

# Las estructuras narrativas de Mark Lombardi

Joël Mestre

*La obra del artista norteamericano Mark Lombardi es atrayente y enigmática, su particular mirada sobre la "realidad" se traduce en una serie de diagramas o mapas conceptuales que ponen en evidencia oscuras relaciones económicas y de poder entre distintas potencias mundiales. Lombardi apartó los tradicionales paisajes o las recurrentes figuras para utilizar nombres y flechas como material artístico.*

El 17 de octubre de 2001, cinco semanas después de los atentados a las Torres Gemelas de Nueva York, un agente del FBI se puso en contacto con los responsables del Whitney Museum con el fin de estudiar de cerca uno de los dibujos de Mark Lombardi que formaba parte de la colección.<sup>1</sup> La obra se estudió cuidadosamente con el fin de obtener pistas y descifrar conexiones todavía inexploradas sobre la financiación de los grupos terroristas.

Pocas veces una obra de arte contemporáneo ha servido como motor de búsqueda en un hecho de estas dimensiones, pero desde que en 1997 Lombardi mostrara por primera vez sus trabajos en una colectiva en el Drawing Center (NY), su obra había tenido una importante repercusión, un valor que ni siquiera el FBI pasó por alto.

El dibujo era uno de los de mayores dimensiones, sin embargo el volumen de datos volcado sobre el papel, todas las referencias anotadas en pequeños diagramas y relacionadas entre sí mediante líneas y flechas, hacía casi ilegible la información en una reproducción fotográfica. El esfuerzo realizado durante años de documentación por el propio Lombardi exigía ahora del espectador una contemplación de la obra en vivo para abordar correctamente su análisis, y es que si las imágenes tienen la misión de ser contempladas, los dibujos de Lombardi además la tienen de ser leídos. Los contenidos son aquí el elemento que prevalece sobre cualquier otro: el color, el soporte, el formato, todos parecen tener una función secundaria.

Su dibujo *BCCI-ICIC&FAB, 1972-91* (4ª versión), fue realizado entre 1996 y el 2000, en él se recoge cual fue la evolución del Bank of Credit and Commerce International (BCCI) desde 1972 a 1991 y su crecimiento junto al International Credit and Investment Corporation (ICIC) y el First American Bank (FAB), una de las mayores tramas bancarias de la historia contemporánea. Lombardi

bromeaba con las siglas del BCCI, rebautizándolo como Bank of Crooks and Criminals International, una empresa estable y rentable entre cuyas actividades se tejieron y financiaron gran parte de los delitos más perversos de finales del siglo XX.

Sus dibujos recuerdan mucho los mapas conceptuales tan usados en pedagogía, comunicaciones básicas de empresa o estrategias de marketing. Su estructura tiene una apariencia muy similar: los datos, toda la información que aparece trazada sobre el papel, tienen como objetivo argumentar una idea, una lectura ramificada que desencadene el entendimiento de un hecho.

La composición está muy meditada no sólo en la jerarquía de líneas que vinculan los datos, sino también en la forma o apariencia total del mapa. Es el caso, por ejemplo, de *Gerry Bull, Space Research Corporation and Armscor of Pretoria, South Africa, 1972-80* (5ª versión-1999), donde Lombardi acaba componiendo una especie de guadaña, tomando como vértices el nombre de las dos empresas productoras de armamento. Viendo esto, es lógico pensar que se sintiera atraído por los *Caligramas* que el audaz Guillaume Apollinaire compuso entre 1913 y 1916. La lógica del discurso podía ser sustituida por una imagen fragmentada o icono de gran fuerza visual. La alianza entre la poesía, en el caso de Lombardi: la información, y el dibujo, no necesariamente figurativo, hacía de este un sistema de comunicación muy intuitivo y similar al que ofrecen hoy los nuevos mecanismos tecnológicos.

Entre 1994 y el 2000, Lombardi trabajó en algo más de quince dibujos, temas o acontecimientos delictivos de dimensión internacional, de los que realizaba versiones incansablemente perfeccionando la presentación de los datos que había acumulado durante más de una década. Desde composiciones como *Chicago outfit and satellite regimes, 1931-1983*, donde pone en evidencia cuáles fueron

los negocios de la banda de Al Capone en Chicago y cómo se extendieron a ciudades del medio oeste como Las Vegas y Hollywood, hasta las tramas financieras del Vaticano y el Banco Ambrosiano en *Inner Sanctum: The Pope and his bankers Michele Sindona and Roberto Calvi, 1959-1982*, donde traza las relaciones entre la Iglesia, la mafia siciliana y la CIA. El escenario de sus temas pasa por medio mundo: Australia, Panamá, Sudáfrica, Cuba, Irak... sus protagonistas van desde Ronald Reagan, George Bush o Bill Clinton, hasta el Papa Pablo VI o el arzobispo Paul Marcinkus, desde miembros de la mafia como Meyer Lansky a terroristas como Osama Bin Laden, sin olvidar todo tipo de empresas y mercancías como el petróleo, el armamento, la droga, etc.

