



# Un vagón de metro exclusivo en hora punta: David Hammons, *Path Free* & *Bottle Trees*

Iván Pérez Vidal<sup>1</sup>



Recibido: 23/6/2022 - Aceptado: 19/10/2022 -  
Publicado: Abril/2023

Iván Pérez Vidal es artista e investigador, Doctor Cum Laude por la Facultad de Bellas Artes de Cuenca de la UCLM. Su trabajo se ha mostrado internacionalmente en galerías, museos y centros de arte, y forma parte de diversas colecciones institucionales. Actualmente trabaja como investigador en el Laboratorio Creaciones Intermedia de la Universidad Politécnica de Valencia dentro del programa Margarita Salas de la UCLM.

## Resumen

Acercamiento interpretativo a dos propuestas de arte en la calle del artista afroamericano David Hammons: *Bottle Trees* y *Path Free*, llevadas a cabo en los años 1982 y 1995 respectivamente, en las que se pueden observar características recurrentes a lo largo de su trayectoria, como son el uso de materiales pobres, precarios o mugrientos, las interferencias con el free Jazz, con la ideas de opacidad, margen y la utilización de tradiciones animistas, rituales o fetiches africanos que colisionan con el conjunto de acciones que definen el entorno urbano de Harlem dando lugar a poéticas de lo imprevisible. Se explora también la peculiar relación de Hammons con la industria cultural y su deserción de los modelos productivos normalizados.

**Palabras Clave:** David Hammons, performance, free jazz, opacidad, imprevisibilidad.

## [en] An Exclusive Metro Carriage at Rush Hours: David Hammons *Path Free* & *Both Tress*

### Abstract

An interpretative approach towards two street art proposals by African-American artist David Hammons: *Bottle Trees* and *Path Free*, performed in 1982 and 1995 respectively, in which recurrent characteristics can be observed during the course of his career, such as the use of poor, precarious or dirty materials, the interferences with free jazz, with the ideas of opacity, margin and the use of animist traditions, African rituals or African fetishes that collide with the set of actions that define the urban environment of Harlem, giving rise to poetics of the unpredictable. Hammons' peculiar relationship with the culture industry and his defection from standardized production models is also explored.

**Key words:** David Hammon, performance, free jazz, opacity, unpredictability

1. Universidad Politécnica de Valencia, España  
Departamento de Escultura. Laboratorio de  
Creaciones Intermedia.

ipervid@upvnet.upv.es

ORCID: 0009-0008-4768-9315



Figura 1. Hammons, D. (1995). *Path Free* [Fotogramas de la performance]. <https://www.tate.org.uk>

I decided a long time ago that the less I do the more of an artist I am.<sup>1</sup>

Es conocida la negativa de David Hammons a participar en las dinámicas productivas generadas por los intermediarios culturales. Su rechazo ante a los condicionamientos curatoriales, mercantiles o institucionales se puede entender como una estrategia que le ha permitido desarrollar una agenda productiva paralela a los acontecimientos artísticos en lo que el propio artista reconoce como una «carrera de larga distancia»<sup>2</sup>. Como si se tratase de una táctica de resistencia Hammons evita ser participe de las necesidades estratégicas de las políticas culturales<sup>3</sup>, de los acuerdos comerciales predeterminados

en los mercados del arte, o de las cadencias y jerarquías curatoriales. En este cometido reconoce como modelo a los músicos de *free jazz*, y a Ornette Colemann<sup>4</sup> como mayor exponente de este género. En el *free jazz* encuentra pautas de actuación, ideas en torno a la improvisación o al uso de materiales y modos alternativos en las relaciones con la industria cultural.

La video acción *Path Free* (1995 -1999) situada entre la performance y el video arte y única pieza de video conocida del artista y la acción *Bottle Trees* (1982) en el entorno urbano de Harlem son dos ejemplos que apuntan a la desafección por la técnica, por la utilidad o por la productividad y remiten a aspectos recurrentes en su trabajo.

### 1. Path Free (1995 -1999)

Una pieza de video que registra una acción callejera que podría situarse entre la documentación y el videoarte. La grabación comienza con dos minutos oscuros sin imagen, dos minutos que se hacen lo suficiente largos como para

1. Palabras de Hammons conversando con Peter Schjeldahl al teléfono, en su artículo *The Walker* para el *New Yorker*. (Schjeldahl, 15/12/2002).

