

Abalorios para Boneta



Jeffrey Gibson, Acc. 3784, 2021, Digital Print on Vinyl.
Courtesy of the artist.

A digitally rendered collage of pencil drawings taken from museum catalog cards. The objects are common items such as Top Ramen noodles in a cup, a disposable diaper, Ivory soap, candy bars, toilet paper, and work gloves. The background is neon yellow and bright orange and red and the objects are rendered in greens, blues, oranges, and purples.

Dulce, dulce, amargo amor
Qué alegría me trajiste
Y qué dolor me enseñaste
Estoy tan seguro de que me quedaré

Y mis sueños mágicos
Han perdido su hechizo

**Donde había esperanza
Solo hay una cáscara vacía**

**Dulce, dulce, amargo amor
¿Por qué has despertado
Y luego abandonado
Un corazón confiado como el mío?**

—Roberta Flack, *Dulce, amargo amor*

La yuxtaposición de objetos más allá de las fronteras geográficas, temporales y culturales es el eje de *Dulce, amargo amor*, la primera exposición institucional del artista choctaw y cheroqui Jeffrey Gibson en Chicago. *Dulce, amargo amor* reúne cuatro conjuntos distintos de objetos: dos conjuntos de pinturas (uno de Elbridge Ayer Burbank y el otro de Gibson), tarjetas de orden del Museo Field y un papel tapiz hecho específicamente para el lugar. Seis nuevos retratos, que reimaginan cuadros de Burbank, están instalados en las galerías Hanson de la Biblioteca Newberry. Mientras tanto, los cuadros de Burbank se encuentran colgados en un papel tapiz diseñado por Gibson para el lugar que incorpora dibujos de un grupo de tarjetas de catálogo. Las tarjetas documentan la entrada de un conjunto de objetos en la colección del museo en 1990. Eran regalos que se hicieron durante un *uqiquq* (una fiesta que celebra la primera captura estacional de una foca barbuda por parte de un hombre yup'ik, según los registros de ingreso). Las pinturas de Gibson suponen un cambio significativo en su práctica, ya que son la primera incursión del artista en el retrato, un género que ha evitado durante mucho tiempo.

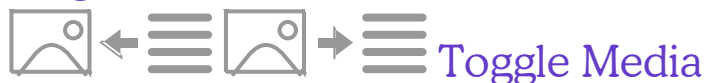
El título de la exposición procede de la canción homónima que Roberta Flack cantó en su álbum *Fuego tranquilo* de 1971. La canción evoca el dolor del amor no correspondido. Es, por tanto, una metáfora adecuada de las obras de esta exposición y de la compleja relación del propio Gibson con la representación de los pueblos indígenas, la historia del retrato indígena y las instituciones que a menudo albergan tales representaciones. Todos los elementos de sus años de experimentación estética están aquí: ornamentos, adornos, diseños, abstracción, cuentas y colores vibrantes. Las obras siguen poniendo de manifiesto el interés de Gibson por los modos de autoexpresión a través de la lente de las tradiciones de la vestimenta y la autorrepresentación indígenas. Sigue utilizando el kitsch como forma de resistencia y deconstruyendo las formas en que se ha utilizado para deslegitimar las expresiones culturales en la música, la danza o el arte que existen fuera de la corriente principal de la sociedad o la desafían. Continúa relacionándose con la historia de la abstracción de posguerra. Estas pinturas parecen representar un refinamiento de la visión de Gibson en su sobrio ensamblaje. A pesar de conservar la exuberancia que se asocia con razón a la obra de Gibson, estos retratos irradian un aura de nostalgia sombría y elegíaca.



Elbridge Ayer Burbank, *Boneta*.
Fort Sill, Oklahoma Territory,

undated [1897]. Oil on canvas. Vault
oversize Ayer Art Burbank, No. 73.
Courtesy of The Newberry Library,
Chicago.

A painted portrait of a Native
American Comanche (Nómānō) man. He is seated and faces to the left with his hands in his lap. His face is painted red and he wears an eagle feather war bonnet and a blue and white beaded and fringed shirt. The background is plain and filled by beige brush strokes.



