

Pérez Vidal, Iván.

Personal investigador postdoctoral, contratado Margarita Salas, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de escultura, grupo LCI Laboratorio de Creaciones Intermedia.

De vuelta a las calles: La experiencia urbana en la obra de David Hammons

Back to the streets: The urban experience in the work of David Hammons

PALABRAS CLAVE

Arte Afroamericano, David Hammons, Instalación Urbana.

KEY WORDS

African American Art, David Hammons, Urban Installation.

RESUMEN

Esta presentación explora la implicación de la experiencia urbana en la obra del artista David Hammons, como referente en el contexto del arte afroamericano y figura influyente en el arte contemporáneo internacional, mediante el análisis de algunas de sus intervenciones más destacadas en el espacio urbano a partir los años ochenta: Human Pegs Pole Dreams, Bottle Trees, Higher Goals, Path Free, Blizzaard Ball Sale y C#.

La interacción de sus intervenciones urbanas con las tradiciones rituales africanas en el contexto urbano de Harlem. Las correlaciones con el conjunto de actuaciones que definen lo urbano y su conexión con los referentes de la cultura afroamericana: narrativas ocultas o invisibles, problemática social, así como la indagación en elementos culturales propios del contexto afroamericano en el barrio de Harlem. Relación de sus propuestas artísticas con la música de Jelly Roll Morton y con las ideas de criollización cultural, opacidad, y poética de la relación propuestas por Edouard Glissant.

ABSTRACT

This presentation explores the implication of the urban experience in the work of the artist David Hammons, as a reference in the context of African American art and as an influential figure in international contemporary art, through the analysis of some of his most outstanding interventions in urban space from the 1980s onwards: Human Pegs Pole Dreams, Bottle Trees, Higher Goals, Path Free, Blizzaard Ball Sale and C#.

The interaction of his urban interventions with African ritual traditions in the urban context of Harlem. The correlations with the set of actions that define the urban and its connection with the referents of African-American culture: hidden or invisible narratives, social problems, as well as the inquiry into cultural elements of the African-American context in the Harlem neighborhood. Relation of his artistic proposals with the music of Jelly Roll Morton and with the ideas of cultural creolization, opacity, and poetics of the relationship proposed by Edouard Glissant.

INTRODUCCIÓN

El barrio de Watts en Los Ángeles y el de Harlem en Nueva York desde 1974 son los dos núcleos históricos de la comunidad en los que David Hammons ha desarrollado su trabajo. Harlem como centro del movimiento cultural afroamericano a partir del *Renacimiento de Harlem* en los años veinte del siglo pasado es el lugar que ha ejercido una influencia determinante en su trabajo artístico. Su obra se construye a partir de ese deambular por las calles de Harlem, de la performatividad que implican sus recorridos en su interacción con el

espacio. Sus performances forman parte de ese conjunto de prácticas inadvertidas y anónimas que recorren la ciudad¹ y conforman el paisaje urbano. El estudio es para Hammons un ataúd y el *white cube* representa un espacio vacío de referencias que obvia una parte fundamental de la realidad. El artista se descubre como un actor habitual del espacio urbano de Harlem donde desarrolla una parte importante de su vida y de su obra, una actividad en la calle que había comenzado ya en su etapa anterior en el barrio de Watts en Los Ángeles.

METODOLOGÍA

El artículo se construye a partir de un análisis fenomenológico de algunas actuaciones de David Hammons en el espacio urbano.

1. *Human Pegs Pole Dreams. (1982)*

Celebrado como un Happening ritual en la calle 121 a la altura de la octava avenida en Harlem, Hammons es el “conductor”² de una acción en la que participa un grupo de siete personas. Los *performers* transportan un poste de madera de unos cuatro metros de longitud que Hammons almacenaba en su estudio. El guía o conductor de la acción lleva una bolsa llena de plumas, uno de los participantes se detiene en una tienda para comprar unos kilos de harina y juntos se dirigen a un solar vacío, oculto tras unos edificios abandonados:

“Detrás de los edificios vacíos se encuentra un mundo verde y secreto olvidado desde el exterior, no da la sensación de ser parte de Nueva York”³.

Según explica Gylbert Coker, uno de los asistentes al evento, Hammons espolvorea la harina por encima de los *performers*, a continuación se unta con grasa las manos y la introduce en una bolsa llena de plumas. Las plumas cubren su rostro formando una especie de máscara ritual; la invitación se extiende a todos los participantes a excepción de Coreen Simpson que documenta el evento. Con los rostros convertidos en máscaras, levantan el poste y lo trasladan a un solar abandonado entre los edificios para clavarlo en el suelo a modo de tótem.

