriormente a su suicidio. A pesar de las condiciones no esclarecidas del mismo y el hecho de que varias fuentes mencionan que Lombardi había estado sometido a vigi-

10. La única tesis de historia del arte que he logrado identificar (Law, 2012), estudia los cinco trabajos más emblemáticos sobre este tipo de conexiones globales: *Inner Sanctum: The Pope and His Bankers Michele Sindona and Roberto Calvi ca. 1959-82* (5th version); *World Finance Corporation and Associates, ca. 1970-84: Miami, Ajman, and Bogota Caracas (Brigada 2506: Cuban Anti-Castro Bay of Pigs Veteran) (7th version); Gerry Bull, Space Research Corporation, and Armscor of Pretoria, South Africa, ca. 1972-80* (5th version); *Banca Nazionale del Lavoro, Reagan, Bush, Thatcher, and the Arming of Iraq, 1979-90* (4th version); and *BCCI-HCIC & FAB, 1972-91* (4th version). El catálogo de la retrospectiva de Lombardi, "Global Networks" del curador Robert Hobbs (2003) es la mejor fuente impresa para apreciar el conjunto de estos trabajos. Hay multiplicidad de dibujos de Lombardi disponibles en internet pero su resolución tiende a ser demasiado baja para reproducción impresa de los detalles y se encuentran mayormente protegidos por derechos de autoría.

lancia por parte de los servicios secretos antes de su muerte, sus obras fueron el resultado de investigaciones de fuentes secundarias, todas ellas publicadas previamente.

En la segunda sección de este artículo el propio Lombardi explica detalladamente los criterios de selección de los libros de periodismo investigativo y notas de prensa que sirvieron como punto de partida para los propósitos cartográficos del artista. Miles de fichas bibliográficas y nemotécnicas fueron usadas para tomar notas e hilvanar las conexiones entre actores económicos y políticos, empresas y negocios, mafias y sociedades secretas. Su resolución gráfica fue resultado de años de documentación y procesamiento de la información recopilada con la finalidad de narrar las historias que iba gradualmente descubriendo e hilvanando. En palabras de Lombardi, quien durante un tiempo trabajara como bibliotecario en la Houston Public Library:

Nunca me encontré realmente satisfecho con la pintura y buscaba algo que tuviera el impacto gráfico de una pintura pero que pudiera convenir al mismo tiempo una historia. A estas las llamo “estructuras narrativas”. Quería contar una historia detallada, que tuviera algunos pasajes oscuros, quizás, y me hallaba buscando un vehículo que fuera algo más que un texto –o texto y fotografía– que son probablemente las formas dominantes de contar un relato (2003:232).

Más allá del texto y la fotografía, los dibujos de Lombardi narran las múltiples historias de los flujos del capitalis-

mo global haciendo uso de textos –los nombres de personas y empresas interconectadas, y flechas cuidadosamente delineadas y trazadas con la ayuda de graduadores y compases. El tipo de relaciones y la temporalidad de las transacciones fueron representados con distintas formas de interlineado, curvaturas y direcciones.

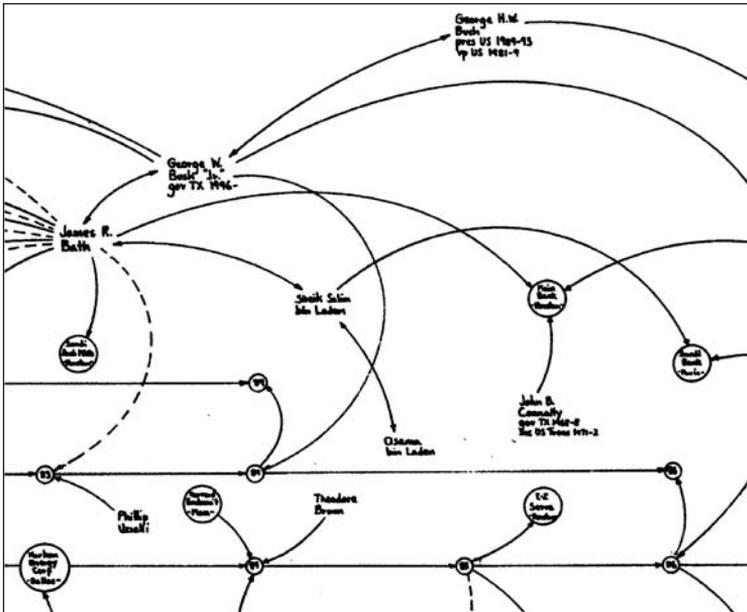
Una periodista de The New York Times, al revisar una muestra póstuma de Lombardi organizada por el Independent Curators International y curada por el historiador del arte Robert Hobbs en 2003, se refiere a los dibujos como líneas que retratan “campos de fuerza abstractos creados por el movimiento global del dinero” (Heartney, 2003). La impresión primera puede ser, efectivamente, de una pintura abstracta, pero al mirar los detalles y leer los nombres, el nivel concreto de la información a convenirse sobre las operaciones de lo real es lo que manda y constituía la misión artística de Lombardi. Son cuadros de enorme belleza, poesía concreta, denuncia política y mapas conceptuales y descriptivos simultáneamente. Este nivel de complejidad es el que le otorga precisamente su poder e interés etnográficos.

2. Estructuras narrativas¹¹

Mark Lombardi

He estado envuelto en este proyecto cerca de cuatro años. La investigación empezó hace cuatro propiamente y he estado dibujando desde hace tres. Los primeros dibujos fueron realizados en Enero de 1994. Anteriormente me hallaba pintando y también escribiendo escritos de tinte

11. Transcripción editada por Alex Farquharson, 2001, de entrevista registrada en un video dirigido por Andy Mann datado en 1997. Traducción mía de la versión original publicada como Lombardi, Mark, 2003. Narrative Structures. En John Kelsey and Aleksandra Mir, eds. Corporate Mentality: An Archive Documenting the Emergence of Recent Practices Within a Cultural Sphere Occupied by Both Business and Art, by Aleksandra Mir. New York: Lukas & Sternberg, pp. 232-237.



Detalle de George W. Bush, *Harken Energy and Jackson Stephens* c. 1979-90, 5th version, 1999. Lápiz sobre papel. 50,8 x 111,76 centímetros. Tomado de Maurer, 2005: 497.

político, algunos de los cuales fueron publicados bajo seudónimos en casas editoriales independientes. Nunca me encontré realmente satisfecho con la pintura y buscaba algo que tuviera el impacto gráfico de una pintura pero que pudiera convenir al mismo tiempo una historia. A éstas las llamo “estructuras narrativas”. Quería contar una historia detallada, que tuviera algunos pasajes oscuros, quizás, y me hallaba buscando un vehículo que fuera algo más que un texto –o texto y fotografía– que son probablemente las formas dominantes de contar un relato.

Obtenía la información de fuentes diferentes y ello me estaba confundiendo. Perdía el origen de algunas conexiones que pensaba que eran vitales para el relato y simplemente por necesidad empecé a hacer bocetos de organizaciones corporativas, jerarquías y estructuras políticas variadas. Utilicé los dibujos para refrescar la memoria, como un recordatorio, y cuan-

do empecé a hacerlos me di cuenta de su potencial para transformarse en formatos completamente desarrollados. El aspecto principal del mismo es su carácter diagramático. Siento que estoy tomando prestado o robando una parte del vocabulario corporativo –diagramas y cuadros que son muy comunes en derecho empresarial y cualquier otra rama; la gente los usa para visualizar negocios e información.

En esencia, lo que he hecho es simplemente plasmar cierta información y tratar de hacer conexiones entre las cosas.

