

# ALAN SHIELDS

## et l'envers de l'œil

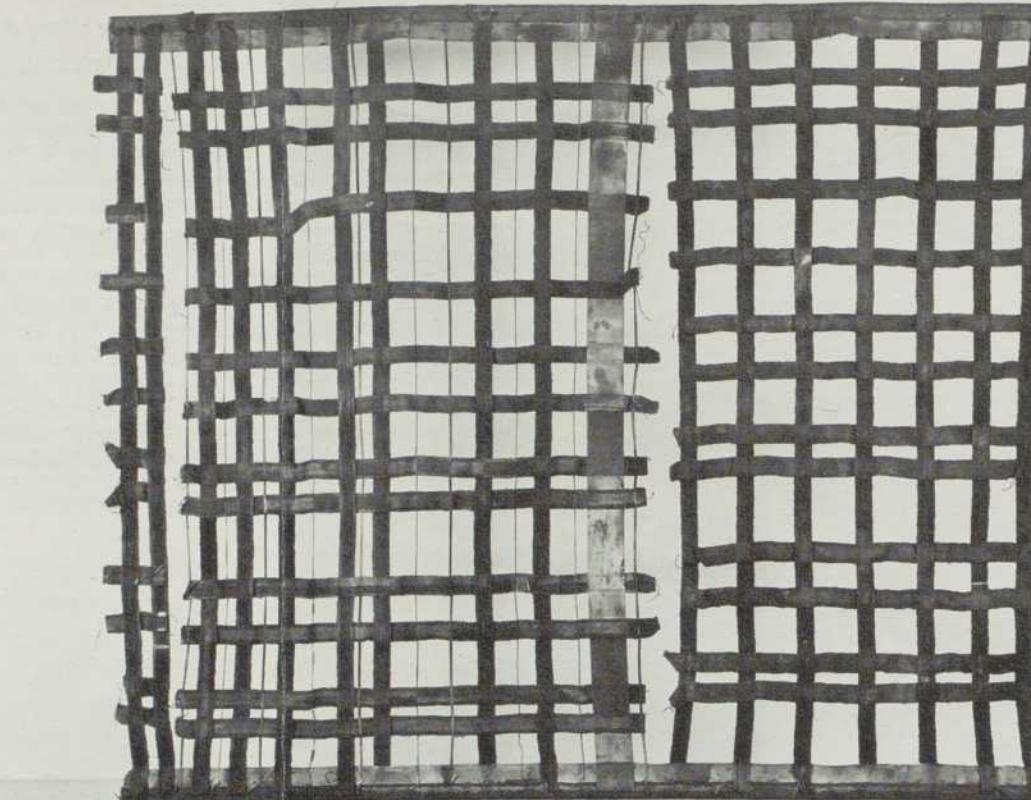
DANIEL ABADIE

Alan Shields, américain, 31 ans. En France, on a pu le voir en 1971 à la galerie Sonnabend, en 1973 à la Biennale de Paris. Il devrait, par son tracé culturel comme par la génération à laquelle il appartient, retenir ici tout particulièrement l'attention. Passé un moment de choc, ou de défiance, devant la luxuriance de ses peintures (on associe d'ordinaire la peinture américaine à plus de régularité et de sévérité dans le choix des couleurs comme dans l'organisation formelle), on s'intéressera à sa situation post-formaliste (c'est-à-dire post-Noland, Kelly, etc.), et, de ce fait, au retour à une plus grande liberté de facture et à l'exploitation d'un certain primitivisme pictural.

Après une découverte tardive en Europe de la peinture formaliste américaine, et après en avoir tiré des leçons, la critique de son réductionnisme, de la sophistication extrême à laquelle elle est parvenue, commence à démanger, ici et là, quelques esprits. Dans sa pratique, Shields montre l'exemple d'un tel type de critique et ce, un peu comme les « feutres » de Robert Morris continuent et mettent en cause tout à la fois l'art minimal, sans pour autant renier certains acquis formalistes : ainsi ses « grilles » accentuent la complexité des rapports fond/forme, envers/endroit, peinture/non-peinture. Dans ce processus, il évite pourtant l'écueil du matérialisme (à la manière d'un Van Buren, par exemple). Quel que soit le médium employé - toile, bois, ruban, colliers de perles dans certaines toiles anciennes... -, Shields les organise de façon à les fondre dans l'ensemble afin de ne plus produire que des effets de dessins et de couleurs.