2. «Pero soy un corredor de larga distancia. Algunos corren vallas, otros corren las 50 yardas, las 100 yardas, están los de las 220 yardas, las 440, la jabalina, el salto de altura. Hay toda clase de eventos en campo y pista, así que yo elijo este en el mundo del arte, decido qué carrera quiero correr.» Extracto de una conversación entre Debotahc Menaker Rothschild y David Hammons grabada en Nueva York a finales de septiembre de 1993, varias semanas antes de la llegada de Hammons a Williamstown para montar sus instalaciones en el Williams College Museum of Art.

3. «DH: Habría aceptado el pabellón italiano. Dejarme representar a Italia. Eso habría sido muy inteligente. Para mí decir no es una acción artística (risas). Lo voy a poner en la sección de performances de mi currículum. Florence Lynch: Te puedes reír, pero no hay muchos artistas que dirían que no al pabellón de Estados Unidos en la Bienal de Venecia.» Entrevista con Florence Lynch. <https://web.archive.org/web/20010112234800/>

<http://www.virus.it/scritti/dhammons.html>

4. «Ornette es probablemente el músico más famoso del planeta y da un concierto en Nueva York quizá cada cinco años, porque quiere veinte de los grandes por concierto. Y esa gente no va a pagarle tanto porque piensan que debería acabar volándose los sesos en un sótano. Así que Ornette se niega a tocar en Nueva York, sabes que está "fuera". Y es la única manera de tratar a esa gente con dinero. Tienes que hacerles entender que tu agenda está a años luz de sus patrones de pensamiento.» Entrevista con Robert Still.

abandonar, para querer algo más, para buscar explicaciones. Durante este tiempo escucho un sonido metálico estridente que parece producido por objetos que golpean, rebotan, colisionan y redundan en continuos encontronazos metálicos. Cuando por fin se muestra la imagen, reconozco inicialmente a una persona que camina por la acera pateando ociosamente un cubo de metal, como quien encuentra una piedra en el camino o una lata en la calle y trata de encaminarla en su misma dirección para amenizar la conversación o los pensamientos del paseo. La acción ya desvelada continúa durante unos minutos en los que vemos como Hammons camina por la acera tratando de dirigir con los pies el bote del cubo. En el camino se cruza con otros viandantes y se detiene en los semáforos ante el paso de los automóviles que cruzan la calle a gran velocidad. El ritmo se pausa por un momento mientras espera su turno a que los coches le permitan atravesar la calle, el cubo rueda entonces por la acera siguiente con un bote irregular entre los pies del artista. Al fin, se detiene, el ruido se pausa y Hammons lo impulsa finalmente con el pie para recogerlo con las manos.

No he oído una palabra de David Hammons acerca de Path Free, tampoco he oído o leído demasiados comentarios suyos acerca del resto de sus obras, lo que las hace quizás, menos transparentes, aunque accesibles, más misteriosas, aunque necesiten de algún reposo y opacas como todo aquello en lo que no he llegado a profundizar. Sin justificaciones, sin explicaciones, sin catalogación o palabras clave, resumen u hoja de sala, la acción en cuestión resulta sin embargo lo suficientemente sencilla para esperar algo más, algo que intuyo, pero desconozco.

Entonces, empiezo a indagar sobre quién es este tipo, por dónde camina, qué le interesa, a qué clase de artefacto le da patadas. Encuentro que el vídeo fue rodado entre las calles 5th y Bowery en el año 1995 y editado años después incluyendo el fuera de campo inicial, que Hammons comparte con Duchamp el gusto por los *puns* o juegos de palabras y que la expresión «patear el cubo» *Kick the bucket*<sup>5</sup>, significa en *slang* «palmarla». Comienzo entonces a revolver en ese juego de interconexiones semánticas tras la simpleza velada (Du Bois, 1920) y opaca<sup>6</sup> (Glissant,

5. Frase utilizada para decir que alguien ha muerto. El término se deriva de la época en la que era común que una persona se preparara para ahorcarse y utilizara un cubo para ponerse de pie, y luego pateara el cubo cuando se quería suicidar. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Kick%20the%20Bucket>

6. «Pido para todo el mundo el derecho a la opacidad, que no la cerrazón. Para poder reaccionar así contra tantas reducciones a la engañosa claridad de los modelos universales».

2006, p. 31) de la acción.