Por ejemplo, esta es una historia sobre el nacimiento de La Costa, una comunidad de clase alta tipo resort en el Sur de California, en el desierto de Palm Springs. Lo que me interesaba es que hay una serie de libros que se refieren a sus orígenes mafiosos. Fue fundada con dinero de los sindicatos y tenía gente conectada con la Mafía en la directiva de la compañía inicial. Allí estaba, por ejemplo, Armhalt Smi-

Banca Nazionale del Lavoro

Chris Byrne NY, Aug 19, 1991 p.15

Alfred Hartman on board of both BCCI & BNL in 80s

Brenton 353

Loant \$4^{bil} to Iraq from Atlanta branch; some loans backed by US government credit; evidence that Volvo trucks used as code word for Saddam's launches;

BNL 4

also found that Alfred Hartman, board member of BCCI who ran BCCI's Swiss subsid BCP also chairs Swiss subsid Lavoro Bank A.G. Kissinger served on Int'l Advisory Board Mohammed Hammoud borrowed mls from BNL

IV 8/11/92 p.24-31

Italy's 2nd largest bank; majority stock held by govt; 12/84 Chou Drogoul, head of BNL Atlanta, meets w/ Iraqi reps to discuss biz; he offers \$100 mil LOC for grain purchases in US;

BNL 6

2/88 Rome police raid Palmplex; seize 28 tons cluster bombs destined for Iraq; Italian firms financed by BNL tied to shipment; Cong Rose discovers that all tobacco growers in USDA's Ag Export Credit Guarantee Program backed by BNL, has statements suggesting some tobacco being cut w/ foreign product; thought that savings skimmed by foreign officials, inc Iraqis; 8/4/89 US branches BNL raided by FBI; US govt continues CCC program to Iraq anyway; 9/89 US CCC estimates it guaranteed \$700 mil in loans from BNL to Iraq;

th, un banquero de Los Angeles y asesor de Nixon en los 40, cuando Nixon estaba haciendo campaña para ser elegido al congreso. El tomó cien millones de dólares en acciones de esta propiedad. Así es que lo que estoy tratando de hacer aquí es establecer tantas conexiones cuantas pueda entre la comunidad financiera del Sur de California, la Mafia y la maquinaria Nixon. Se trata, en todo caso, de una panorámica limitada –escojo una serie limitada de conexiones posibles. Por ejemplo, aquí tienes a Moe Dalitz, quien pertenecía a la Mafia de Cleveland y se remonta a los 30, traficando licor y era socio de Lansky. Este tipo aquí, Alard Roen es un amigo de Lansky, y Moe Levinson es también parte del mismo grupo, y Fast Eddie Susalla, quien era el socio de un tipo de Louisiana quien era vinculado a Carlos Marcello. Este tipo aquí es un antiguo Gobernador de Nevada, Clifford Jones, quien más tarde se convertiría en un promotor de la industria de las apuestas y se involucró con alguna de esta gente. Este de acá, en cambio, Les Winkler, defraudó a un banco en Kansas City.

Lo que hago es revisar la mayoría de textos publicados sobre un tema. Si es que hay un libro o un capítulo o una cita acerca de un desarrollo particular, o un banco o una actividad política que me interese, lo primero que hago es construir una bibliografía. Estos cuatro libros son los más importantes que se hayan escrito sobre BCI, que es un banco que operaba en Luxemburgo y a nivel mundial, y era la madre de todos los escándalos bancarios –algo así como \$14 billones de dólares desaparecieron en el proceso. Estos otros dos libros son las claves sobre Robert Vesco, quien era un empresario y financista norteamericano bien conectado políticamente, quien compró un fondo mutual en Ginebra que tenía varias conexiones extrañas e hizo desaparecer 250 millones de dólares. Se encon-

traba prófugo, siendo amigo de Nixon y de Mitchell, eventualmente fue sindicado por un fraude de 250 millones y huyó a Bahamas, las Antillas, Costa Rica y finalmente Cuba. Allí vivió como un hombre semi-libre por veinte años. Fue recientemente sindicado y se encuentra encarcelado. No se bajo que cargos.

Lo que hago es leer todos estos libros y muchos más. El proceso es el siguiente: fotocopio el índice y empiezo a hacer una búsqueda por corporaciones, agencias del gobierno e individuos sobre quienes ya tengo algún tipo de interés de antemano y que ya forman parte de mi base de datos. Hago una ficha para cada uno de ellos, luego en el reverso del libro original, sigo el índice y transcribo la información que pienso que es relevante en una ficha, pasando a formar parte de mi base de datos. Luego hago pequeños bocetos, y un boceto inicial, y a este último lo utilizo como la base de lo que se convertirá en un modelo. Lo que estoy haciendo es traduciendo esta información a un tipo de imagen más desarrollada o acabada que permitirá proveer el conjunto de la información que se va acumulando.

Aquí estoy desarrollando un modelo para un dibujo más acabado que tendrá una dimensión de 52 por 140 pulgadas [132,08 x 355,6 cms., n.t.]. Disfruto hacerlos tanto como la pieza final. La pieza del tamaño completo permite caminar dentro de la narrativa, lo cual encuentro particularmente interesante, y pienso que las historias mismas te conducen a ello puesto que tienden a ser expansivas.

Eventualmente, llego a establecer dos capas de información: una de trazos negros y otra de trazos rojos. El trazo negro es el núcleo de la historia: simplemente trato de iluminar aquellos elementos que juzgo son los más importantes. Este de aquí es el Lincoln Savings. Esta línea negra muestra

la cronología desde los 70s hasta 1989, cuando dicho banco fue confiscado por los reguladores, así es que éstas son distintas gentes que de una u otra manera fueron vinculados. La línea roja es lo que yo llamo la restricción de la actividad, y consiste de breves anotaciones indicando cuando y si alguno de los partidarios fueron enjuiciados, sindicados o sancionados de alguna manera por el aparato regulador –en los Estados Unidos serían el Departamento de Intereses Nacionales, el SCC, el Federal Home Loan; todos tienen algún tipo de jurisdicción sobre el Lincoln Savings e instituciones conectadas a dicho banco. Así enseñó que Michael Nohan sirvió para que Charles Keating tomara control del Lincoln Savings por primera vez. También que en 1989 fue sindicado en 96 cargos y pagó al gobierno un arreglo de 600 millones. O muestro que la firma de abogados (que era una de un ciento de firmas que Charles Keating tenía al mismo tiempo), en 1990, fue enjuiciada por el FBIC por su rol en el Lincoln, y en 1993, pagó eventualmente un arreglo de 75 millones. Este banco de aquí, Savings and Loans, perdió alrededor de \$2 billones a causa del mal manejo y el desfaldo directo que ocurrió. Así es que este modelo sirve también para una obra mucho más grande.

Esta es la forma en la que construyo la información. Me gusta el carácter táctil del lápiz y el papel.

Me gusta estar encima del papel, por eso me gusta trabajar en el piso. Para las piezas de 52" x 140", lo que hago es templar una resma. Luego, asiento estas hojas de papel sobre ella de manera que las huellas de mis dedos no manchen la obra que he hecho o el área en la que voy a trabajar. A veces, el modelo también estará presente. De una forma muy convencional, tomo las medidas y literalmente agrando la imagen que descansa encima del mismo. Utilizo

una curva plástica ajustable para crear un flujo en el dibujo de manera que lo sienta atractivo y orgánico.