En el ritual convergen simbologías nativo americanas y africanas con los rituales de castigo ejercidos por el Ku Klux Klan que embadurnaban con petróleo y plumas a los negros acusados de tener relaciones con blancas o a los blancos que confraternizaban con negros⁴, un castigo aplicado a cualquiera que no encajase con las normas morales del clan.

Hammons busca un ritual afroamericano, una construcción cultural nueva, una liturgia callejera entre lo festivo y lo militante, *“Podríamos decir que la manifestación suscita un grupo social por conjunción contingente, mientras que la deambulación festiva tradicional pretende consignar la existencia de un grupo social basado en la afiliación o la pertenencia a una unión moral más duradera.”⁵*

2. *Higher Goals. (1983-86)*

En 1983 en un descampado de Harlem situado en la esquina de la calle 121 y el Frederick Douglas Boulevard, construye una de sus primeras instalaciones en la calle utilizando unos postes eléctricos de madera similares a los utilizados en el de la acción anterior. Dos postes engarzados y amarrados uno sobre el otro, coronados por un tablero y un aro de baloncesto a una altura extraordinaria que convierten la instalación deportiva en impracticable. Sobre la base del poste podía leerse el título de la instalación *Higher Goals*, como una declaración de intenciones, un aviso o consejo a los viandantes.

Tres años después, en 1986, construye una versión más elaborada en una pequeña parcela verde que formaba parte del Cadman Plaza Park en Brooklyn. La obra constaba de cinco postes de entre seis y nueve metros de longitud coronados, como en la anterior instalación en Harlem, por tableros y aros de baloncesto. Los postes estaban decorados con chapas de botellas de cerveza, formando una colorida composición geométrica que remite a los patrones ornamentales abstractos de los diseños textiles africanos.

¹ Delgado, Manuel. 2007 *Sociedades Movedizas: Pasos Hacia una Antropología de las Calles*. Barcelona. Anagrama.

² Butch Morris, desarrolla un método denominado “conducción musical”. Una improvisación libre estructurada en la que dirige y ordena las improvisaciones de un grupo más o menos amplio de músicos, con una serie de gestos y movimientos de la mano y la batuta. https://en.wikipedia.org/wiki/Butch_Morris

³ Gylbert Coker. “Human Pegs Pole Dreams” Voice. Nueva York. 28 septiembre 1982.

⁴ Raphael Couné. 2017. *Ku Klux Klan. Estados Unidos bajo el yugo de la supremacía Blanca*. Ed. 50minutos.es. Pg 18

⁵ Manuel Delgado. *Sociedades Movedizas: Pasos Hacia una Antropología de las Calles*. Barcelona. Anagrama. 2007.

Hammons trabaja in situ, durante aproximadamente seis semanas, en la decoración e instalación de los postes y establece vínculos con la gente del barrio que frecuenta la plaza, unos vínculos fundamentales en los procesos creativos del artista, sus intervenciones en la calle son el resultado de esa implicación con el lugar.

La composición abstracta a base de miles de chapas de botellas de cerveza, al igual que en otras instalaciones suyas construidas a partir de botellas vacías de *Night Train Wine*, apunta la manifiesta realidad social del alcoholismo entre los homeless. Tanto las botellas de vino vacías como las chapas de cerveza son objetos que han tenido un uso anterior. Hammons tiene en cuenta esos aspectos animistas cuando las incorpora a sus instalaciones y ese uso anterior del objeto incorpora una carga semántica imprescindible para la interpretación de sus obras.

Higher Goals, es también una negación del deporte, una instalación impracticable cuyo título disuade las ambiciones juveniles de convertirse en estrella de la N.B.A.

3. *Bottle Trees*.