Trato de entender por qué un tipo decide grabarse dándole patadas a un cubo. Porqué la cuestión técnica en la imagen y en el sonido resulta tan austera<sup>7</sup>. He visto cosas parecidas, sé que «A veces hacer algo no conduce a nada<sup>8</sup>, que hay caminatas sin objetivos<sup>9</sup>» (Debord, 1958, p. 17) sopeso la cuestión del deambular, el rizoma, el lugar, lo urbano, etc.

Esta vía de la interpretación acaba entonces por ser un camino de descubrimiento, la parte misteriosa de la experiencia del arte que ha quedado oculta tras las respuestas. Ante la ausencia habitual de explicaciones en el trabajo de David Hammons agradezco la simpleza, la falta de argumentos justificativos, la posición ajena a los roles que podemos aprender o enseñar<sup>10</sup> en la academia. Comprendo la necesidad de seguir explicando u organizando el mundo mediante ese error de la humanidad que para Duchamp parecía significar el lenguaje (Lazzarato, 2015, p. 32), pero entiendo que nos enfrentamos a una ocupación diferente porque existe un espacio al margen de la industria del pensamiento y en el camino a las palabras existe también ese pensamiento anterior a ellas (Quignard, 2016, p. 361)<sup>11</sup> que puede virar hacia espacios de conocimiento

7. En la única obra audiovisual de Hammons no se reconoce la intención en el uso de los medios audiovisuales sino una necesidad de documentar una acción espontánea. Una grabación en vídeo de aspecto amateur, cámara en mano, sin estabilización o iluminación que será editada años más tarde. La documentación del evento se puede considerar una producción «austera» si la confrontamos con producciones audiovisuales contemporáneas como *The Greeting* (1995) ó *The Crossing* (1996) de Bill Viola, por ejemplo, donde los aspectos técnicos relacionados con la producción, la iluminación y el uso de las últimas tecnologías de la imagen tienen una importancia fundamental en el resultado. El uso y la experimentación con las últimas tecnologías de la imagen ha ido paralelo a la evolución del vídeo arte desde sus orígenes en los años 70, animado por programas de residencia que daban acceso a los nuevos medios como *The New Television Workshop* de la cadena WGBH en 1974 que alentaron la investigación de Peter Campus o Nam Yune Paik.

8. Subtítulo de la pieza del artista Francis Alÿs titulada *Paradoja de la praxis I* (1997) en la que documenta la acción de trasladar un bloque de hielo por las calles del centro de la Ciudad de México durante nueve horas hasta que el hielo se derrite completamente.

9. Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia.

10. Creo que cuando vamos a la escuela perdemos el sentido de la realidad y nos convertimos en soldados del sistema, para hacer que el sistema funcione. La escuela es el principio del fin de la espiritualidad. Te enseñan profesionalidad, te dan un arte, no les interesa la imaginación. (Hammons. *Yardbird suite*)

11. «Hay pensamientos que carecen de palabras. es cierto que sin palabras un pensamiento no puede pensar. Pero justo antes de que las pa-

distintos, imprevisibles e indisciplinados. Porque el hombre puede ser primero «una voluntad servida por una inteligencia» (Rancière 2002, p. 33) y en esa voluntad de hacer sobran las justificaciones.

*Path free* documenta un evento emancipador en el que no hay espectadores porque cualquiera podría ser el sujeto de la acción. Donde el músico ignora la técnica musical<sup>12</sup>, donde el control óptimo del instrumento es suplantado por la belleza de lo improvisado, el escenario sustituido por el paisaje urbano y el evento sin publicitar se sitúa al margen de cualquier sistema que pretenda monopolizar la idea de cultura para transformarla en industria. Un espacio en el que donde las estéticas relacionales chocan en la producción imprevisible de poéticas y significados (Glissant, 2002, p. 20)

Conozco el interés de Hammons por el free Jazz, su admiración por Ornette Coleman, su envidia de los músicos de jazz como referentes máximos de la cultura afroamericana y escucho a Manthia Diawara<sup>13</sup> que entiende que en *Path Free*, Hammons interpreta mientras patea el cubo, para convertir así en ritual ese acto de deambular por las calles. Entonces pienso en comparar el sonido del cubo con algún tipo de sonido de percusión y recuerdo un concierto de Max Roach y Cecil Taylor<sup>14</sup> en la Columbia University hace ya 22 años, que me dejó impresionado, cuando Roach tenía ya 76. Busco Max Roach en Youtube y me encuentro directamente con una de sus improvisaciones a la batería *The Third Eye*<sup>15</sup>. Superpongo las dos pistas de sonido, el video de Hammons y la improvisación de Roach y oigo como los ritmos metálicos se confunden por momentos, especialmente a partir del minuto uno de la interpretación. Hammons está improvisando un solo de percusión. Sé que el sonido del free jazz proviene de escenas similares, de los ritmos en las calles, los zumbidos de las máquinas, los coches, los semáforos, los llantos, los murmullos y las risas desde las ventanas de los edificios.