Supongo que uno de los problemas que enfrentaré en el futuro es el potencial de las computadoras, tanto como un instrumento de trabajo vía internet cuanto como un medio de producción de parte del trabajo. La información ahora proviene casi exclusivamente de fuentes documentales. Encuentro a un libro mucho más cómodo que la pantalla de una computadora. Puedo llevar un libro conmigo a donde sea; puedo ir de atrás para adelante; puedo diseccionar la esencia de la información mucho más directamente de un libro o de un artículo de periódico que he fotocopiado –algo que es papel y que por lo tanto es táctil, que puedo analizarlo y reorganizarlo hasta que empieza a tener sentido para mí. Prefiero tener la información central antes que un teclado y mis ojos posados sobre un monitor. Con ellos puedo sentarme en un auto, llevarlos a bordo en un avión, trabajarlos mientras estoy en la cama, mientras que con la computadora estaría limitado físicamente. La internet es un desafío desconcertante en el sentido de que la información con la que trato explotará logarítmicamente. Por cada conexión, el internet será capaz de brindar seis más. Tengo que empezar por lo básico antes de sumergirme en una investigación por internet. Pero ahora que he alcanzado la fase uno del trabajo, ese paso es el siguiente.

En esencia lo que hago es investigar y bocetar. Hasta que no haya hecho eso, no tengo nada útil que decir. Así es que solamente allí es realmente donde me apasiono y donde mi energía es renovada día a día porque soy capaz de tratar con problemas e información que pienso que tienen algún tipo de impacto en mi vida. Esta es mi forma de manejar aquello, a través de más o menos visualizar las conexiones que

pienso que tienen poder e influencia sobre la política y sobre las finanzas.

Así es que cojo las fichas, las leo, las es-cudriño y empiezo a producir un mapa en mi cabeza, y destilo lo que pienso que son los ingredientes esenciales de la historia, y luego me dedico a bocetar para empezar la historia. Aquí, con los socios de Kissinger, quiero mostrar como Kissinger estaba conectado a un asesor de un banco estatal italiano llamado Banca Nazionale del Lavaró, con una larga relación con el aparato de inteligencia norteamericana que estuvo comprometida en armar a Iraq en los 80, literalmente hasta la invasión misma de Kuwait. En los 80s, ellos establecieron una sucursal del banco en Atlanta, Georgia, la misma que prestó cinco billones a Saddam Hussein, garantizados por el Departamento de Agricultura de los Estados Unidos, supuestamente para ser usados para exportar granos a Iraq. De los cinco billones, se alega que entre uno y dos billones de dólares fueron desviados por los iraquíes – pienso que con el cabal conocimiento del gobierno norteamericano, los italianos y los británicos– primeramente hacia bancos off-shore, donde el dinero se convierte en anónimo, y luego fue usado para comprar armas y hasta financiar ciertos aspectos de sus programas nucleares, biológicos y químicos; además de los 750 millones que se dice fueron directamente desviados hacia cuentas bancarias que eran controladas por Saddam, en su propio nombre, o en el de miembros de su familia.

Lo que hago es definir una jerarquía alrededor de lo que llamo el cliente, que es el gobierno de Iraq, y muestro que Saddam Hussein es un dictador –aquél que puede ser señalado con una línea directa; todo lo demás es un intermediario de ella. Aquí está el Ministerio de Defensa, que lo muestro como un subsidiario del Gobierno Iraquí. Este serviría como un mar-

co referencial cronológico: Saddam sube al poder en el 79, los negocios con Italia empiezan en el 81-82, y continúan desde allí. Esta compañía, llamada Vassal Iconic, localizada en Rusia, fue un contratista del Ministerio de Defensa. De hecho, enviaron millones de minas plásticas de tierra, muchas de las cuales están probablemente todavía enterradas en alguna parte del mundo. A la postre, Vassal, después de sus primeros contratos adjudicados, fue comprada por Fiat, cuyo presidente es Gianni Agnelli, quien es conocido en esa parte del mundo como el “Rey de Italia” –por ser el hombre más poderoso de Italia. Si supiera los nombres de los otros directores los habría agregado. Sé de uno. Su nombre es Count Borletti, uno de los poderes detrás de Vassal que se mantiene en el directorio, y que engrosa el directorio de Fiat, así es que trazo una línea entre ambas. Fiat a su vez está siendo asesorada por los consejeros de Kissinger (por ello muestro que la asesoría va en ambas direcciones, porque no es una relación jerárquica, se halla basada en un contrato de dar y recibir), pero además ellos tienen un contrato con Banca Nazionale del Lavaró de Roma.

No puedo recordar el nombre oficial de este instrumento, es una especie de arco ajustable. Puedes ajustarlo prácticamente a cualquier grado.

Los dibujos más tempranos eran más rectilíneos. Pero me di cuenta que todos esos ángulos rectos disminuían el flujo de información y que eran más difíciles de leer y menos placenteros al ojo que un dibujo que consistiera de líneas que emanan en forma de radio. Así es que utilizo esta espina [forma de curva francesa, n.t.], uso los moldes, mantengo mi lápiz muy afilado – para el dibujo de BCI, que es 52” x 140”, utilicé 6 lápices haciendo solamente ese dibujo. Los afilo antes de empezar. Así es que ponemos a Henry Kissinger en una po-

sición predominante. Quiero que la información a ese nivel sea legible –no quiero interpretarla yo mismo porque ya existen una serie de pasajes oscuros. Cada uno de estos dibujos tiene un boceto por debajo que ha sido borrado, así es que yo ya he esbozado esta línea entre Kissinger y Fiat antes de dibujarla de nuevo haciendo uso de estos moldes. Los círculos representan una corporación o agencia gubernamental de manera que sus nombres se destacan. Los dibujos más grandes son realizados sobre un papel muy especial –de hecho, un papel de acuarela. Veo a las imágenes generadas por computadora como una especie de libro de apuntes que puedo cambiar y hago diferentes versiones, frecuentemente cuatro. Cada vez que hago una nueva la actualizo y añado nueva información. Una forma de hacerlo es utilizar una imagen de computadora, para luego ajustarla, porque una vez que arribo a este punto pienso que el trabajo está casi listo, de manera que la computadora trabaja de distinta manera para mí.

No hay nada en ninguno de estos gráficos que no pueda respaldar con una fuente publicada. Si alguien me pregunta qué significa esta conexión, todo lo que debo hacer es coger la ficha que muestra las biografías y las biografías corporativas. La gente que ha escrito las historias de las cuales yo derivó la información están todavía vivos. En un puñado de ocasiones han habido periodistas asesinados; ello ha ocurrido. Pero no estoy introduciendo nueva información que podría meter en problemas a nadie. Todo es información pública. Solamente estoy reprocesándola, rearmándola, en un formato visual que me resulta interesante. Ciertamente estoy contento de que otra gente quiera observarla, pero, en esencia, lo hago para mí mismo. Esta es una forma en la que puedo mapear el terreno político y social en el que vivo.

3. Oficio

Cómo hacer antropología visual orgánicamente, esto es incorporando imágenes en el propio método del trabajo de campo, el análisis y la sistematización de los archivos, y, la expresión gráfica de teoría y datos. El habitus antropológico ha sido, y sigue siéndolo, fuertemente disciplinado a partir de escisiones y temporalidades eurocéntricas y racionalistas, todas ellas fomentadas celosamente desde las micropácticas de la academia. A pesar de críticas sustantivas –como parte de la así llamada “crisis de la representación” hace ya treinta años– sobre la etnografía como una relación intersubjetiva que reposa en tiempos y espacios entre sujetos e investigadores, según las versiones establecidas de los métodos antropológicos, hay un tiempo para la investigación entendida como recolección de datos (sea que provengan desde archivos o desde “el campo”), y, otra, claramente destinada a su sistematización y análisis. A este tipo de temporalidad en la investigación le corresponde también determinados espacios: los de la producción y circulación del conocimiento bendecido como “académico”. Del “campo” al escritorio, las publicaciones y las conferencias. En otras palabras, los riesgos a pensar lo etnográfico como instrumento meramente son reiterados por las propias prácticas de enseñanza, aprendizaje y/o circulación de los saberes en la disciplina. De ahí que las alertas sobre la tendencia a reducir la antropología a la etnografía se hayan prendido intensamente en los últimos años, con posicionamientos fuertes, llamados de atención y cuasi manifiestos desde distintos frentes (Ingold, 2014).