Acciones aparentemente triviales que ocultan tras la aparente sencillez de su ejecución una maraña de interconexiones semánticas., Un hombre camina por las calles recogiendo botellas que ensarta en las ramas de los árboles, una acción banal cuyo interés recae en detalles que pasan inadvertidos. Hammons localiza lugares abandonados entre los edificios de Harlem donde los árboles crecen espontáneamente entre maleza y asfalto. De entre ellos elige concretamente uno de los más comunes, el *ailanthus*, por algunas de sus peculiaridades. Los *ailanthus*, son árboles muy comunes en las zonas urbanas de medio mundo debido a su rápido crecimiento y a su enorme capacidad de adaptación ante las inclemencias ambientales y la contaminación. Nacen en cualquier lugar donde haya un hueco entre el asfalto, crecen con rapidez y brotan en forma de ramas largas y puntiagudas para multiplicarse a partir de una densa red de raíces que se extiende por el subsuelo. En Nueva York estos árboles son conocidos como *Poverty Trees*. Hammons establece una conexión metafórica con la experiencia de la esclavitud, atendiendo las características de resistencia, adaptación, densidad o reproducción por medio de rebrote de la raíz⁶, propias del *ailanthus*.

La idea de una identidad de raíz horizontal planteada por el poeta y ensayista Édouard Glissant se asemeja al desarrollo natural del *ailanthus* en cuanto a su capacidad de adaptación y de relación. Las raíces comunes, de las que surgen múltiples árboles en uno, conjugan metafóricamente con la idea de Criollización desarrollada por Glissant según la cual, el choque entre las distintas culturas añade el elemento de imprevisibilidad que va más allá de la idea de mestizaje. El mestizaje, según Glissant produce resultados predecibles, mientras que la criollización goza de la riqueza de la imprevisibilidad⁷. Las raíces del *ailanthus* como las raíces de los pueblos en diáspora viajan horizontalmente en busca de otras con las que colisionar generando nuevos brotes que salen a la luz en cualquier lugar. Nueva York es desde esta perspectiva el archipiélago cultural donde se producen estas colisiones.

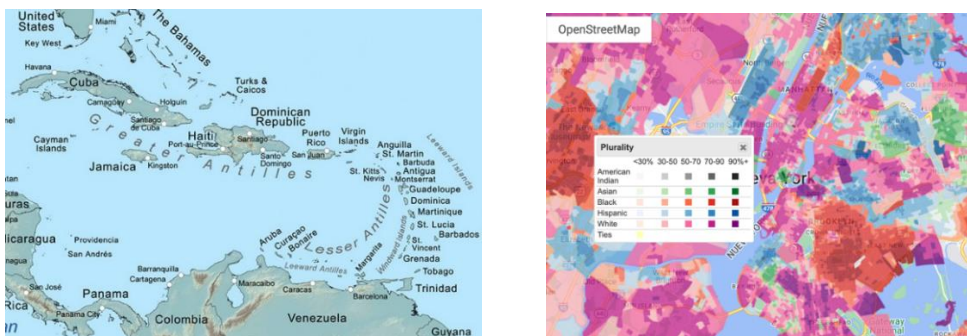


Figura 1 Mapa de las Antillas y mapa étnico-racial de Nueva York. Viewing NYC©

Los *Bottle Trees* que se extendieron por las zonas rurales del sur de los Estados Unidos provenientes de África están arraigados a la creencia africana de que los malos espíritus relacionados con robos, muertes o enfermedades, quedaban atrapados en las botellas ensartadas en los árboles. Esta tradición africana fue llevada a América por los esclavos Bantú provenientes del Zaire y Angola y están relacionadas con creencias espirituales y mágicas.⁸

⁶ Corral Ribera, M. *Rasgos Característicos y principales factores de expansión del *ailanthus altissima**. Revista Mundo Investigación (2018), Núm.3, Vol 2. Pág 6. ISSN: 2530-0466

⁷ Glissant, Edouard. 2002. Introducción a una Poética de lo Diverso. Ediciones del Bronce. Barcelona. Pág 21.

⁸ Francis Edward Abenethy. (1993). *Corners of Texas. From African Spirit Catcher to American Folk Art Emblem*. Texas Folklore Society. Págs133-134.

Hammons usa botellas vacías de *Night Train Express*, alcoholes baratos que incorporan el tren como imagen de marca, tema fundamental en la cultura afroamericana y símbolo de la huida de la esclavitud mediante el *Underground Railroad*⁹. El tren aparece continuamente en la música, las letras, los ritmos, y las frases de las composiciones de blues y jazz e implica también segregación pues las vías que funcionan también como barrera arquitectónica. Como zona de exclusión que separa el gueto de los barrios pudientes.



Figura 2. Botella de Night Train Express.

Hammons se recrea también en el doble significado de la palabra “Spirits” utilizada comúnmente para referirse a las bebidas alcohólicas además de su acepción espiritual. Las botellas son objetos usados, recogidos de la calle y tiene en cuenta ese valor de uso animista como una nueva línea semántica, como¹⁰ si las botellas hubiesen atrapado el espíritu de los que han bebido de ellas¹¹ tras el trasvase de malos *spirits* a los cuerpos de sus consumidores.

