

Texte publié dans le numéro 17 de « Hors d'œuvres » en 2006.

“Outer space is a pleasant place
A place where you can be free
There’s no limit to the things you can do
Your thought is free and your life is worthwhile
Space is the place”
Herman “Sonny” Blount aka Sun Ra

I’m not white like Frank Black, No i’m black like Charles White is¹

L’artiste noir américain David Hammons, est né en 1943, à Springfield (Illinois). Il est le plus jeune d’une famille de dix enfants et d’une mère seule. Il migre à l’âge de 20 ans à Los Angeles pour y étudier et finit par rejoindre New York en 1975. Ses voyages en Europe l’influencent profondément. Il subit très jeune la ségrégation (il avoue ne pas savoir nager parce que les piscines étaient interdites aux noirs) et développe une conscience éclairée de son identité culturelle, sa *Blackness*, qui se révèle être le puissant moteur de sa créativité artistique.

En disant cela, à peu près ce que n’importe quelle notice d’œuvre sur l’artiste pourrait dire (peut-être parlerions-nous aussi de sa fameuse performance *Bliz-aard Ball Sale* (1983), épisode des « boules de neige » qu’il vend dans les rues de New York), on a dit beaucoup de choses sur David Hammons, et dans le même temps, très peu.

David Hammons est un joueur. Il pratique le jeu de mots comme d’autres pratiquent le golf, musicien et amateur (dans le sens premier du terme) de jazz, il joue avec les *clichés* et les stéréotypes « ethniques ». Il dénonce l’absence et l’invisibilité des artistes noirs dans le consternant concert artistique, en résistant, de manière éthique, au si bien nommé *White Cube* et à toute tentative de récupération. Il prend la rue comme atelier et lieu d’exposition, parce que c’est ici que se passent les choses. Il recharge la mémoire et le quotidien en utilisant le détournement des symboles. Un *Contexturaliste*² en somme.

L’artiste a débuté avec des *Body Prints*, fort symboliques, travaillant sur la notion dichotomique de l’empreinte (négatif/positif ; noir/blanc, Afro/américain, présent/absent). Il s’enduit le corps de graisse et imprime directement une partie de son corps sur des panneaux cartonnés qu’il saupoudre ensuite de craie ou de pigments colorés, fixés ensuite avec de la colle en bombe aérosol. Que ce soit en train de prier dans *Pray for America* (1969), la tête couverte par un drapeau américain ou dans *Injustice Case* (1970) où il réalise une empreinte de son corps, poings et pieds liés à une chaise, avec pour décor, la bannière étoilée, faisant écho au procès de Bobby Seale, co-fondateur du *Black Panther Party*, qui fut présenté ainsi devant le tribunal de Chicago au mépris des droits fondamentaux de la défense, David Hammons fabrique des images de *persona non grata* qui irritent, formulant une critique acerbe envers l’Amérique et les systèmes qui la régissent. Ces « radiographies » contemporaines, qu’il décline avec cynisme, dévoile un artiste à la recherche de sens sur des projections doxiques concernant sa communauté. Il note que toutes les notions négatives se rapportent, dans une traduction métaphorique imagée, à la couleur noire, alors que dans le

¹ Jeu de mot (cher à l’artiste) avec les paroles “I’m not black like Barry White, no I’m white like Frank Black is” de la chanson *Fire Water Burn* du groupe américain Bloodhound Gang. Charles White, aussi connu sous le nom du *Peintre de la dignité*, est la première rencontre artistique de David Hammons.

² Notion établie par Lynda Goode-Bryant et Marcy S. Phillips à la fin des années 70. « Ce terme se mesure à sa capacité à évoquer des pratiques très diverses relevant pourtant d’une problématique commune : le rôle joué par l’art au sein de la réalité, le statut de l’artiste et son travail, l’œuvre et sa relation au contexte de sa création. » (Elvan Zabunyan in *Black is a color*, « Quand les attitudes deviennent forme », 2004)

même temps, le blanc est un symbole positif et pur. La fin du conditionnement comme réparation ?

Avec *Spade* (1974), il imprime les deux faces inversées de son visage dans un as de pique (*spade* en anglais), il pointe la polysémie du terme, *spade* désignant aussi bien un as de pique, une bêche et un « nègre », dans le langage « de la rue ». Le terme étant utilisé aussi dans l'expression « *To call a spade a spade* », que l'on traduit par l'expression « appeler un chat un chat ». *Spade* devient un élément central de son vocabulaire à partir de 1971, alors qu'il découvre l'œuvre de Mel Edwards, *Lynch Fragments. Bird* (1972) est une « conjugaison » de ce vocabulaire interne. Via le rébus visuel, il rend un vibrant hommage au jazzman Charlie Parker, intégrant à la manière d'un ready-made une bêche rouillée dans un saxophone, avec une main de mannequin posée sur les clés de l'instrument, prêt-à-jouer...