Toggle Media

Description

Burbank, un artista estadounidense de finales del siglo XIX conocido por sus pinturas y bocetos de personas indígenas, pintó a Boneta, un joven comanche, de perfil sobre un fondo dorado tirando a café, con todos sus ropajes: tocado de guerra de plumas de águila y camisa con cuentas y flecos. Como Burbank pedía con frecuencia a las personas que pintaba que llevaran ropa ceremonial, no podemos saber si es así como Boneta quería ser visto. Mira fijamente, impassible e inmóvil, hacia la distancia. La forma en que Burbank negaba a sus retratados la expresión o la vida interior es más evidente en el contraste con el retrato de su tío Ayer. Ayer está sentado en una mecedora rodeado de su colección de libros y objetos. Mira directamente al espectador, con el dedo metido en un libro y la cabeza inclinada hacia un lado. Burbank no ofrece a

Boneta tales comodidades. En cambio, los retratos de Burbank formaban parte de un esfuerzo antropológico e histórico más amplio que anonimizaba a los pueblos indígenas, despojándolos de sus tierras, objetos y expresiones tradicionales.



Elbridge Burbank, *Edward Everett Ayer*, 1897. Oil on canvas. Courtesy of the Newberry Library, Chicago.

A man seated in a rocking chair that is upholstered in a red textile with a black and white geometric pattern. The lighting is soft and warm. There is a large curved book shelf that is filled

with books behind him. On top of the book shelf and all around him there are many Native American craft objects including baskets, beaded belts, ceramics, and textiles.



Toggle Media

Description

La guerra del río Rojo, el último gran conflicto entre Estados Unidos y las tribus de las llanuras del sur, terminó en 1875 con la rendición de Quanah Parker y varios cientos de guerreros comanches en Fort Sill, Oklahoma, el 2 de junio de 1875. Fue allí donde Burbank pintó la imagen de uno de esos jóvenes guerreros comanches, Boneta (Boneta, comanche, sin fecha [1897]). El propio Burbank llegó a Fort Sill en 1897 a instancias de su tío, Edward Everett Ayer, un destacado hombre de negocios de Chicago, presidente del Museo Field de Historia Natural y ávido coleccionista de libros y objetos indígenas. Ayer envió a su sobrino a pintar un retrato de Gerónimo, el famoso jefe de guerra nde (apache chiricahua) Goyaałé, que estaba encarcelado allí junto con otros miles de indígenas, para dejar constancia del fin de la resistencia indígena y de la asimilación de las tribus a la sociedad estadounidense. Burbank permaneció en Fort Sill durante dos meses pintando docenas de retratos, muchos de los cuales estaban destinados a la Biblioteca Newberry y permanecen en ella.[1]

Entre 1750 y 1850, la nación comanche (nómada) gobernó un territorio de 240,000 millas cuadradas que se extendía por el suroeste de las llanuras norteamericanas. Comanchería, como la apodaron los españoles, estaba gobernada por un sistema

político descentralizado, pero económica y socialmente complejo, que comerciaba con las entidades indígenas y coloniales circundantes, les cobraba tributos y les extraía mano de obra. La lengua comanche, un dialecto del shoshone, se convirtió en la lengua franca de las tribus de la zona. Después de que los españoles trajeran caballos a la región, la tribu utilizó este recurso para convertirse en una formidable potencia militar. La destreza de los comanches en la batalla inspiró tal temor a los colonos euroamericanos que se les puede atribuir haber detenido, si no hecho retroceder, la aparentemente interminable marcha de la expansión hacia el oeste. De hecho, los españoles tenían tanto miedo a la ferocidad y la destreza de los guerreros comanches que también pusieron fin a su avance hacia el norte un siglo antes y desplegaron estratégicamente a Texas y a sus colonos estadounidenses como barrera para protegerse de las pérdidas económicas y humanas que supondría enfrentarse directamente a los comanches. No es exagerado afirmar que los comanches desempeñaron un papel destacado y decisivo en la historia colonial transatlántica de América. El hecho de que esta realidad sea tan poco conocida se debe, al menos en parte, a que desafía las narrativas históricas convencionales que presentan a los indígenas como víctimas aisladas y sin poder que fueron abatidas por la enfermedad, desplazadas a la fuerza por los colonos y aplastadas por el poder del ejército estadounidense. Unos estudios recientes describen una narrativa más matizada. El colonialismo de los estadounidenses fue sin duda devastador para las comunidades indígenas, pero los comanches y otros pueblos indígenas desempeñaron un papel activo para frustrar las intenciones imperiales norteamericanas y europeas,

contribuyendo así a la geografía, la historia y la cultura de Estados Unidos, Europa y el resto de América.[2] Nada de esta orgullosa historia, que forma parte de la historia de Boneta, puede deducirse de los cuadros de Burbank.