Entiendo que la experiencia estética se construye al margen de las justificaciones y llego a ellas asumiendo el derecho que Glissant reconoce a la «opacidad de las existencias» como amparo de la diversidad (Glissant 2006, pp. 31-32). Valoro el encuentro directo, improvisado y desnudo con el misterio de la otredad en el espacio común, más allá

---

labras lo satisfagan, hay un pensamiento que se apresura hacia las palabras sin conocerlas aún».

12. Lo que atonta al pueblo no es la falta de instrucción sino la creencia en la inferioridad de su inteligencia. (Rancière, 2002, p. 25).

13. <https://www.youtube.com/watch?v=2-KJpd2wyf8>

14. <https://www.youtube.com/watch?v=jMfWrTawRSE>

15. [https://www.youtube.com/watch?v=FhdBW\\_siCFg](https://www.youtube.com/watch?v=FhdBW_siCFg)

del distanciamiento, de la virtualidad, del reduccionismo del avatar<sup>16</sup>, de la simplificación y la programación que se construyen desde el poder mediante modelos universales.

Busco esos comportamientos sin normalizar que van componiendo el paisaje contemporáneo aún sin institucionalizar, sin domesticar del todo, la inutilidad distraída y contradictoria de los enunciados intrasmisibles.

Sería más sencillo enviarle un correo, llamarle por teléfono, preguntarle de qué va esto, cuáles son sus referencias y sus motivaciones, sin embargo, ocurre que esta idea de opacidad en Hammons se convierte en una estrategia vital<sup>17</sup>, no solo para forzar el ejercicio de profundidad o relación, sino para mantener una postura en el margen desde la que hablar de tú a tú con cualquier interlocutor<sup>18</sup> o escapar finalmente de las exigencias políticas, culturales o comerciales<sup>19</sup>.

*Path free* es la única obra conocida en la que Hammons utiliza un medio audiovisual, en ese sentido el corto seguimiento documental de la acción junto con el simple ejercicio de montaje inicial es, junto con *Global Fax Festival*<sup>20</sup> en Madrid en el año 2000, la excepción «tecnológica» en su trabajo. Este tipo de acciones, a veces documentadas fotográficamente, a veces transmitidas por el boca a boca han sido habituales en Hammons. Pequeños sucesos entre los muchos que tienen lugar a diario en las calles que pasan desapercibidos, ajenos a lo espectacular, que no son documentados y en los que confluye sin embargo una densidad semántica extraordinaria que contrasta con la sencillez de la acción.

---

16. Avatar como modelo reduccionista usado para representar a una persona en el espacio virtual.

17. Rechaza entrevistas, participar en diversos eventos artísticos internacionales, no tiene una galería que lo represente, no asiste a sus inauguraciones, carece de correo electrónico o teléfono y mantiene una actitud esquiva con comisarios críticos y periodistas.

18. Hammons comienza su carrera en el barrio de Watts (Los Ángeles) en los años sesenta, un periodo en el que los artistas afroamericanos simplemente no existen en las estructuras del arte contemporáneo y son obviados por museos, galerías e instituciones.

19. <https://www.youtube.com/watch?v=ufVpHAUmY9E>

20. La Instalación *Global Fax Festival* tuvo lugar en el palacio de cristal de Madrid. Consistió en la instalación de varias máquinas de fax en el techo del edificio que permitían a través de unos números de acceso libre recibir cualquier tipo de información textual o gráfica desde cualquier parte del mundo. Las hojas impresas caían desde el techo del edificio desde junio a noviembre. Sin embargo, la propuesta inicial de Hammons según me comenta Mireia Sentís comisaria del proyecto junto a Alicia Chillida era la de romper una parte importante de los cristales de palacio para darle el aspecto que tendría si edificio estuviese ubicado en Harlem. La propuesta inicial fue rechazada por los responsables del MNCARS.