Una década y media después de su muerte, encontré una tesis doctoral y

dos artículos escritos desde las ciencias sociales sobre el legado de Mark Lombardi, mientras que las notas en internet abundan, incluyendo aquellas que relacionan su obra y su muerte con conspiraciones.¹² André Mesquita, historiador, en su tesis *Mapas Dissidentes: Proposições Sobre um Mundo em Crise (1960-2010)*, datada en 2013, inscribe a Lombardi en una amplia tradición de artistas y colectivos activistas dedicados a repensar y mapear las condiciones actuales, tema que ha proliferado en exhibiciones temáticas alrededor de cartografías en el arte contemporáneo durante las últimas dos décadas, siendo ese uno de los nichos en los que el trabajo de Lombardi ha sido calurosamente acogido en los mundos del arte. El aporte de Mesquita radica en poner a Lombardi en diálogo con prácticas artísticas que, desde los sesentas del siglo pasado, piensan la cuestión de hacer mapas como un problema esencialmente del poder, sus operaciones y dispositivos.

Una contribución desde la antropología (Maurer, 2005), y, la restante desde los estudios culturales (Crosthwaite et al. 2012), ameritan un comentario sobre la extraña vida social que su trabajo viene desplegando. En las discusiones recientes que comparten el arte contemporáneo y la antropología, la ausencia de alusiones a su obra me parece igualmente sintomática pues el ambiente intelectual favorece el pensar en cuestiones relativas a la representación de la otredad cultural, predominantemen-

te desde el arte que se hace desde los centros de poder (para una excepción, v. Schneider, ed. 2017). Desde mi perspectiva, la relevancia del método Lombardi para la antropología visual radica no solamente en la urgente cartografía de la temática que aborda, sino en lo sistemático de su *modus operandi* y la organicidad de su resolución gráfica. Es decir en las formas como resuelve las conexiones entre el dato y la teoría.

Bill Maurer, antropólogo de los mundos financieros, recupera a Lombardi en la última sección de su artículo *Due Diligence and "Reasonable Man," Offshore* (2005), publicado por *Cultural Anthropology*. Lo hace, paradójicamente, para criticarla por el idealismo del método de Lombardi en la creación de sus esquemas y diagramas, la creación de una ilusión sobre la objetividad de su método y, en definitiva, su incapacidad explicativa. En el colofón de un artículo sobre las políticas de impuestos fiscales en el Caribe, sede de múltiples entidades offshore, Maurer alude brevemente al trabajo de Lombardi para, finalmente, ridiculizarlo en dos párrafos:

El problema, por lo menos con las finanzas offshore, es que uno desesperadamente quiere respuestas fáciles, así sea que fueren expresadas mediante una estética aparentemente compleja. Esta es la razón por la que los dibujos de Mark Lombardi se han tornado tan atractivos. Lombardi era un artista que obsesivamente revisaba periódicos y otras fuentes públicas para buscar información sobre redes criminales y corporativas. El trazó patrones de interconexiones onsho-

12. Búsquedas en Google, a noviembre 23, 2016, bajo "Mark Lombardi Art" arrojan 1'550.000 entradas, 268.000 de ellas asociadas a algún tipo de conspiración. Adicionalmente a las fuentes que cito con mayor detenimiento, el historiador Ryan Bigge (2005), en la revista *Left History*, reflexiona sobre los dibujos de Lombardi al revisar puntualmente la exhibición en Toronto de "Global Networks". En vista de que este artículo no lidia centralmente con las lecturas hechas sobre Lombardi desde la crítica y la historia del arte en favor de ecos más claros en preguntas de la antropología, presto mayor atención a otras fuentes.

re y offshore; muchos de los nódulos son personajes importantes [...]. Nos cuentan que después de Septiembre 11, 2001, un agente del FBI llegó al Whitney Museum of American Art para estudiar el dibujo de Lombardi, *BCCI-ICIC & FAB, 1972-91 (4th version)*, buscando “claves” acerca del financiamiento terrorista [...] Pero debido a que nunca se conoce la naturaleza de la conexión indicada por las líneas en los dibujos y dado que no se debería aceptar que los nódulos son personajes sólidos, no problemáticos, del legalismo liberal, probablemente nunca se encontrarán “respuestas” como tal en los dibujos de Lombardi. Lombardi mismo se perdió en el esfuerzo, con su propio suicidio (2003: 497).

Lombardi nos brinda un cierto disfrute –nos hace pensar que hemos descubierto algo cuando miramos sus elegantes diagramas. Todo lo que encontramos en ellos, sin embargo, es la mantención de nuestros proyectos ideal(istas), la negación de la relación asintótica entre el cuidado razonable y la verdad en las limpias líneas y los claros nódulos de la red que él traza. Yo sugiero un modo de análisis que nos permitirá sentir lo exhausto, admitir el cansancio, y lanzar nuestras manos y hacer un corte sobre las densas lateralizaciones del conocimiento que el offshore promueve sin permitirnos la comodidad de que hemos encontrado la primera o la última palabras y quizás hasta aquella que sea la correcta (ibid: 498).

Los prejuicios de la disciplina antropológica sobre cuestiones de representación visual en el arte conceptual y la objetividad del dato representado escasamente podrían hallarse mejor expresadas en estos dos párrafos y el tono que encierran.¹³ Las respuestas fáciles de Maurer son el resultado de los estereotipos que tensionan las relaciones entre el

arte contemporáneo y la antropología. Al contrario de ellos, prefiero profundizar en el potencial y los desafíos que presenta lo avanzado por Lombardi para el quehacer etnográfico. De hecho, el artista había diseñado también un complejo sistema para visualizar el tipo de flujos a graficarse, tal y como se evidenciaba exhaustivamente en la segunda sección de este artículo. Adicionalmente, la proliferación de versiones sobre distintas de sus investigaciones da cuenta de su preocupación por la perfectibilidad del sistema representacional construido en sus dibujos, y por inscribir la temporalidad de procesos altamente dinámicos por su propia naturaleza oculta. Maurer parecería acercarse a la obra simplemente con el voyerismo ingenuo y plano del antropólogo frente al arte, reconociendo un placer estético si bien “aparentemente complejo”, “un cierto disfrute”, en un fraude que no ofrece “verdades”, ni tampoco “respuestas”.