El problema de los cuadros de Burbank y de sus semejantes es su poder duradero y aparentemente inquebrantable de borrar la humanidad, la historia y la cultura de los pueblos indígenas. Cuando los artistas angloamericanos del siglo XIX y principios del XX pintaron retratos de indígenas, silenciaron las emociones de sus modelos, aplanaron la historia, borraron la complejidad y perpetuaron activamente la mentira omnipresente y perniciosa de que la América indígena y sus tradiciones multifacéticas y multiétnicas estaban desapareciendo.[3] La obra de Burbank era cómplice de la versión estereotipada y omnipresente de los indígenas americanos que nos rodea. El curador comanche Paul Chaat Smith describe así la peculiar relación de las imágenes indígenas dentro de la cultura visual de Estados Unidos:

Incluso cuando [los colonos] planearon su traslado, idealizaron a los indígenas... Con el paso de las décadas, la imagen de los indios se hizo no sólo presente, sino omnipresente. Líneas aéreas, compañías de seguros, líquido de frenos, whisky, cigarrillos, software, hoteles, motocicletas, misiles de crucero, carros deportivos, helicópteros de ataque, agua embotellada, pruebas de bombas atómicas, polvos de hornear, cajas de fruta y un tercio de los estados y calles de cada pueblo y ciudad del país: nos utilizaron como símbolos de todo tipo de productos y, finalmente, como símbolo del propio país...

Desde el principio, pues, los indios estaban en todas partes y en ninguna. Estos indios que son el papel tapiz visual de la vida estadounidense son, por supuesto, en su mayoría imaginarios y genéricos. Están a nuestro alrededor constantemente, pero están calibrados para no llamar nunca la atención. Es un fenómeno tan singular, pero tan brillantemente normalizado, que rara vez pensamos en él. Enmascara su poder en el kitsch, susurrándonos siempre «no hay nada que ver aquí», desde nuestras despensas y autopistas y estadios y los nombres de las tierras y ciudades y pueblos.[4]

¿Por qué estos cuadros siguen teniendo tanto poder? ¿Por qué, después de más de un siglo, debemos seguir refutando las afirmaciones de Burbank sobre la exactitud histórica? ¿Cómo siguen las instituciones reforzando esas afirmaciones y cómo podemos deconstruirlas?

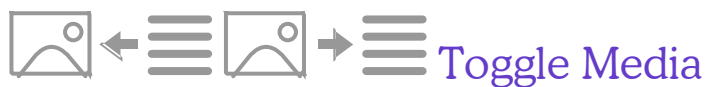
*



**Field Museum Catalogue Card
Illustration, Nelson Island Seal
Party Collection, Accession 3784.
Courtesy of The Field Museum of
Natural History, Chicago.**

An illustration of four kinds of candy on the back of a museum catalog card rendered in grey graphite. Drawn the top left there is a slightly crumpled rectangular that says “Rich Chocolate Taste, Whoppers, Malted Milk Candy, Net wt. 16 oz., 21g,” there is a small upper case letter ‘A’ to the left of it. Drawn at the top right there is a long rectangular package that says “Switzer,” there is a small upper case letter ‘B’ underneath its lower left

corner. Drawn at the lower left there is a round lollipop with a paper wrapper, there is a small upper case letter 'C' below it on the left. Drawn in the lower right there is a rectangular candy on a stick with a wrapper that reads "Sugar Daddy," there is a small upper case letter 'D' below it on the left.



Description

La relación de Gibson con Chicago y sus instituciones culturales es considerable. Se licenció en la Escuela del Instituto de Arte en 1995 y trabajó en el Museo Field mientras era estudiante. Su trabajo consistía en preparar y asistir a las delegaciones tribales que acudían al Field para visitar su patrimonio cultural. Estas visitas comenzaron tras la aprobación de la Ley de Protección y Repatriación de Tumbas de Nativos Americanos (NAGPRA) en 1990.^[5] La experiencia de Gibson en el Field moldeó de manera decisiva su comprensión de los museos y su relación con la cultura y las comunidades indígenas americanas. En sus encuentros con las delegaciones tribales, Gibson ocupó un espacio intermedio: como ciudadano del Grupo Choctaw de Mississippi, era ajeno a la cultura de los representantes tribales con los que se reunía, pero sentía profundamente el peso de honrar sus conexiones con los objetos sagrados. Experimentó la esencia multiétnica de la América indígena, así como el alcance y la escala de la migración interna forzada de las comunidades indígenas. Vio de primera mano el modo en que las instituciones perpetúan la fetichización de los objetos al

