



Back Inside (God is only a Man). 1970. Acrylique, perles, fil sur toile. 236 x 488 cm. (Coll. Mr et Mme Landreau, Paris).

8^e biennale

ALAN SHIELDS

CARTER RATCLIFF

Dans les années soixante, la peinture abstraite américaine a été dominée par la volonté «formaliste» de préserver l'intégrité du plan pictural, de développer une utilisation purement «optique» de la couleur, et d'éviter l'agressivité chargée d'émotion de la plus grande partie de l'Expressionnisme Abstrait. Vers 1967, cependant, un espace profond illusionniste, des effets très tactiles, et des harmonies extrêmement personnelles - si ce n'est toujours agressives - et émotionnelles, commencèrent à apparaître dans les meilleurs travaux des jeunes artistes abstraits. Alan Shields fut une figure importante de ce développement, bien qu'il n'y ait jamais été complètement intégré. Les résultats en jeu appartenaient presque tous à la peinture et Shields, bien que continuant à produire des surfaces de toile abondamment couvertes de taches, est moins un peintre qu'un inventeur d'objets peints - et diversement ornés -. Et il n'a pas encore abandonné les valeurs de la peinture abstraite, pas plus qu'il n'est devenu sculpteur. Bref, il a inventé une nouvelle sorte d'objet d'art, difficilement étiquetable. Une œuvre d'Alan Shields est simplement -, un *Shields*.

Ceci est un fait remarquable. Il fait voir une caractéristique majeure de la période post-«formaliste» dans laquelle l'art abstrait est aujourd'hui entré. Un artiste seul - disons Stella, Noland ou Olitski - n'acquiert pas de valeur lorsqu'il apporte une nouvelle «solution» à un problème formel pré-établi ; plutôt, des artistes, plus profondément individuels, qui redéfinissent l'histoire en des termes personnels, même idiosyncratiques, continuant à exploiter leurs propres résultats esthétiques, acquièrent de la valeur. On peut être tenté de demeurer dans des formulations démodées lorsque l'on approche les œuvres de Shields. Ses larges surfaces de toile maculées ressemblent beaucoup à des peintures.

Bien qu'elles ne soient pas tendues, ceci n'est pas suffisant en soi pour en faire une nouvelle variété d'œuvres d'art, car un grand nombre de peintres post-«formalistes» tout à fait conventionnels ont abandonné le châssis sans pour cela acquérir une valeur originale. Laissant de côté les objets-fétiches de Shields, ses constructions en forme de tente, ses cordons couverts de taches et de perles, pourquoi ne peut-on cerner ses toiles larges et plates avec des critères «formalistes» ? La réponse demande que l'on examine ces critères, d'un œil particulier à cause du succès avec lequel ils dominèrent la décennie précédente.

Le «formalisme» domina en grande partie au travers des simplifications qu'il autorisa. De ce point de vue, le fondement de la peinture *en tant qu'activité* pourrait aller de soi, pendant que les détails des variations de certains artistes dans cette activité deviendraient alors le centre assez facilement définissable de l'attention critique. A présent, le problème de cette activité qui consiste à faire de l'art est reformulé par chaque artiste travaillant sérieusement -, et une question se pose : si Shields ne va pas dans le sens des valeurs traditionnelles, établies, de l'abstraction «formaliste» et s'il n'est pas un peintre post-«formaliste» type, dans le sens de quelles valeurs va-t-il ? Quelle est la signification de ces non-peintures, de ces œuvres immensément variées selon un mode nouveau inventé par lui-même ?

Puisque l'œuvre de Shields se développe à partir d'un rejet des limitations «formalistes», il est vraisemblable que les nouvelles significations découvertes proviennent de la même direction et avec la même liberté, d'une sur-définition théorique. Comme je l'ai dit plus haut, Shields a été une figure importante de ce retour, à la fin des années soixante, à une

risation d'un champ émotionnel plus personnel et d'un choix plus large d'associations évocables par l'art abstrait. L'unique contribution de Shields à ce développement a été d'étendre son répertoire inventif avec des moyens entraînant des émotions et des associations exclues par presque tout autre artiste abstrait contemporain. Ses travaux de couture et de rapiéçage ressemblent à des sortes de dessins, mais cela est très loin de l'art consacré du dessinateur. A la fois soutenant et clarifiant la surface couverte de taches d'une façon étonnamment précise, cela évoque également, dans une certaine me-