Si bien Lombardi estaba principalmente preocupado de la tarea comunicacional de su arte, del hacer sentido del lado más oscuro del mundo contemporáneo para mapear su propia posición como sujeto político, las formas de aproximarse metódicamente al archivo bibliográfico y de hacerlo hablar visualmente, sugiere la posibilidad de repensar las tareas de lo visual en la antropología como construcción derivada directamente de las fuentes secundarias y bibliográficas, expresándolas de formas propiamente estéticas. Lombardi, en este sentido, es arte antropológico y su método da cuenta tanto de la teorización que se hace en el propio proceso

13. Por supuesto, existen también posiciones que defienden síntesis posibles entre conceptualismo y etnografía, aunque por vías diversas. Véase entre otras, Ssorin-Chaikov (2013) para una propuesta derivada desde un camino directo desde el arte y sus prácticas; y, Andrade (2017) para un camino mediado por la ciencia ‘Patafísica’.

etnográfico como, adicionalmente, de la dimensión efrástica de toda representación antropológica, es decir de la “evocación verbal que se hace frente a un objeto o una imagen ausentes” (Zeitlyn, 2014: 341). Dicha evocación, por supuesto, sigue caminos abiertos. Tal y como sostiene Johannes Fabian en su ejemplar trabajo sobre Tshibumba --un historiador y pintor vernáculo de Zaire que producía “pinturas narrativas”: “así como las formas y las sombras son trabajadas en una pintura, unas veces con muchos brochazos, otras con pocos, así también las ideas son desarrolladas en la comunicación oral, que está caracterizada por redundancias y elipsis” (1996: 3).

Al explorar en las dimensiones secretas e invisibles del capitalismo tardío, y nombrarlas o renombrarlas, Lombardi formula un tipo de representación que evoca efectivamente las dinámicas ocultas que lo sostienen. Sus diagramas, que lidian también con redundancias y elipsis, “mapean conversaciones” a una escala global (Richard, 2001). El “disfrute” es, por tanto, teórico y político antes que meramente estetizante. Una teorización ensamblada visualmente y usurpando directamente el lenguaje propiamente corporativo del mercadeo para marcarla. Graham Jones recuerda, al hacer una revisión de la literatura antropológica sobre el problema del secretismo, que “[C]uando los secretos atraviesan fronteras --de espacio, tiempo, cultura o medios-- el conocimiento es puesto en peligro de pérdida o dispersión” (2014: 64). Operando a contracorriente de los etnógrafos que lidian con secretos y que se ven abocados a formular estrategias de representación para conciliar los mismos por su relevancia para las sociedades que los abriga, Lombardi los

somete a la exposición cruda y directa mediada por el dispositivo rizomático de sus esquemas.

Pese a haber tratado de saberes pero también “secretos públicos” (Taussig, 1999), investigados mayormente por periodistas, la efectividad de la estrategia gráfica de Lombardi radica en la personalización de los actores claves del sistema político y financiero, su posicionamiento en nódulos y redes articuladas, y su jerarquía en conexiones e intercambios de los cuales resultan eventualmente ser cómplices criminales. Las flechas, los círculos, las curvas y los colores (los dibujos eran hechos en lápiz sobre papel blanco o crema en dimensiones variables, algunos de ellos de más de tres metros de ancho) que son dibujados para unir a unos actores con otros obedecían a una lógica deliberadamente diseñada:

Mi propósito es interpretar el material yuxtaponiéndolo y ensamblando las anotaciones [extraídas de las fuentes secundarias, n.t.] en un todo unificado y coherente. En algunos casos, uso un set de líneas montadas, paralelas, para establecer un marco temporal. Las relaciones jerárquicas, el flujo del dinero, y otros detalles claves son luego indicados mediante un sistema de flechas que irradian, líneas entrecortadas, y otras formas. Algunos de los dibujos consisten de dos capas diferentes de información --unas denotadas en negro, otras en rojo. El negro representa los elementos esenciales de la historia mientras que los grandes juicios, sentencias criminales, u otras acciones legales tomadas en contra de las partes son ilustradas en rojo. Cada argumento sobre un hecho y su conexión es verdadero y basado en información disponible enteramente en el dominio público (Lombardi, 2001a: 89).

El aspecto minucioso de la diagramación de sus esquemas, por ello, ha

llamado la atención en el campo del diseño, las matemáticas y las ciencias computacionales, donde se ha prestado interés particular por la capacidad de los dibujos de Lombardi para la generación de modelos y patrones efectivos para la conceptualización de redes de actores, y, posibilidades de generación gráfica que dependen de operaciones matemáticas. En este tipo de literatura se ha resaltado el potencial de sus dibujos para la visualización de datos cada vez más complejos dada la proliferación infinita de información en la contemporaneidad, problemas que se discuten, por ejemplo, en el campo del diseño (Fry, 2009).

Tomando al trabajo de Lombardi como referencia, Alon Friedman (2013) –un analista de mapas conceptuales– se pregunta sobre el “arte de la visualización”, esto es, sobre cómo el arte puede informar debates actuales sobre la visibilización computarizada de datos y metadatos basada en patrones clasificatorios, y cómo, a su vez, la visualización de datos puede ayudar a entender los propios procedimientos del arte. Estas, ciertamente, una forma imprevista de retornar la apropiación de los lenguajes de la sociología organizacional que Lombardi había desarrollado en sus diagramas (flujogramas y organigramas estableciendo relaciones causales entre un actor y otro, básicamente).

Entusiastas han sido las aplicaciones realizadas en las ciencias computacionales. Por ejemplo, Robert Tolksdorf

(2013), un especialista en sistemas de la Freie University de Berlín, desarrolló un proyecto de historia del arte digital para analizar los dibujos de Lombardi con la finalidad de desarrollar modelos de uso público para graficar redes, los mismos que están disponibles en <http://www.lombardinetworks.net> El objetivo de Tolksdorf en este proyecto experimental, era llegar a tener un archivo completo con los trabajos de Lombardi digitalizados y las 14.000 fichas nemotécnicas y bibliográficas que el artista dejara de su trabajo investigativo y que ahora reposan en el archivo del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York.¹⁴

Por otra parte, un grupo de matemáticos ha desarrollado un proyecto consistente en explorar las posibilidades algorítmicas del diseño de círculos, ángulos y curvas en los dibujos de Lombardi, asignándole inclusive un nombre específico a los mismos y reconociendo la autoría excepcional de su trabajo:

Introducimos la noción de dibujos Lombardi, nombrados en honor al artista abstracto Mark Lombardi. En esos dibujos, los bordes son representados como arcos circulares antes que como segmentos lineales o polilíneales, y, los vértices tienen una *resolución angular perfecta*: los bordes están espaciados equiangularmente alrededor de cada vértice. Describimos los algoritmos para encontrar los dibujos Lombardi entre gráficos regulares, gráficos de degeneración cerrada, y ciertas familias de gráficos planos. (Duncan et. al. 2012: 37, subrayado en el original).

14. El dato sobre el alcance de estos archivos varía entre 12 y 14 mil fichas, según las fuentes consultadas. Aunque el proyecto de Tolksdorf parecería estar aletargado, hay que destacarlo por el potencial uso activista que el mismo encierra. Este tipo de agenda, sí, claramente formaba parte del impulso original de Lombardi, quien dejó inconclusos dos manuscritos: uno sobre panoramas en la historia del arte, y, otro sobre las denuncias que estudiara, viendo sus dibujos originalmente como apéndices de este último proyecto de largo plazo (Hobbs, 2003: 16). El desarrollo de los mismos, al ser concebidos como “estructuras narrativas”, marca la reorientación radical de su trabajo. Eso lo diferencia del camino que se asume tradicionalmente en investigación de archivo o de campo con respecto al uso, la incorporación y la inscripción de las imágenes en la materialidad del proceso investigativo y sus resultados.