poner todas las formas de conocimiento en relación con la narrativa euroamericana dominante. Esta experiencia le dio a Gibson una profunda visión de las diversas formas en que las instituciones moldean lo que somos, cómo vemos y nuestra relación con el pasado. Fue durante su estancia en el Field cuando Gibson se encontró por primera vez con los regalos de *uqiquq* documentados en las tarjetas de catálogo incluidas en la exposición. El debate en torno a esta adquisición —si una institución de coleccionismo debería adquirir objetos que podrían comprarse en un supermercado, como pañales, Doritos y SKOL— influyó enormemente en la forma en que Gibson ve los museos antropológicos, sus políticas de coleccionismo y el modo en que las instituciones modelan nuestra (mala) comprensión de las comunidades indígenas contemporáneas. Reforzó su convicción de que la cultura en general sigue dedicándose al mito de la América indígena creado por artistas como Burbank, una historia consagrada en los archivos y las colecciones institucionales, que sigue ocultando la experiencia vivida por las comunidades indígenas.

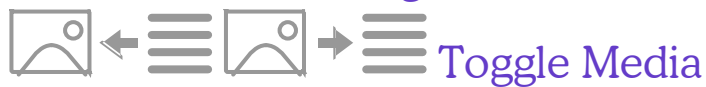


Jeffrey Gibson, *Boneta, Comanche*,
2021, Cotton Rag Paper, Inkjet
Print, Acrylic Paint, Glass Beads,
Nylon Thread, Vintage Beaded Belt

(Glass Beads, Suede, Cotton Thread), Vintage Beaded Barrettes (Glass Beads, Suede, Polyester, Thread), Vintage Ring Toss Game From Japan (Print, Cardboard, Clear Plastic), Brass Repousse. 44 x 60.5 in. (111.8 x 153.7 cm). Courtesy of the artist.

A collaged artwork featuring a 19th century a reproduction of a portrait of a Comanche (Nómáń) man. The image of the portrait is repeated several times across the picture plane and overlaid with geometric shapes and a transparent wash of red paint. In the left-center area of the collage the image of the Comanche man is more clearly visible through an area with a transparent wash of green paint, his face is framed by an oval of small green, black, yellow, and red beads. To the left of the oval bead frame is a small vintage beaded barette in the shape of a rose. Directly below the barette, there is a rectangular area covered with a transparent wash of blue paint, through the paint the profile image of the Comanche man's face is visible. At the top left corner there is a

vintage beaded belt that is white with a red and black diamond pattern, it stretches half way across the top of the picture plane. There are four round pinwheel shapes made of black, yellow, red, and blue wedge shapes; the one furthest to the left is cut off at the edge of the collage, the one in the top right corner has a vintage beaded rose shaped barette at the center, the one in the middle to the right has a round center element with a cartoon drawing of a Native American at its center, and the pinwheel in the lower center of the collage has a brass repoussé element that depicts a Native American man's face. In the center of the bottom edge of the collage there is a blue, black, white, and red vintage beaded collar.



Description

La decisión de pintar estos retratos, *Boneta*, *Jefe Águila Bonita*, *Jefe Coyote Negro*, *Christian Naiche*, *Pahl Lee* y *Cisne Blanco*, se debe a la antipatía de Gibson por los cuadros de Burbank.

¿Qué significaría volver a pintar a *Boneta*? En la versión de Gibson de *Boneta*, la figura del guerrero comanche aparece cinco veces encajada en un campo de triángulos, círculos y cuadrados naranjas. En el centro a la izquierda, el naranja es sustituido por tonos verdes y surgen los detalles de los rasgos de

Boneta: pómulos altos, labios carnosos, nariz fuerte y ojos suaves. Vemos la banda de cuentas de su tocado de guerra; sus colgaduras laterales de piel enmarcan su rostro. Un marco de cuentas verdes, amarillas, rojas y negras rodea su cara. Fuera del marco, el diseño geométrico de la imagen deriva del retrato: la banda horizontal de su tocado aparece como un adorno que se repite en el cinturón de cuentas de la parte superior izquierda del cuadro y en el cuello de cuentas de la parte inferior. El ángulo agudo de la nariz de Boneta se repite en teselaciones lineales y circulares de triángulos rectángulos. Los tres círculos enmarcan objetos encontrados: un pasador de cuentas, una pieza de un juego —fabricada en Japón— que representa a un niño con una diadema roja con una pluma, y un brazalete repujado que retrata a un anciano con trenzas y plumas en el pelo. La combinación resultante de retrato y abstracción permite a Gibson abrir nuevas perspectivas, incorporar al personaje tanto a la historia como al arte estadounidenses.