Mais précisément, la richesse de ces moyens vient de ce que Shields, rompant avec la seule histoire de la peinture occidentale, dont de déduction en déduction la peinture formaliste s'extraît, va puiser, comme d'autres grands Américains avant lui, dans des cultures non-occidentales et aussi, étant donné la situation particulière des Etats-Unis aujourd'hui, dans des cultures marginales (« contre-culture » - « underground ») ou minoritaires (indiennes). C'est un peu ce que recherchent ici certaines démarches issues de Support-Surface, qui traversent une phase très artisanale mais sans peut-être la possibilité de l'articuler ainsi à d'autres réalités culturelles et aux infinies possibilités qu'elles pourraient offrir. En fait, la peinture de Shields n'est ni une appropriation ni un retour à des pratiques situées hors de la culture officielle, mais leur intrusion dans cette culture et ce qu'elles peuvent y bouleverser. Notamment pour Shields, dans une tradition abstraite, la résurgence d'un « sens » dans la peinture fait d'enchaînements associatifs, d'humour... (Sur ce dernier point en particulier on se reportera au texte de Carter Ratcliff écrit pour la rétrospective d'Alan Shields au Musée de Chicago et traduit dans Art Press N° 6, septembre-octobre 73).

Exposition annexe de la Biennale, Alan Shields chez Daniel Templon, du 23 septembre au 18 octobre.



« Rough Rider », 1972. Acrylique sur toile. 255 × 300 cm

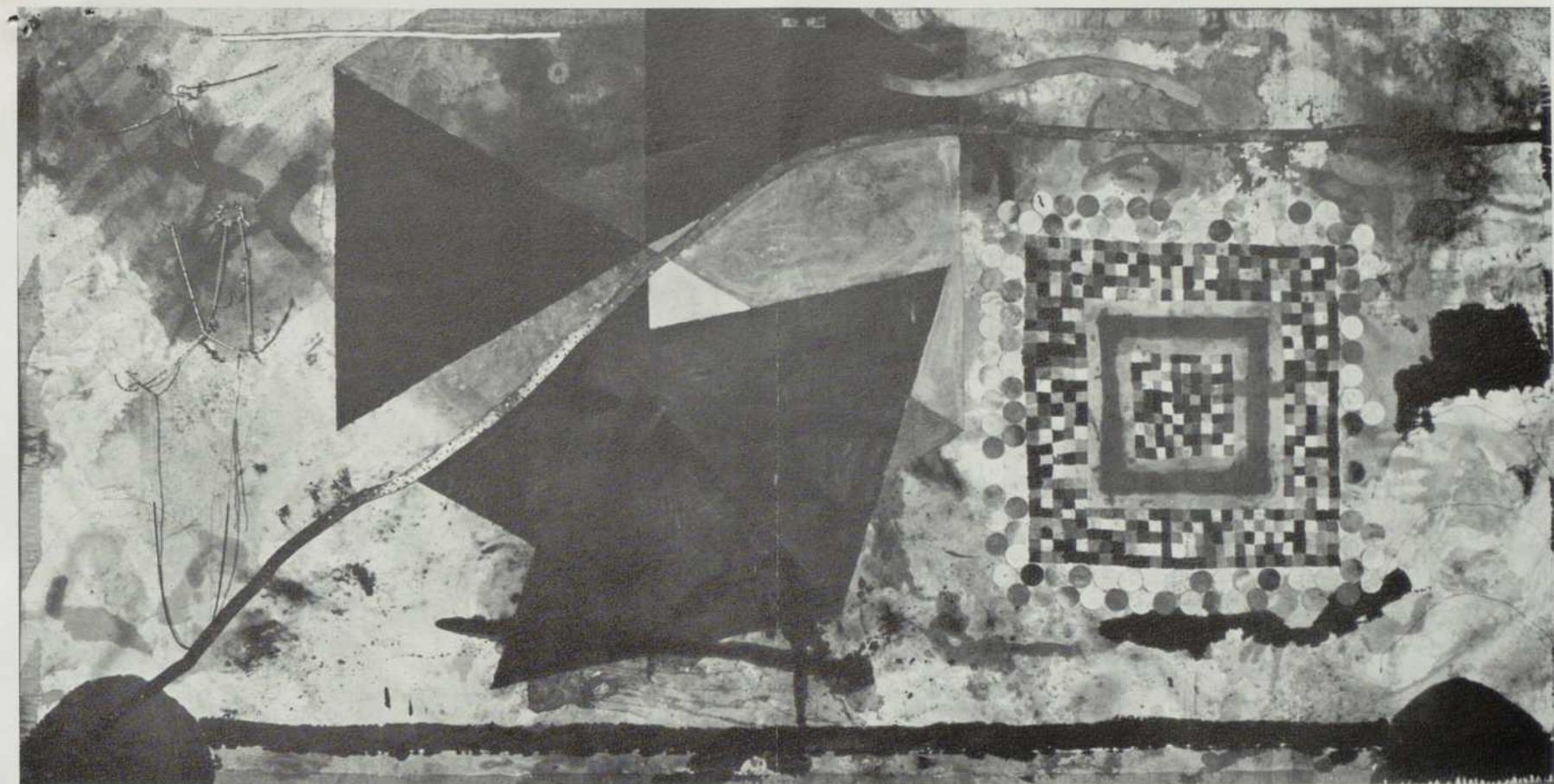
L'importance de Marcel Duchamp procède sans doute du fait que - Francis Bacon le soulignait dans un entretien - ayant rendu la peinture impossible, il en valorisait, par là même, toute tentative ultérieure. Avec le *Grand Verre*, l'œuvre cessait d'être un écran; la transparence en faisait, certes, un objet insaisissable, variant selon l'environnement immédiat, mais surtout aboutissait le procès entrepris par Cézanne qui, refusant le remplissage et laissant, dans la peinture, du non-peint, la réduisait à sa surface efficiente. L'œuvre d'Alan Shields conjugue pour sa part, cette lecture des données de l'art moderne avec le recours aux cultures non-occidentales, en particulier celle des indiens nord-américains. C'est donc en tenant compte de leur double inscription qu'il convient de lire ces œuvres.