4. Curaduría

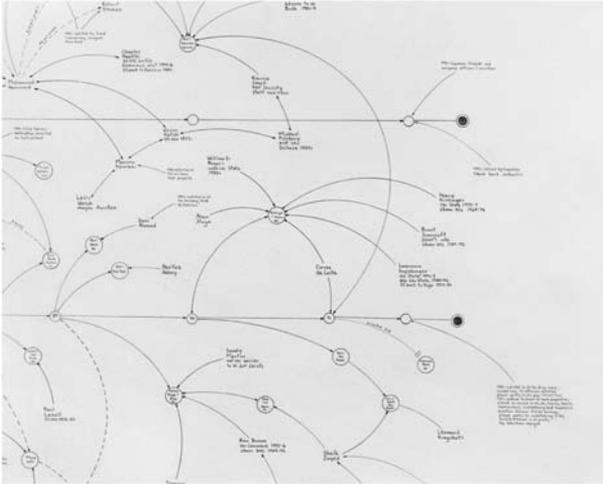
El rol de la persona conceptual es mostrar los territorios del pensamiento, sus absolutas deterritorializaciones y reterritorializaciones. Las personas conceptuales son pensadores, solamente pensadores, y sus rasgos personalizados están cercanamente relacionados a los aspectos diagramáticos de los pensamientos y a los aspectos intensivos de los conceptos [...]. Estos no son más determinaciones empíricas, psicológicas y sociales, menos aún abstracciones, sino intercesores, cristales o semillas de pensamiento (Deleuze y Guattari en Elhaik 2016: 25).

Definido dentro del campo del arte como un “hacedor de mapas subversivos” (Richard, 2001: 79), Lombardi es analizado con detenimiento por Crosthwhite, Knight y Marsh en su artículo *Imagining the Market: A Visual History* (2012), la segunda y última pieza de una revista académica en ciencias sociales, *Public Culture*, que he logrado rastrear en alusión a su obra.¹⁵ Los autores se proponen hacer un barrido de las formas en las que las finanzas han sido representadas visualmente en tres momentos históricos asociados a distintos estadios de acumulación capitalista que conllevarían también efectos cíclicos en el campo de producción de imágenes para representar a los mercados. Así, Lombardi aparece inscrito en una tradición caracterizada, entre otros elementos, por la tensión entre figuración y abstracción de la que ya he hablado al mencionar las lecturas posibles, de lejos y de cerca, de sus diagramas:

Alegoría es una dinámica representacional que hemos trazado en las secciones precedentes; otra es la tensión entre figuración y abstracción. [...] una narrativa simple y lineal en la que la visualización de los mercados fue primero figurativa y luego se convirtió gradualmente abstracta es demasiado simplista; por el contrario, una interacción dialéctica entre los dos modos ha sido un aspecto recurrente de tales visualizaciones en los dos siglos pasados. [...] La abstracción ha estado siempre con nosotros, por así decirlo, pero de hecho se ha convertido en progresivamente central o se ha intensificado. Nuevamente, este proceso estético encuentra un correlato en [modelos] del desarrollo lógico del capitalismo en sí mismo, donde las fases de intensa actividad especulativa, en las que el intercambio financiero predomina sobre la materialidad de la producción y el consumo, periódicamente recurren pero, en cada momento, redoblan o alcanzan un poder más grande: más expansivo, más penetrante, más abstracto. El poderoso efecto de las imágenes coleccionadas aquí radica en permitirnos ver este proceso desenvolviéndose ante nuestros propios ojos (Crosthwhite et. al. 2012: 622).

Para ellos, el trabajo de Lombardi junto con los del fotógrafo Andreas Gursky, el artista visual Gordon Cheung y los multimediales Lise Autogena y Joshua Portway, epitomizan las formas contemporáneas de representación visual del mundo de las finanzas.¹⁶ El acogimiento de Lombardi en campos dispares tales como la historia del arte y las nuevas corrientes en el dibujo (Dexter, 2006), las ciencias computacionales o los modelos matemáticos, y, el desplazamiento de su importancia, para la antropología,

-
15. Posteriormente, publican un volumen editado sobre el mismo tema y con similar alcance histórico, *Show Me The Money: The Image of Finance, 1700 to the present* (2014). El mismo acompañó una exhibición itinerante, curada por los autores, en Inglaterra. Ver: <http://imageoffinance.com/>
 16. Los proyectos de los artistas en referencia pueden ser consultados en sus páginas respectivas extensivamente: <http://www.andreasgursky.com/en/>; <http://www.gordoncheung.com/>; <http://www.autogena.org/>



Detalle de "BCCI-ICIC & FAB, 1972-91, 4th version, 1996-2000". Tomado de Hobbs, 2003.

hablan de una vida social de sus obras como objetos peculiares. Desde mi perspectiva, ellos encierran un enorme poder etnográfico derivado tanto de su sistematicidad como de la capacidad de expresión y posicionamiento ético y político frente a los datos. Veo posibilidades de aplicación directa de su método para el tratamiento no solamente de fuentes de archivo sino también teóricas, expandiendo así exponencialmente las posibilidades de integración orgánica de la producción de imágenes en el oficio de la antropología visual a partir de las prácticas más elementales de lectura y representación de lo leído.

Estas serían formas de integración muy diferentes a las propuestas hasta ahora por antropólogos que incorporan a los dibujos, por ejemplo, principalmente como dispositivos alternativos de registro en el trabajo de campo o como una suerte de testigos dialécticos de la etnografía (Taussig, 2009; 2011); ayudas en los mecanismos para pensar el estar en

el campo (Hendrickson, 2008); o, rendiciones más o menos espontáneas de versiones alternativas frente a la fetichización textual y corporativa derivada de la indexación global de los productos académicos escritos (Ramos, 2015).

Encuentro que la sistematicidad del trabajo investigativo de Lombardi es un argumento radical contra las miradas impresionistas sobre las relaciones posibles entre el dibujo y la etnografía. Estos diagramas llaman a repensar la integración de lo teórico en la propia producción

de las imágenes y, simultáneamente, de la incorporación de lo visual en la propia teorización sobre los datos. Estos metadibujos hablan, en definitiva, de un método total y orgánico, bello e inteligente. Caminar en el papel. Caminar sobre el papel. Caminar frente al papel. Algo que nos acerca más al pensar la escritura etnográfica misma como heredera de las líneas, las caminatas, los trazos, los bordados y los dibujos, y que parten precisamente de la inversión cognitiva, subjetiva, corporal y experiencial de la etnografía (Ingold, 2007).

Resulta un tanto paradójico, entonces, que el trabajo de Mark Lombardi, realizado manual y parsimoniosamente precisamente por su propia desconfianza frente a la expansión del internet y la omnipresencia de la vigilancia, tenga ahora su mayor eco en el mundo virtual. De hecho, en el compromiso manual y el oficio de Lombardi como dibujante reposan las claves para entender el sentido de inscripción, incorporación,

inmersión y caminata sobre los dibujos que él mismo formula como parte crucial de su propio método, mismo que da cuenta de:

[...] la tarea descomunal por continuamente reafirmar una perspectiva personal en un ambiente político y social que no solamente se encuentra expandiendo rápidamente, sino que es imaginado crecientemente como totalmente digitalizado, descentrado, y manipulable. Al ilustrar la dificultad que una persona tiene para entender los movimientos del capitalismo global, sus dibujos nos recuerdan las distorsiones enormes de escala endémica que tal riqueza tiende a mezclar sin ningún sentido, hasta que una sola inteligencia interesada los ordena (Richard, op.cit: 79).

El hecho de que sus tarjetas de presentación personal llevarán inscritas el texto: “Mark Lombardi, Death Defying Acts of Art and Conspiracy” [Actos de Arte y Conspiración Que Desafían a la Muerte] (Goldstone, 2015: 4), resume con una ironía cabal su práctica creativa, así como el status de su trabajo frente al aura del arte y la alienación del poder. También sus tarjetas personales me recuerdan, por aquello del acto de presentación pública de la persona en la vida cotidiana, del cuidado a los detalles concernientes al diseño que su trabajo encierra.