2. Path Free

Path Free (1995) constituye un caso excepcional por ser la única pieza en que Hammons utiliza el vídeo como medio. Se trata de la documentación de una acción que parece improvisada sin convocatoria ni espectadores, rodada en un estilo furtivo, carente de cualquier ejercicio estético o técnico profesional.

Durante más de dos de los cinco minutos que dura la pieza, la imagen permanece en negro mientras se escucha el sonido de algún tipo de percusión metálica cuya procedencia no podemos descifrar con exactitud. Cuando se hace la luz reconocemos a un hombre que deambula por las calles mientras patea un cubo de metal. Si nos centramos en el sonido, Hammons actúa como un percusionista, el sonido del cubo rebotando en la calle recuerda al de un solo de batería, (véase por ejemplo *The third Eye* de Max Roach¹²). Hammons avanza lentamente, se detiene en los cruces y semáforos tratando de dirigir con los pies el bote irregular del cubo. Rodado entre las calles 5th y Bowery en el año 1995, fue editado años después para incluir el minuto inicial con la imagen en negro. La acción de patear el cubo tiene que ver con la expresión “Kick the Bucket” que en slang se traduce como “palmarla” o morir.

Path Free un sentimiento de libertad en el deambular, en ese acontecer convulso de los cuerpos en el convulso espacio urbano. La imprevisibilidad de las interacciones humanas en la ciudad conforma un espacio ingobernable, una dialéctica entre la libertad y la invisibilidad de la marginación. En estas acciones, estas formas de trabajar o de estar en la calle se disipa cualquier diferenciación entre el arte y vida.

⁹ El *Underground Railroad*, fue la red de rutas y hospedajes ocultos utilizado por los esclavos para huir del sur con la ayuda de los abolicionistas en el siglo XIX.

¹⁰ Curtis Cuffie, 47, Artist of Life on the Streets. New York Times. 21 septiembre 2002

¹¹ “Los labios de un negro han tocado cada una de esas botellas así que debes de ser muy cuidadoso” Entrevista con Kellie Jones. Real Life Magazine. Otoño de 1986.

¹² https://www.youtube.com/watch?v=FhdBW_siCFg

*“La audiencia del arte no es una audiencia. No te mueves con gente real en las inauguraciones. Esa gente que va de camino a quien sabe dónde son los que interactúan con mi trabajo. Eso rara vez se ve en la audiencia del mundo del arte, porque son muy exclusivos. Es como un club de campo”.*¹³



Figura 3. David Hammons. Frames procedentes de Path Free. (1995)

4. C#

En C# en La Habana en el año 2018, Hammons instala una línea de Nylon transparente que hace un recorrido por las calles anclada entre los postes de la luz, a la altura y en paralelo al tendido eléctrico. C# destaca por su economía de medios, su simplicidad y su adecuación a las circunstancias económicas especiales de la isla. Los materiales se reducen a un simple rollo de nylon que transporta en una maleta común. “Do sostenido”, sería la traducción literal al castellano del título de la pieza. Si a la nota natural Do se le añade un sostenido se convierte en Do# o do sostenido como alteración que se aplica a una nota natural representada con el símbolo: #. Al utilizar esta alteración se modifica el sonido a un semitono ascendente. Es decir, que sonará un poco más alto que la nota natural. En inglés C# sería pronunciado /si:/¹⁴seguido de un “sharp” pronunciado 259 /ʃɑ:rp/. La diferencia de pronunciación entre “C” /si:/ y “See” /si:/ es nula. Asistimos a uno de los juegos de palabras habituales en los títulos de las piezas de David Hammons. C#, además del significado de nota natural alterada tendría entonces el significado de mirar con atención o agudeza “See Sharp”.



Figura 4. David Hammons. Montaje de la Instalación C# (2018) en La Habana. Fotografía Aylet Ojeda

¹³ David Hammons by Florence Lynch. (Entrevista) <http://www.virus.it/scritti/dhammons.html>. 6/2/00.

¹⁴ <https://dictionary.cambridge.org/es/pronunciaci%C3%B3n/ingles/c> Último acceso 27 marzo 2018.