Plus que de peintures, c'est d'objets peints qu'il conviendrait de parler à propos d'Alan Shields. L'hétérogénéité des matériaux utilisés : peinture acrylique, mais aussi perles de verre, fils piqués à la machine et tenant lieu de commentaire graphique à la surface colorée, barres de bois ne servant plus de support mais devenues parties intégrantes du travail; les découpures dans la surface de la toile - fragment détaché comme à l'emporte-pièce ou espaces intersticiels plus ou moins régulièrement répartis des « grilles »; la non-tension de toiles éventuellement sans châssis; les pièces rapportées semblables à des repentirs et introduisant une variation de l'épaisseur du champ pictural; l'arrangement combinatoire des éléments de ces « shaped-canvases » (pour ne parler que des œuvres murales les plus proches de l'acception courante du terme *tableau*) accusent la singularité de ces peintures par rapport à la production américaine de la fin des années 60. Le grand format, les subdivisions de la surface auxquelles la répartition colorée sert de contrepoint, la gamme de couleurs utilisée, la mise en œuvre des propriétés physiques de diffusion ou d'expansion des pigments à travers la toile sont, eux, indéniablement contemporains du « colour field painting » et de certaines tendances minimalistes.

Que, comme presque tous ses commentateurs l'ont souligné, l'œuvre d'Alan Shields soit un travail sur la couleur n'empêche qu'elle soit d'abord une mise en situation de la perception. Alors que toute la peinture abstraite américaine suppose la saisie immédiate et globale du tableau - quitte, comme dans le cas de l'œuvre de Olitski, par exemple, à ce qu'elle nécessite, en contrepoint, une focalisation différente permettant d'en apprécier la texture -,

les toiles d'Alan Shields échappent, par la complexité de leur structure, circulaire pour « *Drum* », en forme de pyramide pour « *Whirling Dervish* », réversible pour les grilles, à l'œil; on ne peut les reconstituer que mentalement, par une opération de reconstruction des données visuelles enregistrées. Les « grids » dont la réalisation s'échelonne à partir de 1970 sont, sans doute, le point culminant de cette mécanique du regard. Le non-peint de Cézanne, la transparence du *Grand Verre* de Duchamp font place ici à de véritables trous dans la peinture. Les alternatives y sont multipliées au maximum : l'œil perçoit le tableau dont il ne considère toujours que le recto ou le verso comme une barrière optique dans laquelle il intègre ou non l'arrière-plan. Shields, lui-même, faisait remarquer dans un entretien : « J'ai relevé que des spectateurs regardent au travers et ont les couleurs sur les bords des yeux tandis que les autres les voient et s'en tiennent là. » La fragmentation des zones colorées, les entrelacs de perles obligent le regard à une attention localisée et lui font, progressivement, perdre la perception de l'œuvre. Seule, la réflexion en autorise la connaissance. La sollicitation visuelle de ce chatoiement coloré est le leurre de cette peinture éminemment non-rétinienne. Le caractère réducteur d'une critique formaliste ne saurait entièrement rendre compte du travail d'Alan Shields car, dans celui-ci, restent distincts les objets à peindre et l'objet de la peinture.