Figura 2. [Ejemplo de árbol botellero en una granja urbana de Detroit]. <https://www.flickr.com>

## 2. Bottle Trees 1982

Esta aparente simplicidad la encontramos en la acción que da lugar a los llamados *Bottle Trees* [Fig. 2] a principios de los años ochenta en Harlem. Hammons va recogiendo botellas que se encuentra por la calle para ensartarlas en las ramas que brotan entre las grietas y resquicios del asfalto o en los jardines salvajes que crecen en los solares abandonados. La acción no está especialmente documentada más allá de algunos retratos<sup>21</sup> tomados por Dawoud Bey<sup>22</sup> en los que aparece el artista junto a algunos de esos botelleros que han crecido frente a la puerta de un edificio.

21. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/12/09/david-hammons-follows-his-own-rules>

22. Fotógrafo afroamericano que como parte de su extenso trabajo ha documentado algunas acciones e instalaciones de Hammons en Nueva York.

Como en *Path Free* la acción se muestra en toda su opacidad. En busca de referencias reconozco las acciones de Hammons en las de los homeless<sup>23</sup> que dedican gran parte de su tiempo a recoger envases para ganarse el sustento a 5 céntimos la lata. Hammons sin embargo elige detenidamente los aspectos velados de la acción junto con el resto de elementos que la completan. Por un lado selecciona las botellas de *Night Train Wine* y *Night Train Express* que en un ejercicio inverso son abandonadas por gente que bebe y vive en la calle y consume a diario estos alcoholes de bajo coste y alta graduación. Son los llamados *Bum Wines* o *Street Wines*<sup>24</sup> comercializados bajo diversas marcas

23. «Los homeless existen, ¿me entiendes?, todas las caras de la realidad, y esto tiene que aparecer en el mundo del arte». *Reflexiones de un Corredor de Larga Distancia*. Conversación entre Deborah Menaker Rothschild y David Hammons grabada en Nueva York a finales de septiembre de 1993.

24. <https://readreidread.wordpress.com/tag/thunderbird/>

como: Thunder Bird, Wild Irish, Rose MD 20/20, Cisco, Etc. Todas son bebidas baratas, de mala calidad con un tinte rojizo artificial y una graduación que ronda los 20 grados. Hammons elige singularmente la marca que recoge el nombre y la simbología del tren, determinante para la cultura afroamericana, presente en los ritmos del blues y del Jazz, en la famosa canción de Duke Ellington<sup>25</sup> que anima a coger el A Train hacia Harlem<sup>26</sup>. El tren que alude también al llamado *Underground Railroad*<sup>27</sup>, la red clandestina que permitió la huida de miles de esclavos desde las plantaciones del sur hacia la libertad. Escoge también un árbol concreto, el *Ailanthus*, para ensartar las botellas de *Night Train Express*. Un árbol cuyas características biológicas incorporan otros niveles metafóricos a la acción, como son su viaje a Norteamérica desde otro continente, su catalogación como especie invasora<sup>28</sup>, su resistencia, la proliferación de sus raíces o su extraordinaria capacidad de adaptación al entorno urbano donde surge de cualquier resquicio entre el cemento y el asfalto.

Los *Bottle Trees* indagan también en ese derecho a la opacidad que plantea Glissant, en cuanto a que establecen conexiones con tradiciones ocultas culturalmente remotas. Proviene del imaginario traído de África por los esclavos (Abernethy, 1993, p. 135) y pertenecen a un tipo de objetos mágicos de carácter protector o curativo. Estos objetos se situaban en los jardines o cerca de las viviendas para protegerlas de las enfermedades o los ladrones. El sonido producido por el viento al soplar el interior de las botellas sería el indicador de que un espíritu maligno ha sido atrapado en su interior.

En su colisión con las culturas occidentales estos árboles botellero se han popularizado y adaptado a diversos lugares del mundo, especialmente en Norteamérica y han adoptado distintos aspectos. Algunos recuerdan al

escurridor de botellas utilizado en el famoso *ready-made* de Marcel Duchamp. Esta similitud es sin duda atendida por Hammons, que referencia habitualmente en su obra a artistas de las vanguardias, especialmente a Duchamp en obras como *The Holy Bible Old Testament* (2002) o *The Door, Admissions Office* (1968) entre otras. Otras veces los botelleros acaban mezclándose con el folclore o las tradiciones locales y acaban pareciéndose más a árboles de navidad.