C# tiene una similitud formal con los *Eruv*, que delimitan de forma casi imperceptible lugares de excepción donde la comunidad judía ortodoxa puede “trabajar” durante el *Sabbath*, sin transgredir el *Halajá*. Este tipo de construcciones se reproducen en ciudades de medio mundo, en el caso de Manhattan el recorrido de hilo de alambre del *Eruv* se prolonga a lo largo de treinta kilómetros, y su mantenimiento supone para la comunidad un desembolso importante. En la página dedicada (<http://eruv.nyc/>) o en la del *Jewish Center* se puede encontrar mapas y descripciones pormenorizadas de las calles e incluso aceras que están incluidas en su extensa delimitación que se extiende desde el sur de Manhattan hasta la calle 145.

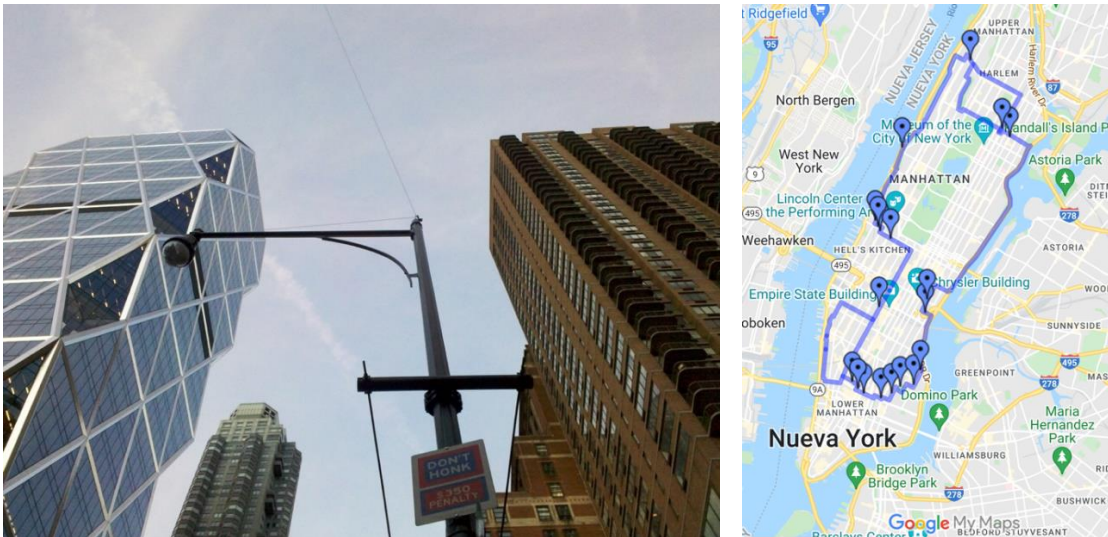


Figura 5. Eruv en la intersección de la octava avenida y la calle 56 en Manhattan. Fotografía de Matt Green (2012) y Manhattan Eruv en Google maps.¹⁵

5. Blizzard Ball Sale

Por último *Blizzard Ball Sale* (1983) es probablemente la acción más popular de David Hammons.

Tiene lugar en Cooper Square, New York. Hammons se instala junto a los vendedores callejeros y coloca sobre el suelo una alfombra de colores vivos dispuestos en bandas paralelas de diversos grosores sobre la que distribuye bolas de nieve de distintos tamaños ordenadas de menor a mayor.

Sólo es arte mientras lo estás haciendo. Cuando lo acabas, tienes un objeto político en las manos. ¿Debería quemarlo?, ¿debería venderlo?, ¿debería regalarlo?, ¿quién lo quiere? tienes un problema, creó todos esos problemas, creó todos esos objetos con los que negociar, por los que hay que luchar, sobre los que hay que pensar¹⁶.

El objeto con el que Hammons comercia solo permanece mientras está en uso, y ése es su único valor, el ritual de intercambio, la idea y el proceso ritual están por encima de la materialidad del objeto. En ese sentido desde la perspectiva del objeto ritual africano, el artista se convierte en un mediador de lo invisible¹⁷ en cuanto a que mantiene vivo el objeto ritual cuyo único valor reside en el momento presente, en la mediación con el otro.