En *Boneta*, Gibson, al igual que en todos los cuadros de Dulce, amargo amor, yuxtapone sus propias cuentas con objetos de cuentas adquiridos en sitios web y en ventas de bienes y de garaje. Gibson desconoce la fecha exacta de ejecución de estas piezas de artesanía, aunque puede adivinar cuándo se hicieron. Gibson no conoce a sus creadores, aunque abarcan varias generaciones de la misma manera que la práctica se ha transmitido a través de las familias. Las cuentas mismas representan una complicada y a menudo dolorosa historia de supervivencia y adaptación. A Gibson le interesa la hibridez, el ingenio estético y la necesidad comercial que representan.

Aparte de su indexación histórica, cada pieza hecha a mano crea una conexión física y humana con el fabricante, la tradición y el pasado. Cualquiera que haya visto un episodio de *Antiques Roadshow* habrá oído a un tasador desestimar el hecho de que un artefacto indígena fue fabricado para el comercio turístico como algo negativo, una razón para disminuir su precio de reventa. El valor que Gibson otorga a estos objetos refuta la preferencia del mercado por los objetos con un barniz de autenticidad, los que tienen una conexión con un pasado mítico en lugar de la realidad estratificada que todos habitamos actualmente.

Dulce, amargo amor es una meditación sobre el contexto. La diferencia obvia entre la *Boneta* de Burbank y la *Boneta* de Gibson es una parte integral del esfuerzo crítico de este último: un ejercicio de sondeo en el arte de la recontextualización, tanto desde dentro como desde fuera de la corriente principal de la historia del arte, así como de la historia hegemónica de la Norteamérica blanca. En este sentido, el proyecto de Gibson se alinea claramente con la tradición de la crítica institucional, que bien puede ser el legado más duradero (y ciertamente el más actual) del arte conceptual. El significado de *Dulce, amargo amor* se desarrolla a lo largo de las fisuras que separan a los de dentro de los de fuera, los centros de las periferias, los vencedores de las víctimas, las corrientes principales de los márgenes, las artes de las artesanías. Y está claro que, al dar sentido a las complejidades y las riquezas de las cuatro partes de la instalación de Gibson, el artista está seguro de sí mismo dentro de la máquina del arte, el punto de vista perfecto desde el que pensar la historia de nuevo.

Abigail Winograd

MacArthur Fellows Program 40th Anniversary Exhibition
Curator, Smart Museum of Art, The University of Chicago

[1] Para más información sobre Burbank, véase «Burbank among the Indians: the Politics of Patronage», en Martin Padgett, *Indian Country: Travels in the American Southwest, 1840–1935* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004), 137–168.

[2] Pekka Hämäläinen, *The Comanche Empire* (New Haven: Yale University Press), 2008..

[3] Las pinturas de Burbank siguen los trabajos de los artistas, académicos y etnógrafos del siglo XIX, que propagaron el mito de que los nativos americanos eran una «raza en extinción» que debía ser preservada mediante la documentación. Véase Matt Clark, «Image-Making: E.A. Burbank’s Portraits of Geronimo», Newberry Library (blog), 8 de noviembre de 2018, <https://www.newberry.org/image-making-ea-burbanks-portraits-geronimo>.

[4] Paul Chaat Smith, «Indian Art for Modern Living», en *Art for a New Understanding: Native Voices, 1950s to Now*, ed. Mindy N. Besaw, Candice Hopkins y Manuela Well-Off-Man (Fayetteville: University of Arkansas Press, 2018), 92–100.

[5] La NAGPRA era una legislación federal que creó un marco para el acceso y la repatriación de objetos funerarios, objetos sagrados y patrimonio cultural.

Written by Abigail Winograd
Posted junio 16, 2021 7:45am

Related Artists

[Jeffrey Gibson](#)

Related Partners

[Newberry Library](#)