Otra «tradición remota» que Hammons incorpora es la creencia animista según la cual los objetos usados cargan consigo algún tipo de voluntad o espíritu que proviene de sus usos anteriores y se recrea en el doble significado de la palabra *Spirits* que alude en inglés tanto a lo espiritual como a las propias bebidas alcohólicas. Las botellas usadas por Hammons tienen al menos la capacidad de evocar el aliento de los homeless que las han consumido, aunque esos malos espíritus que rodean el alcoholismo, la indigencia y la marginalidad en las calles no sean atrapados por ellas. Los labios que se han posado en las bocas de las botellas trasladarían una nueva capa de significado, como objetos que remiten a una experiencia vital anterior que se añade a la densidad semántica de la acción.

El desencanto productivo en la obra de Hammons puede entenderse como resultado de una agenda que antepone su propia cadencia vital a las necesidades de los agentes culturales. La influencia en los ecosistemas artísticos en la época de la superposición de imágenes para el olvido no puede entenderse desde la sobreproducción de avatares simples para la comercialización de datos masivos sino desde la profundidad en el choque imprevisible y criollizador<sup>29</sup> de identidades culturales próximas y distantes, desde la investigación profunda y cotidiana de la otredad.

En las piezas anteriores hemos visto de qué forma el trabajo artístico de Hammons se construye a partir de un ejercicio de libertad, apoyado en la fragilidad del presente, que se desentiende de una proyección de futuro para indagar en el conjunto de eventos que confluyen en lo urbano. El material que manejamos dificulta la indexación, la programación y la simplificación. Cuando Hammons propone crear un doble arco iris para la *Nuit Blanche* (Stern, 12/03/2009) que, tras diversos intentos por parte de los comisarios de clasificar su propuesta, acaba siendo retirada del programa, juega con esa dificultad y en contra

25. You must take the "A" train/To go to Sugar Hill, way up in Harlem/If you miss the "A" train/You'll find you missed the quickest way to Harlem/Hurry, get on, now it's coming/Listen to those rails a-thrumming all aboard/Get on the "A" train/Soon you will be on Sugar Hill in Harlem/You, you must take the "A" train/To go to Sugar Hill, way up in Harlem/You must take the "A" train/To go to Sugar Hill, way up in Harlem/If you miss the "A" train/You'll miss the quickest way to Harlem/Hurry, get on board, it's coming/Listen to those rails a-thrumming all aboard/Get on the "A" train/Soon you will be on Sugar Hill in Harlem/All aboard/Next stop is Harlem/Next stop, Harlem/Come on, get aboard the "A" train/Get aboard/Next stop is Harlem/ Take the "A" train.

26. El A Train unía entonces los barrios tradicionalmente afroamericanos de Bedford Stuyvesant en Brooklyn y Harlem en Manhattan. Actualmente llega hasta Far Rockaway en el sur y la avenida 207 al norte de Manhattan.

27. <https://www.britannica.com/topic/Underground-Railroad>

28. <https://www.invasive.org/browse/detail.cfm?imgnum=1150026>

29. La criollización es imprevisible, es imposible que se establezca, que se detenga, que se incluya dentro de unas esencias, dentro de identidades (Glissant, 2006, p. 28).

de la categorización propia de los juegos del comisariado. El doble arcoiris sucederá como una predicción meteorológica pero no tendrá cabida en la *Nuit Blanche*, ni en su calendario, ni en los patrones de pensamiento de sus comisarios. Cuando modifica una pieza en medio de una exposición o la sustituye por otra en su transcurso, hace uso de unos tiempos propios que advierten a organizadores y comisarios de que su propuesta es tan inmanejable o difícilmente programable como factible y real.

Hammons parte de una situación menos privilegiada que la de Duchamp, desde la que poder proclamar la abolición del trabajo (Lazzarato, 2015, p. 34). Ambos comparten el rechazo a la velocidad y a la productividad para el mercado, pero desde una posición radicalmente distinta. La de Duchamp<sup>30</sup> (Cabanne, 1972, p. 3) es una posición sobria, aunque desahogada, sostenida por el disfrute de una renta familiar combinada con las aportaciones ocasionales de un entorno burgués de coleccionistas ricos. Desde la perspectiva de Hammons ese acercamiento al juego productivo<sup>31</sup> (Black, 2013, p. 33) se desarrolla desde una posición inicial de fragilidad extrema en los límites de la exclusión social. Para poder entender su pensamiento podemos tirar de la anécdota en la que describe la escena en que un homeless disfruta de un vagón completo en el metro de Nueva York en plena hora punta debido al hedor repulsivo que desprende. De ahí se podría entender que estar fuera, trabajar desde el margen<sup>32</sup> o desde la pobreza puede permitir cierto estatus de libertad. El uso de materiales de desecho o el reciclaje no es nuevo aunque responda a las alarmas actuales que nos avisan del agotamiento de los recursos, sin embargo su confluencia con las propiedades animistas que Hammons incorpora al recorrido conceptual de los objetos sí da un nuevo sentido a esa idea de reciclaje. Se trataría, desde el punto de vista animista, de la revisión de la experiencia humana del objeto además de la propia reutilización del material en la cadena productiva.