Lombardi conocía el trabajo de Hans Haacke y de cómo la información podía ser reutilizada en un intento por hacer un arte de denuncia. El interés de Haacke por las noticias y acontecimientos de la vida cotidiana le llevaron a asumir el papel de reportero investigador. Así fue en su proyecto *Harry Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time System, as of May 1, (1971)* donde recoge la especulación inmobiliaria llevada a cabo por una única familia entre 1951 a 1971 en uno de los barrios de Manhattan, basándose en información obtenida en el registro de la propiedad de Nueva York. La información bien agitada y debidamente servida podía convertirse en un producto artístico de fuerte carga crítica, política y social.

Si antiguamente el arte escogió como escenario la naturaleza y más tarde a la ciudad, hoy puede escoger un nuevo entorno que paradójicamente carece de territorialidad física. El arte puede proyectarse hacia un lugar que supera la extensión de cualquier urbe, un ámbito que sin embargo sigue sometido a parámetros y leyes que resultan muy parecidos. Este nuevo escenario u organización social

<sup>1</sup> Hoes, Robert; *Mark Lombardi: Global Networks*. ICI. New York, 2003. Catálogo editado con motivo de la exposición itinerante sobre la obra de Mark Lombardi, celebrada en Estados Unidos y Canadá durante el 2003 y 2005.

En la página anterior: Arriba, *Gerry Bull, Space Research Corporation and Armscor of Pretoria, South Africa, 1972-80* (5ª versión), 1999. Mark Lombardi. Judith Rotschild Foundation. Abajo, *George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens, ca. 1979-90* (5ª versión), 1999. Mark Lombardi.

viene determinada por un poder económico que ya no está en manos de gobiernos convencionales sino de empresas, bancos o individuos particulares. A este territorio el profesor Javier Echeverría le dio el nombre de *Telépolis* hace ya más de una década.<sup>2</sup> En realidad este escenario parece ser una sofisticación tecnológica de la *aldea global* de la que ya nos hablaba Marshall McLuhan. Las razones por las que el arte se asoma al balcón de *Telépolis* son obvias, y es porque intuye que su expansión también es posible en esta dirección.

Para Robert Hobbs, Lombardi "es un nuevo liberal de izquierdas en un mundo gobernado por un espíritu de derechas". Su activismo político radical siguió la línea abierta por Noam Chomsky e Immanuel Wallerstein, pioneros de los movimientos antiglobalización. Lombardi se esforzó en mostrarnos cuáles han sido y son las caras y mecanismos del poder más allá de cualquier delimitación territorial o nacional, un nuevo orden mundial en el que la hegemonía y el poder están directamente conectados con la economía, factores en los que Estados Unidos —su país— está totalmente involucrado. Si antaño el dicho afirmaba que todos los caminos llevaban a Roma, ahora Lombardi quiere mostrarnos como desde hace décadas casi todos los caminos del delito internacional pasan hoy en algún momento por Washington.

sa e información publicada en los medios. Tenía un gran interés por los escándalos financieros, las conspiraciones políticas, el terrorismo, la guerra contra la droga, etc. Por razones cronológicas quizá a Lombardi todavía le queda el prejuicio y la desconfianza hacia todo aquello que no haya sido manuscrito y desecha el ordenador como sistema de almacenaje. Su trabajo como bibliotecario y amanuense vocacional quizá tengan que ver también con su debilidad y convicción por la pintura y el dibujo como método para hacer más real y visible las ideas de una época. El sistema ralentizado por el que va procesando la información tuvo que esperar hasta principios de los años noventa para encontrar en el dibujo el mecanismo idóneo con el que transfigurar los datos.

Se trata de una obra de carácter documental cuyo delicado proceso de producción y exquisito tratamiento visual parecen no corresponder a lo farragoso y antipático que se supone manejar este tipo de información como material artístico. Lo más inquietante en la obra de Lombardi es cómo ha procesado esta nueva experiencia, y es aquí donde responde a la pregunta de Herbert Marcuse "¿Cómo puede hablar el arte de una experiencia radicalmente diferente, cómo puede representar la diferencia cualitativa?"<sup>3</sup> Su estrategia no fue en principio muy

de más de quinientas páginas, sobre algunos de estos géneros olvidados. *Panorama: The Atlas of Romantic Art (1787-1862)*<sup>4</sup> aborda géneros como la pintura de historia, una más de sus debilidades. Durante el siglo XIX este género fue uno de los más admirados por su aportación documental, equivalía de algún modo a la crónica que hoy se encarga de relatar el cine, la televisión o la fotografía y que sin duda han colaborado al "estrepitoso desinterés" por este género pictórico.