El objeto artístico se convierte en la excusa para establecer un diálogo. El objeto perecedero da visibilidad al artista y le posiciona como interlocutor en la actividad comercial. El artista se convierte a la vez en creador y vendedor desde un lugar al margen, lejos de cualquier burocratización de las transacciones, una vez más cuestionando la relación del artista con el público y el mercado. El Artista se presenta como un mediador entre el público y un valor subjetivo e inestable. La pieza permanece viva durante el acontecimiento, el deshielo es

¹⁵ <https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1AJc3ptGTxtSjvLICmLfmFMCT0To&ll=40.769834933947145%2C-73.96237566876324&z=12>

¹⁶ Entrevista con Debotah Menaker Rothschild. Reflexiones de un Corredor de Larga Distancia. Yarbird Suite. Williams College Museum of Art. Williamstown, Massachusetts 1994.

¹⁷ Hélène Joubert. Materias: El arte de ocultar y revelar, la belleza y la fuerza. Materia Negra. 2011. Catálogo de la exposición. Fundación Antonio Saura. Cuenca. Pág 32.

inevitable. El valor del objeto artístico permanece solamente en el momento del ritual del consumo en un espacio donde el consumo se precariza hasta el extremo.

Algunos objetos, entonces temibles terminan siendo abandonados en un lugar apartado, y el espíritu que habitaba los abandona debido a la falta de alimento¹⁸

CONCLUSIONES

La imprevisibilidad de la experiencia urbana permite la poética de la relación, el choque entre culturas trasciende la opacidad de los discursos hacia el conocimiento profundo del otro. El análisis de esta pequeña selección de las obras que David Hammons ha realizado en el entorno urbano nos permite entender el valor de esa experiencia de las calles como estudio del artista, un espacio común de encuentro, de vida y de libertad. La observación, interpretación e interacción de las referencias urbanas con tradiciones que proceden de contextos muy alejados de la realidad de Harlem, profundamente relacionados con la cultura afroamericana, permiten la excepcionalidad de su producción artística. La aplicación de las tradiciones animistas africanas a los materiales recogidos en la calle, otorga al uso de estos materiales industriales usados y desechados una nueva condición que trasciende el *Ready Made* hacia lugares desconocidos por la tradición artística occidental. Los códigos opacos en la obra de Hammons proceden de tradiciones que no están implícitas en el discurso occidental y que en su *criollización* con la experiencia de la ciudad resultan necesarias para su interpretación. Lejos de la deslocalizaron y descontextualizaron que las vanguardias artísticas hicieron del arte periférico que obviaba sus implicaciones culturales originales, la obra de Hammons implica el conocimiento de tradiciones y narrativas relacionadas con el origen de la identidad afroamericana en una búsqueda de un arte con referencias propias que interpele a su comunidad, en la que el afroamericano se vea representado.

FUENTES REFERENCIALES

- Cameron, D. (1993). David Hammons. *Coming in from The Cold. Flash Art*.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades Movedizas: Pasos Hacia una Antropología de las Calles*. Anagrama.
- Rothschild, D. (1993). *Yardbird Suite*. University of Pennsylvania Press.
- Edward Abernethy, F. (Ed.). (1993). *Corners of Texas. Texas Folklore Society*. UNT Digital Library.
- Glissant, E. (2006). *Tratado del Todo Mundo*. El Cobre Ediciones.
- Glissant, E. (2002). *Introducción a una Poética de lo Diverso*. Ediciones Del Bronce.
- Hall, S. y Du Gay, P. (1996). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Amorrortu Editores.
- Hélène, J. (2011). *Materias: El arte de ocultar y revelar, la belleza y la fuerza. Materia Negra*. Catálogo de la exposición. Fundación Antonio Saura.
- Hooks, B. (1989). *Choosing the Margin as a Space of Cultural Openness. From Yearning: "Race Gender and Cultural Politics*. Thrift Books.
- Human Pegs Pole Dreams. Voice. (28 septiembre de 1982).
- Jones, K. y Finkelppearl T. (1991). *Rousing The Rubble*. MomA.PS1. Ed PS1. Museum Catalogue.
- Jones, K. (2011). *Eye Minded. Living and Writing Contemporary Art*. Duke University Press.
- Lippard, L. (1990). *Mixed blessings. Art in a Multicultural America*. Random House.

¹⁸ Loc. cit.

Perniola, M. (2016). *El Arte Expandido*. Ed Casimiro.

Reid, C. (1991). Kinky Black Hair and Barbacue Bones: Street Life, Social History and Barbacue Bones. *Arts Magazine*.

Rothschild, D. (1993). *Yardbird Suite*. University of Pennsylvania Press.

Valerie Cassel, O. (2016). Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art. Museo de arte contemporáneo de Houston. Vol. 5. Center for Black Music Research. Columbia College Chicago. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/4177080>