On sent poindre très tôt non seulement une liberté poétique dadaïste, mais aussi une indéniable créativité à partir de matériaux pauvres, principe fondateur de l'Arte Povera. L'utilisation de matériaux bruts et quotidiens (cheveux (« c'est la fibre la plus incroyable que je connaisse » avoue-t-il très sérieusement), graisse, rebuts, tessons et bouteilles d'alcool (souvent assimilés à la solitude errante des sans-abri), viande et légumes frits à l'huile, panneau de basket, coton, musique jazz, bannière étoilée (qu'il détourne régulièrement en y incluant les couleurs de la nation « noire », le vert pour la terre et la promesse d'une vie meilleure, le rouge pour le sang versé et le noir pour la couleur de la peau et symbole de fierté), ... Tous ces objets qui construisent une identité. "*Old dirty bags, grease, bones, hair... it's about us, it's about me. It isn't negative. We should look at these images and see how positive they are, how strong, how powerful. Our hair is positive, it's powerful, look what it can do. There's nothing negative about our images, it all depends on who is seeing it and we've been depending on someone else's sight. . . . We need to look again and decide*".

C'est dans cette investigation de la culture populaire qu'il joue, sans cesse, avec les signes et les référents. Dans la série qu'il réalise dans le courant des années 80, *Higher Goals* (que l'on peut traduire à la fois par « des objectifs plus élevés » et « des paniers plus hauts ») il manie un sarcasme poignant et le jeu de mots intelligent pour pousser à la confrontation des stéréotypes culturels et la question de la race. L'installation *in situ* et éphémère (forme suprême pour éviter toute marchandisation de son activité) l'amène à ériger des poteaux téléphoniques avec, à leur sommet, des paniers de basket inaccessibles. Les poteaux sont « décorés » de centaines de tessons de bouteilles, donnant l'illusion d'un cocotier, phantasme d'exotisme et projection d'une utopie blanche sur la communauté noire américaine. L'érection de ses objets, en pleine rue ou sur des terrains abandonnés, renvoie aussi à une interrogation phallique humoristique (que l'on retrouve dans d'autres travaux, notamment *Ear Of Corn* en 1997). L'ascension sociale par le sport n'est pour David Hammons qu'une exploitation du jeune homme noir par l'*establishment* blanc et malgré tout une partie de la culture de rue, paradoxe qu'il exprime à travers l'installation *Untitled* (2000) juxtaposant un panier de basket *DIY* avec des chandeliers et miroirs luxueux, très *WASP*.

Mais ce qu'aime par-dessus tout David Hammons, c'est le jazz. Il y fait constamment référence et notamment dans son œuvre manifeste *Chasing The Blue Train* (1989). L'installation montre un train électrique circulant entre des couvercles de pianos à queue debout et un tunnel réalisé grâce à un tas de charbon. De la musique est diffusée simultanément : au programme, Thelonius Monk, John Coltrane et James Brown. David Hammons, dans son entreprise de restitution d'une certaine histoire afro-américaine, va jusqu'à utiliser des bouteilles de vin de marque *Night Train*. L'hommage émouvant à John Coltrane (et à l'histoire de son peuple) peut se lire à différents niveaux, le titre faisant référence à deux chefs-d'œuvre du saxophoniste : *Blue Train* enregistré en 1957 et à *Chasin the Trane*, impressionnant live improvisé en 1961 à New York. David Hammons évoque tout à la fois le coût humain de la construction du réseau ferroviaire américain, l'esclavagisme, les migrations de populations à la quête de travail, les mines de charbon (le charbon possédant une caractéristique chromatique évidente en lien avec la proposition et étant dans le même

temps le combustible de la locomotive). David Hammons a déposé sur le charbon une couche de pigment bleu. Le bleu, le Blues, le Blues est black ! Le Charbon (*Coal*), le train (*train*), le musicien (*Coltrane*) ? L'univers sonore et visuel de David Hammons est une poésie à oraliser. Et l'on sait l'importance de l'oral dans la culture africaine.

En disant cela, on a dit peu de choses sur David Hammons. « *Ce que je tente de faire, c'est de parler de manière confuse ; pour être certain que quand je partirai d'ici, il n'y aura rien qui n'aura vraiment été dit. Tout revient au néant* »³.

Finalement, ne peut-on pas sentir une volonté de David Hammons à pousser le spectateur à improviser avec les éléments qu'il fournit, comme un jazzman improvise avec des « plans » pré-existants ?

David Hammons fait partie de ces artistes qui témoignent d'une semblable volonté de dévoilement des structures invisibles de l'appareil idéologique en laissant toujours sur sa partition, une place à l'improvisation.

Thank You Brother David Hammons !



David Hammons par Timothy Greenfield-Sanders

³ David Hammons, Discussion avec Deborah Menaker Rothschild *Reflections of a long distance runner*, dans le catalogue d'exposition *Yarbird Suite, Hammons 93*, Williamstown, Massachusetts, 1993.