Se requiere, en conclusión, mirar la práctica del dibujo en etnografía en la línea de los llamados realizados por George Marcus (2012) para repensar el trabajo de campo –y de archivo, agregó yo al analizar la obra de Lombardi– en términos de un “proceso de diseño”. Para Marcus, se trata de desempacar el metamétodo del trabajo de campo que se basa en jugar un juego de “doble agencia” implícito entre la producción de conocimiento para la academia y

para los sujetos simultáneamente, mismo que se inscribe directamente en las prácticas de la enseñanza y el aprendizaje de la disciplina (2009: 24-5).

Si se piensa la etnografía como diseño –tomando prestadas las prácticas de la arquitectura, el diseño industrial y/o gráfico y las artes, sugiere Marcus– el trabajo colaborativo, el espacio de trabajo del estudio con las presentaciones, confrontaciones y discusiones colectivas de productos en cortes temporales que permiten la retroalimentación y la afinación de análisis y datos. Repensar tanto al trabajo de campo cuanto al conjunto de los procedimientos etnográficos como procesos abiertos, realizables con distintas temporalidades y frente a múltiples audiencias, espectadores y dialogantes con la ayuda, además de “para-sitios” (Marcus, 2012: 436, 439).

Por otro lado, las exposiciones de la obra de Lombardi en espacios galerísticos o museales –“para-sitios” en el lenguaje de Marcus, que también pueden ser pensados en términos de laboratorios y estudios para los propósitos de la antropología– y, su trabajo mediante bosquejos expansivos que partían del trabajo de archivo para ser procesados en el estudio, son caras del pensar lo etnográfico como un proceso de diseño que, para que funcione, requiere, en mi perspectiva, adicionalmente del componente de la curaduría tal y como ha sido concebida recientemente por Tarek Elhaik (2016).

Este autor propone pensar el encuentro entre arte contemporáneo y otras formas transmediales de producción de imágenes y la antropología más allá de las figuras híbridas –el artista, el antropólogo, el curador, en sus mezclas posibles– en boga en ciertos debates en ambos campamentos. Elhaik, teniendo como referencia su investigación entre

laboratorios curatoriales en México –The Incurable Image: Curating Post-Mexican Film and Media Arts– propone, siguiendo a Deleuze y Guattari, la configuración de una “persona conceptual”, un practicante de una forma de curaduría pensada como una “pedagogía conceptual inmanente en los campos de fuerza de la cultura inter-medial contemporánea” (2016: 9-10).

La curaduría antropológica emergente se concentraría en repensar el destino de las imágenes en cuanto “tanto la antropología de los medios como el trabajo de campo reenfocan sus energías desde la etnografía hacia el ‘trabajo conceptual’” (id:10). La noción de curaduría que avanza Elhaik requiere de su doble: la “imagen incurable”. En conjunto:

[...] sirve[n] al propósito de pensar en la curación y su extraño doble como una imagen del pensamiento: como el cuidado del trabajo de crear y conceptualizando tanto las imágenes que piensan, como el pensamiento sin imágenes (2016: 10).

Aquí una serie de preguntas se levantan al retomar el análisis del artista y teórico Luis Camnitzer (2008) sobre la existencia de dos tradiciones diferenciadas, la del arte conceptual global y la del conceptualismo latinoamericano: es para Elhaik lo “conceptual” una referencia tomada del arte conceptual o habla más bien del trabajo de los conceptos en el quehacer teórico de la antropología? Y, si fuera desde el arte, cuál sería la referencia más productiva? Aquella derivada del arte conceptual desarrollado en los centros de poder que privilegiaba la idea por sobre la forma? O

más bien, siguiendo a Camnitzer, la del conceptualismo latinoamericano que privilegiaba lo comunicacional en función de interpelar un contexto histórico y político dado?

Si la producción de ideas está históricamente situada y responde a un contexto, entonces, cómo entender lo “conceptual” propiamente en estas formas de antropología emergente? Discusiones sobre la noción de “conceptualismo etnográfico”, mejor articuladas en un número de la revista *Laboratorium: Russian Social Sciences Research* dedicado al tema (editada por Nikolai Ssorin-Chaikov, 2013), dan cuenta mayormente de la absorción de la tradición hegemónica del arte conceptual como principal, cuando no único, referente antropológico. No obstante, es necesario mapear con mayor rigurosidad este aspecto y ponderar su relevancia para formas contemporáneas de hacer antropología. Elhaik no maneja dicha noción pero su concepción de curaduría lo acerca a soluciones cercanas a la antropología-con-arte. En este campo, el énfasis está en el ensamblaje de ideas que nace potencialmente del propio ensamblaje que constituye la persona conceptual.¹⁷

Este orden de preguntas requiere otro espacio de desarrollo. Por ahora, propongo mantenerlas abiertas y considerar al método Lombardi como inscrito en una concepción de la etnografía como práctica curatorial en los términos bosquejados más arriba por varios de estos autores, promoviendo trascender del uso anecdótico y marginal del dibujo a su inclusión como una estrategia de represen-

17. El silencio sobre lo conceptual o el conceptualismo en arte, no obstante, se mantiene problemático para el tipo de empresa que propongo, especialmente considerando que uno de los méritos de Elhaik (2016) recae en el análisis detenido de la producción posnacional en/sobre/de México, incluyendo los proyectos de Erick Meyenberg, Silvia Gruner, Eduardo Abaroa, Fiamma Montezemolo, Ruben Gamez, y Jesse Lerner.

tación y también un dispositivo relevante para la producción conceptual y, por tanto, propiamente teórica en la antropología. Estrategias de “intrusión mutua” –como investigador y artista– que le parecerían necesarias a Lombardi a la hora de navegar la realidad mediatizada desde la teoría, justo en un momento previo a la expansión exponencial de lo virtual y apenas antes de la era del 9/11.¹⁸

Dichas intrusiones, abren un camino potencialmente incierto y por ello mismo, creo yo, productivo para la antropología. Viene al punto una de las “metaforas peligrosas” de Roger Bartra para entender los encuentros y desencuentros posibles entre el arte y la antropología:

En estas excursiones desarrollé o apunté mi teoría del *voyeur*, del espía, del *peep show*, de estar espiando y buscando los momentos en que ocurre una escena que me parece sintomática. Sin embargo, es evidente que se produce una intrusión con placer, con gozo y erotizada. Es una intrusión, pero muy peculiar. De todas maneras, uno está fuera de la caja donde ocurre. Es el intruso que está espiando y al que no le queda muy claro, si esa mirada por el ojo de la cerradura, va a ocasionar alguna infección o algo en el otro lado (Bartra en Elhaik, 2008: 229).

Este tipo de intrusión peculiar –la del anfibio espía de Bartra, la del curador traficante de Elhaik (2016: 71– arroja luz sobre las contribuciones antropológicas de Mark Lombardi. Estas líneas son una invitación a pensar su herencia desde la articulación entre preguntas teóricas, datos y técnicas integrando transversalmente al dibujo y a las imágenes al método etnográfico. Este tipo de búsquedas ayu-

darán a empujar las fronteras de la antropología visual más allá de predicamentos sobre representación y lo documental para preguntarse más centralmente sobre las relaciones entre datos, fuentes e imágenes, cuestiones de información y posibles formas de visualización, y la política de la antropología visual.

Infectar a la etnografía y sus métodos con más imágenes. Infectarla con el poder del dibujo, de los dibujos sobre el poder y sobre sus excesos. Y, después de experimentar con ellos, quizás, curarnos conceptualmente.