La nécessité de la peinture, le *mystère* qui l'alimente ne peuvent être saisis que dans le cadre plus général de cet « archaïsme pictural », souligné par Bryen. Niée, la peinture, depuis le début de ce siècle, subsiste étrangement en tant qu'activité individuelle, marque encore sensible de son origine rituelle. Le seul acte de peindre, aujourd'hui, n'équivaut-il pas dans notre civilisation occidentale à celui qui pour incanter la période mythique », dans certaines sociétés primitives, « consiste à retracer les peintures rupestres qui sur des rochers, dans des galeries écartées, représentent les ancêtres. En leur rendant leurs couleurs, en les retouchant périodiquement (il ne faudrait pas les refaire d'un coup complètement : on romprait la continuité), on rappelle à la vie les êtres qu'elles figurent, on les actualise, pour qu'ils assurent le retour de la saison des pluies, la multiplication des plantes et des animaux comestibles, le foisonnement des esprits-enfants qui rendent les femmes enceintes et garantissent la prospérité de la tribu. » (Roger Cailllois : « L'homme et le sacré ». Souci des origines retrouvées, une part de l'art moderne intègre à son

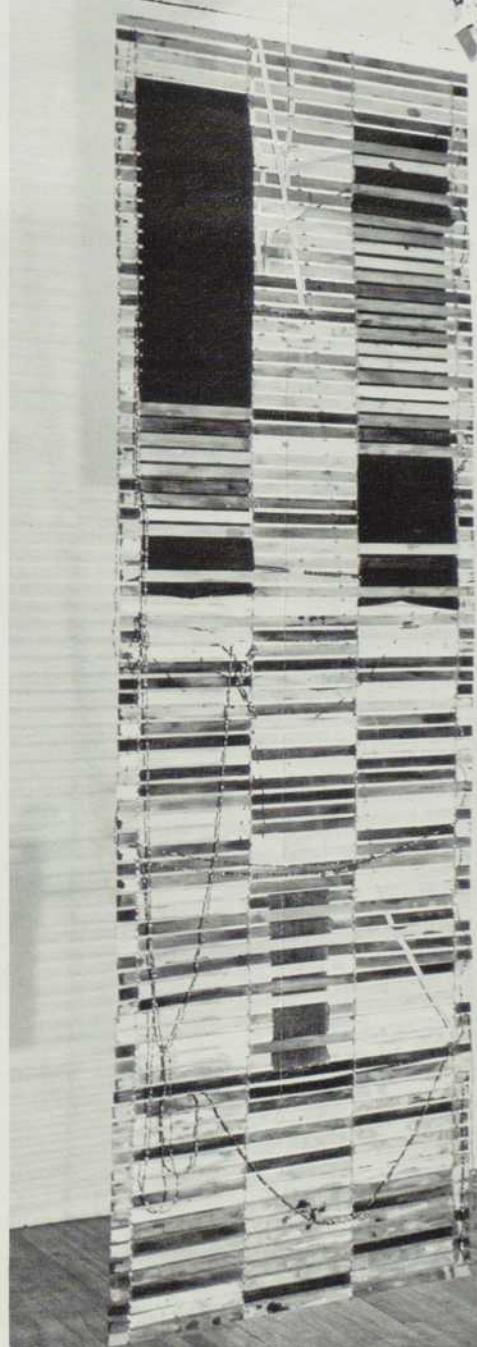


« Unwitting Koopingsaw Magnate », 1971-72. Acrylique sur toile. 244 × 460 cm (Galerie Paula Cooper, New York)



« Greyle Green Check », 1973. Acrylique sur toile. 210 × 210 cm

« Untitled », 1971. Acrylique sur bois. 300 × 98 cm



« Peal-Peel Fume Well », 1973-74. Acrylique sur toile, 278 × 80 cm (diamètre)