Lombardi comienza a interesarse por el origen de la pintura norteamericana. La época colonial mantuvo una fuerte influencia británica y ésta no encontraría su verdadera identidad hasta bien entrado el siglo XIX. Su estudio se adentra en los subgéneros del paisaje como la pintura panorámica o *Panoramas*, una modalidad muy arraigada en centroeuropa desde finales del siglo XVIII y que de un modo bastante anacrónico subsiste en la actualidad todavía como espectáculo.

El valor etimológico de la palabra griega *Panorama* —*pân* = todo y *hórama* = lo que se ve— le ayuda a establecer un futuro paralelismo conceptual con lo que pocos años después serán lo que él llama sus *Estructuras Narrativas*. El nuevo género de Lombardi se esforzará por hacer mucho más énfasis sobre aquel empirismo del que presumía la pintura de John Vanderlyn (1777-1852) o el suizo Marquard Woher (1760-1830).

En ese listado de autores destaca a Benjamin West (1738-1820), que aunque vivió prácticamente toda su vida en Inglaterra y a la vera del famoso retratista Joshua Reynolds, fue uno de los pioneros del realismo norteamericano. Su mérito fue

servir de puente entre el pensamiento neoclásico, identificado con la razón, y el movimiento romántico abandonado a los sentimientos y la pasión del artista. West amplió el género a nuevas posibilidades e hizo que los acontecimientos contemporáneos alcanzaran una mayor resonancia histórica a través de su pintura, como sucede en el cuadro *La muerte del General Wolfe* (1771).

La pintura neoclásica americana de John Vanderlyn en paisajes como *El palacio y los jardines de Versalles* (1818-19) —actualmente en el Metropolitan de Nueva York— es un intento más por acoplar la ilusión de realidad con el mundo real mediante una pintura en perspectiva cuidadosamente adaptada a la forma circular y con unas dimensiones que alcanzan los cuatro metros de altura por cincuenta metros de longitud. Lo mismo sucede con una de las primeras y más antiguas pinturas de este género que existe en Europa, expuesta en un curioso pero discreto edificio oculto en el bosque de Schadau en los Alpes Suizos y que fue construido ex profeso para albergar el trabajo que Woher hizo de la ciudad de Thun entre 1809 y 1814, una pintura circular de siete metros y medio de altura por treinta y nueve de perímetro.

Lombardi sigue un principio básico de objetividad, todas sus anotaciones parten de una documentación publicada y cotejada. En el aspecto

**Si antiguamente el arte escogió como escenario la naturaleza y más tarde la ciudad, hoy puede escoger un nuevo entorno que paradójicamente carece de territorialidad física**

Aunque de apellido italiano y natural de Syracuse, Lombardi nació en el estado de Nueva York en 1951. En realidad no ejerció como artista hasta mediados de los noventa, una faceta de la que apenas disfrutó, hasta que el 22 de marzo del 2000 decidió quitarse la vida. Aunque el informe policial señaló el suicidio como causa del fallecimiento, existe la leyenda de que quizá Lombardi sabía demasiado y había que detenerlo de algún modo.

Licenciado en Historia del Arte en 1972, dio sus primeros pasos como investigador de la mano de James Harithas, por aquel entonces director del Everson Museum of Art de Syracuse. Lombardi colaboraría en el montaje de una exposición sobre los escándalos del caso Watergate (*Teapot Dome to a Watergate* - 1973). Dos años más tarde formaría parte de nuevo del equipo de Harithas en el Contemporary Arts Museum de Houston (Texas). Allí trabajó de nuevo en tres exposiciones: *Photograph: Shot in Texas*, *Ira Schneider Video* y *Juan Downey: Video Trans America*. El aspecto documental en la obra de arte comienza a ser el denominador común de las exposiciones en las que colabora. La relación entre los medios de comunicación y su aplicación o deriva artística habían marcado la impronta de sus investigaciones.