Referencias

- Andrade, X.
2017. Ethnography, ‘Pataphysics, Copying. En Arnd Schneider, ed. *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*, pp.189-208.
- Bartra, Roger,
2003 [1987]. *La Jaula de la Melancolía: Identidad y Metamorfosis del Mexicano*. México: Grijalbo.
- Bigge, Ryan,
2005. *Making the Invisible Visible: The Neo-Conceptual Tentacles of Mark Lombardi*. *Left History* 10(2): 127-134.
- Camnitzer, Luis,
2008. *Didáctica de la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*. Montevideo: Casa editorial HUM, CCE, CCEBA.
- Crosthwaite, Paul, Peter Knight y Nicky Marsh, eds.
2014. *Show Me The Money: The Image of Finance, 1700 to the present*. Manchester: Manchester University Press.
- Crosthwaite, Paul, Peter Knight y Nicky Marsh,
2012. *Imagining the Market: A Visual History*. *Public Culture* 24(3): 601-622.
- Dexter, Emma, ed.
2006. *Vitamin D: New Perspectives on Drawing*. New York: Phaidon.

18. Para la estrategia del hacer antropología entendida como “intrusiones mutuas”, véase Elhaik (2008) sobre la trayectoria del antropólogo Roger Bartra y, particularmente, de su temprana obra pos-nacionalista *La Jaula de la Melancolía* (2003 [1987]).

- Duncan, Christian, David Eppstein, Michael T. Goodrich, Stephen G. Kobourov, y Martin Nollenburg,
2012. Lombardi Drawings of Graphs. *Journal of Graph Algorithms and Applications* 16 (1): 37-83.
- Elhaik, Tarek,
2016. Curatorial Work. En *The Incurable Image: Curating Post-Mexican Film and Media Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 21-55.
- Elhaik, Tarek,
2013. What is Contemporary Anthropology? *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* 27(6): 784-798.
- Elhaik, Tarek,
2008. Intrusiones Mutuas: *Metálogo* con Roger Bartra. *Revista de Antropología Social* 17: 221-248.
- Fabian, Johannes,
1996. *Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaire*. Berkeley: University of California Press.
- Friedman, Alon,
2011. Mark Lombardi's Visualization Discovery. En Michael Hohl, ed. *Making Visible the Invisible: Art, Design and Science in Data Visualization*. Ponencia presentada en la conferencia internacional Making Visible The Invisible. Huddersfield: University of Huddersfield, pp. 12-16.
- Fry, Ben,
2009. Learning from Lombardi. Ponencia presentada en la conferencia internacional de diseño Experimenta Design, EXD/09. Lisboa, Portugal. https://medium.com/@ben_fry/learning-from-lombardi-a28032a7eb5#.txpbndj5u
- Goldstone, Patricia,
2015. Interlock: Art, Conspiracy, and the Shadow Worlds of Mark Lombardi. Berkeley: Counterpoint Press.
- Hart, Keith y Horacio Ortiz,
2014. The Anthropology of Money and Finance: Between Ethnography and World History. *Annual Review of Anthropology* 43: 465-82.
- Heartney, Eleanor,
2003. The Sinister Beauty of Global Conspiracies. *The New York Times*, Octubre 26.
- Hendrickson, Carol,
2008. Visual Field Notes: Drawing Insights in the Yucatan. *Visual Anthropology Review* 24(2): 117-132.
- Hobbs, Robert,
2003. *Mark Lombardi: Global Networks*. New York: Independent Curators International.
- Ingold, Tim,
2014. That's Enough About Ethnography! *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4(1): 383-395.
- Ingold, Tim,
2007. *Lines: A Brief History*. London: Routledge.
- Law, Jessica M.,
2012. Mark Lombardi's "Narrative Structures": The Visibility of the Network and the New Global Order. Tesis de Maestría en Historia del Arte, The College of Fine Arts of Ohio University.
- Lombardi, Mark,
2012. Mark Lombardi. Introduction by Carolyn Christov-Bakargiev. *DOCUMENTA* 13, Serie 100 Notes, 100 Thoughts, volumen 71. Berlín: Hatje Cantz.
- 2003 [1997]. Narrative Structures. En John Kelsey and Aleksandra Mir, eds. *Corporate Mentality: An Archive Documenting the Emergence of Recent Practices Within a Cultural Sphere Occupied by Both Business and Art*, by Aleksandra Mir. New York: Lukas & Sternberg, pp. 232-237.
2001. The "Offshore" Phenomenon: Dirty Banking in a Brave New World. *Cabinet* 2: 86-89.
- 2001a. The Recent Drawings: An Overview. *Cabinet* 2: 89.
- Marcus, George,
2012. The Legacies of *Writing Culture* and the Near Future of the Ethnographic Form: A Sketch. *Cultural Anthropology* 27 (3): 427-445.
- Marcus, George,
2009. Notes Toward an Ethnographic Memoir of Supervising Graduate Research Through Anthropology's Decades of Transformation. En James Faubion y George Marcus, eds. *Fieldwork Is Not What It Used To Be*. Ithaca: Cornell University Press, pp. 1-34.
- Maurer, Bill,
2006. The Anthropology of Money. *Annual Review of Anthropology* 35: 15-36.
- Maurer, Bill,
2005. Due Diligence and "Reasonable Man,"

- Offshore. *Cultural Anthropology* 20(4): 474-505.
- Mesquita, André,
2013. *Mapas Dissidentes: Proposições Sobre um Mundo em Crise (1960-2010)*. Tesis de Doctorado en Historia Social. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas. Universidad de Sao Paulo.
- Moore, Michael,
2004. *Farenheit 9/11*. Documental, 123 minutos.
- Nazaryan, Alexander,
2015. *Mark Lombardi's Art Was Full of Conspiracies-Now His Death Has Become One*. *Newsweek*, Marzo 10. <http://www.newsweek.com/2015/10/16/contemporary-artist-mark-lombardi-death-379532.html>
- Ramos, Manuel Joao,
2015. *Stop the Academic World, I Wanna Get Off in the Quai de Branly: Of Sketchbooks, Museums and Anthropology*. *Cadernos de Arte e Antropologia* 4(2): 141-178.
- Richard, Frances,
2002. "Obsessive-Generous" Toward a Diagram of Mark Lombardi. *Wburg.com* 2.
- Richard, Frances,
2001. *Utterance is Place Enough: Mapping Conversation*. *Cabinet* 2: 76-81.
- Schneider, Arnd, ed.
2017. *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*. London: Bloomsbury.
- Smith, Roberta,
2000. *Mark Lombardi, 48, An Artist Who Was Inspired by Scandals*. *Obituario*, *The New York Times*, Marzo 25.
- Ssorin-Chaikov, Nikolai,
2013. *Ethnographic Conceptualism: An Introduction*. *Laboratorium: Russian Review of Social Research* 5(2): 5-18.
- Taussig, Michael,
2011. *I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*. Chicago: The University of Chicago Press. Stanford: Stanford University Press.
- Taussig, Michael,
2009. *What Do Drawings Want? Culture, Theory and Critique*, 50(2): 263-274.
- Taussig, Michael,
1999. *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford: Stanford University Press.
- Tolksdorf, Robert,
2013. *Initial Report on Digitally Researching the Network Drawings of Mark Lombardi*. Technical Report TR-B-13-03, Freie Universität Berlin, Germany.
- Wegener, Mareike,
2011. *Mark Lombardi: Death-defying Acts of Art and Conspiracy*. Documental, 80 minutos.
- Yuliano, Dean,
2002. *An Artist With a Taste for Scandal*. *The Wall Street Journal*, Mayo 1. <http://www.wsj.com/articles/SB1020207277881460240>
- Zeitlyn, David,
2014. *Antinomies of Representation: Anthropology as an Ekphrastic Process*. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4(3): 341-362.