Nuestro sistema económico mantiene una función fundamental más allá del aumento de la producción que es mantener a la gente continuamente ocupada. Estamos alentados a una esquizofrenia de producción y documentación de contenidos raramente mesurables si no es con instrumentos cuantitativos. Si el PIB indica el crecimiento de un país sin importar si las industrias que lo sostienen destruyen el planeta o el tejido social de la comunidad (Lasn, 1999, p. 105), los indicadores de volumen cultural obvian una parte de los sucesos transformadores en las artes que por su carácter marginal no tienen cabida en ellos. Eventos de naturaleza desinteresada e imprevisible que sin embargo pueden colaborar activamente en una transformación social. Eventos que suceden en espacios velados porque su propio carácter indisciplinado se resiste a la inspección y a la regulación implícita en la programación. Eventos que pese a todo terminarán ocupando desde el margen un espacio exclusivo pues desprenden una esencia insoportablemente humana.

30. «Lo primero, la suerte que he tenido. Porque, en el fondo, nunca he trabajado para vivir. Soy de la opinión de que trabajar para vivir es, en cierto modo, una estupidez desde el punto de vista económico. Tengo la esperanza de que algún día se consiga vivir sin tener la obligación de trabajar. Gracias a la suerte que tuve, pude librarme».

31. La creación podría convertirse en diversión. Y todos podríamos dejar de temernos unos a otros.

32. «Y es la única manera de tratar a esa gente con dinero. Tienes que hacerles entender que tu agenda está a años luz de sus patrones de pensamiento». Extracto de la entrevista con Robert Still. (Hammons, 1993, p. 52).

### Referencias

- Abernethy, F. E. (1993). *Corners of Texas*. University of North Texas Press.
- Berman, W., Bustion, N., Davis A., Dale B. D., Dickson, C., Mel E., Hammons, D., Daniel La Rue, J., Ed, K., Ron, M., Senga, N., Outterbridge, J., Purifoy, N., Ray, J., Saar, B., Shiokava, K. , & Washington, T. (2011). *L.A. Object & David Hammons Body Prints*. Tilton Gallery
- Black, B. (2013). *La Abolición del trabajo*. Pepitas de Calabaza.
- Cabanne, P. (1972) *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama.
- Debord, G. (1999) *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, 1.
- Du Bois, W.E.B (1920). *Darkwater: Voices from Within the Veil*.
- Glissant, É. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Ediciones del Bronce.
- Glissant, É. (2006). *Tratado del todo mundo*. El Cobre Ediciones.
- Hammons, D. (1993). *In The Hood*. Illinois State Museum.
- Jones, K. (2011). *Eye Minded. Living And Writing Contemporary Art*. Duke University Press.
- Lasn, K. (1999). *Sabotaje cultural manual de uso*. El viejo Topo.
- Lazzarato, M. (2015). *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo*. Pensamiento Atiempo. Ediciones Casus Belli.
- Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil*. Acantilado.
- Quignard, P. (2016) *Pequeños tratados Vol 1. Narrativa sexto piso*. Mexico DF.
- Rancière, J. (2002) *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Laertes (Original publicado en 1987)
- Reid, C. (1989) *Chasing The Blue Train*. Art in America
- Rothschild, D. M. (1993). *Yardbird Suite*. University of Pennsylvania Press
- Schjeldahl, P. (15/12/2002). *The Walker. Rediscovering New York with David Hammons*. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/magazine/2002/12/23/the-walker>
- Stern, S.(12 /03/ 2009). *A fraction of the whole*. Frieze Magazine. <https://www.frieze.com/article/fraction-whole>
- Tomkins, C. (9/12/2019). *David Hammons follows his own rules*. New Yorker. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/12/09/david-hammons-follows-his-own-rules>