Tras su experiencia museística, trabajó en la Biblioteca Pública de Houston. Seguía fascinado por la investigación y por una metodología de archivos, un conocimiento que a lo largo de toda su vida organizó en forma de fichas hasta reunir cerca de catorce mil entradas a partir de noticias de pren-

distinta a la de otros artistas visuales o conceptuales que dedican una fase de documentación previa a la de producción, lo que sorprende en este caso son los diez años de minucioso acopio documental y su posterior transfiguración en obra de arte, un acontecimiento que a Lombardi se le revela casi de forma imprevista a través de una conversación telefónica mientras sintetiza la información trazando un esquema en un pedazo de papel.

A pesar de su trayectoria profesional, seguía manteniendo un interés por la Historia del Arte. A principio de los noventa sufre una importante mutación por la que desea expresar y hacer visible lo que durante años ha ido recogiendo y observando tenazmente. Sin tener que entornar la vista como el pintor pero sin la obligación de reducir su arte a la virtualidad electrónica, Lombardi retiene el paisaje y lo traslada al papel, intuye estrategias todavía fértiles en modelos visuales históricos que están siendo infravalorados y a los que nadie parece atender. Para los que intentan anular cualquier asomo de imaginación creativa en la obra de Lombardi, la transfiguración de estos modelos es una de las claves de su obra.

**Estructuras Narrativas**

A finales de la década de los ochenta Lombardi trabaja en un nuevo manuscrito, todavía inédito,

<sup>2</sup> Tres ensayos recogen las reflexiones de Javier Echeverría acerca de este nuevo entorno: *Telépolis* (Destino, 1994), *Cosmopolitas domésticos* (Anagrama, 1995) y *Señores del Aire: Telépolis y el Tercer entorno* (Destino, 1999). <sup>3</sup> Marcuse, Herbert; *La dimensión estética*. Ed. Materiales. Barcelona, 1978. p. 104. <sup>4</sup> Lombardi, Mark; *Panorama: The Atlas of Romantic Art (1787-1862)*. Manuscrito sin publicar, 1987-89, en los archivos de Mark Lombardi de Pierogi Gallery, Brooklyn, NY.

formal, la información sustituye al elemento figurativo. Los personajes son ahora nombres propios, nombres de empresas y sociedades cuya vinculación se representa meticulosamente con el tipo de línea correspondiente. Así las interacciones entre los protagonistas, que según el modelo clásico recurría a las miradas y a los gestos, se sustituyen ahora por esquemáticas y progresivas conexiones que acaban por dar al trabajo una extensión inusual. Entre los autores que marcaron la evolución de la pintura romántica europea de finales de siglo XVIII y principios del XIX se encuentra William Hogarth (1697-1764). Las metodologías empiristas de David Hume influyeron en su obra y pensamiento, cualidades que de algún modo acabó heredando Lombardi en su afán por mostrar la verdad de un modo objetivo. Al igual que Hogarth, esta sensibilidad compartida, intenta mirar el mundo con otros ojos, bien liberándose de prejuicios culturales, bien cuestionando las estructuras de poder.

A través de su obra gráfica y de sus series temáticas, Hogarth aborda aspectos de rango moral, crea un arte narrativo totalmente novedoso inspirado en la literatura satírica de su tiempo y que hoy se ha convertido en un referente histórico del cómic. Su finalidad fue hacer un arte que restableciera la reflexión ética y moral sirviéndose de la estética, un tema que argumenta generosamente en su tratado sobre el *Análisis de la belleza* (1753), y que le ayudó a ilustrar aspectos de la fragilidad humana, la corrupción y la degradación social en la metrópolis.

“Las Estructuras Narrativas son redes que cuentan una historia sobre un acontecimiento reciente [...] Una de mis metas es trazar la relación que existe entre las fuerzas políticas, sociales y económicas en los acontecimientos contemporáneos” —escribe Lombardi. Su trabajo nos habla más de ética que de estética. De villanías y delitos que han quedado impunes. Pero si sus dibujos destacan no es sólo por el volumen documental y la metodología empleada, sus mapas tienen una meditada estrategia para explicar los vínculos y relaciones entre los distintos datos y elementos que entran en escena, al exponer visualmente los conceptos, éstos son más fáciles de retener y asimilar, podía perfectamente haber utilizado un lenguaje más frío, más sintético y acorde a

los contenidos pero opta por una amable seducción visual recurriendo en sus composiciones a ese elemento formal básico que es la línea curva, la más ornamental según Hogarth.

Lombardi se esmera en la regla hogarthiana que define la composición como el arte de la correcta variación.<sup>5</sup> Durante casi seis años realizó versiones de sus propios dibujos intentando mejorar la exposición de los datos, aplicando una jerarquía metódica de líneas, buscando una lectura y una composición apropiada al volumen de información, incluso intentando seducir visualmente en algunos casos mediante simetrías y formas básicas, aunque siempre con el dominante del negro sobre blanco. Poco antes de su fallecimiento y en conversación con Joe Armheim, su galerista, parece que Lombardi todavía no daba por concluidas las últimas versiones de sus trabajos. Buscaba nuevos

## El trabajo de Lombardi nos habla más de ética que de estética. De villanías y delitos que han quedado impunes

modelos de visualización en el color: los primarios, secundarios y terciarios darían una dimensión más planimétrica a los vínculos del diagrama.

“En algunos casos utilizo un sistema de líneas apiladas en capas y paralelas para establecer un marco de tiempo. Las relaciones jerárquicas, el flujo de dinero y otros detalles importantes son indicados por un sistema de flechas y líneas quebradas que se proyectan sucesivamente. Algunos dibujos tienen varias capas de información, unas tratadas en negro, que representan los elementos esenciales de la historia mientras que los pleitos, las acusaciones criminales u otras demandas legales se trazan en rojo”.<sup>6</sup>

Alineándose de nuevo con Marcuse considera que “la forma estética no se opone al contenido, ni siquiera dialécticamente. En la obra de arte, la forma se transforma en contenido y viceversa”,<sup>7</sup> los datos que procesa y proporciona en sus dibujos aportan luz y claridad a través de los contenidos no obstante recurre a una forma lírica para mostrarlos, según él, de forma conveniente. El aspecto de sus dibujos es muy inquietante, se asemejan en algunos casos a *renderings* arquitectónicos de bóvedas geodésicas imaginarias, a cartas celestes de constelaciones, a nubes, a insectos o flores totalmente

ficticias; resulta paradójico que estos dibujos se nutran de datos objetivos. Lo que parecen mapas visualmente amables muestran en una segunda lectura la realidad más descarnada. Esta polaridad hace todavía más emocionantes sus diagramas, estamos ante un oxímoron visual donde conviven un campo poético y otro absolutamente analítico.

Sus dibujos trascienden sin embargo la mera exposición documental, no estamos únicamente ante un historiador o un comentarista político, él mismo prefería considerarse una especie de “arquitecto o aparejador de la información”. Su compromiso social convierte un problema colectivo en personal y viceversa, para ello se esfuerza en no perder la narratividad de los hechos como principio básico de organización de cualquier discurso, pero también como mecanismo de dimensión terapéutica que ayuda a exteriorizar el problema.

Es evidente que Lombardi conserva cierto idealismo ante la posibilidad de alcanzar un mundo mejor. Si bien “el arte no puede cambiar el mundo, puede contribuir a transformar la conciencia y los impulsos de los hombres y mujeres capaces de cambiarlo”.<sup>8</sup> Su método de narrativa visual ayuda a erosionar nuestra confianza hacia las instituciones de los gobiernos y en cierta medida a abrirnos los ojos, una dolorosa experiencia que sin embargo nos hace más libres. Es coherente pues que Lombardi se comunique a través de un código que rompa de algún modo con un modelo único y jerárquico de lectura y proponga otro de carácter esquemático por el que poder deambular. Esta organización *rizomática* debemos interpretarla como una invitación a proseguir el mapa y a no dar necesariamente por concluida la lectura.

Habrà quien cuestione lógicamente la verdad o la metodología de Lombardi, la comprensión que tenemos de un hecho o el significado que le atribuimos está siempre manipulado por quien lo recibe, “por la red de premisas y supuestos que constituyen nuestros mapas del mundo”.<sup>9</sup> Lombardi trazó su propio mapa de la realidad, quiso mostrarnos otra verdad desmantelando la oficial. Su versión de los hechos ha ayudado a aumentar la pluralidad de verdades y a desintegrar la autoridad de una única y monótona Verdad, con mayúscula; razón por la que su obra sigue siendo aun hoy tan valiosa y genuina. ■

<sup>5</sup> HOGARTH, William (1753); *Análisis de la belleza*. Visor Libros. Madrid, 1997. p. 69. <sup>6</sup> Pertenece a las notas inéditas de Mark Lombardi durante los años noventa y se encuentran en el Archivo Mark Lombardi de la Pierogi Gallery, Brooklyn (NY). Citado en el catálogo de la exposición itinerante. <sup>7</sup> MARCUSE, Herbert; op cit. p. 106. <sup>8</sup> MARCUSE, Herbert; op cit. p. 96. <sup>9</sup> WHITE, Michael & EPSTON, David; *Medios narrativos para fines terapéuticos*. Paidós. Barcelona, 1989. p. 20.