**Une conversation : Chillida et les arts. 1950-1970**

Nous avons tendance à considérer Eduardo Chillida comme un sculpteur si reconnaissable qu’il ne nécessite aucune explication. Comme s’il s’agissait d’un « unicum » dans l’histoire de l’art du xxe siècle, dont l’œuvre est si personnelle qu’elle semble inaccessible et presque intemporelle.

Mais malgré cette aura d’exceptionnalité, on ne peut s’empêcher de voir en lui un homme de son temps. Tout artiste en est un. Par conséquent, lorsque nous « plongeons » Chillida au milieu de l’océan artistique de ses contemporains, remonte à la surface un fin réseau d’idéaux, d’inquiétudes et d’expérimentations qui circulaient internationalement, d’une rive à l’autre, non seulement dans les arts plastiques, mais aussi dans la philosophie, l’architecture, la musique, la danse ou la photographie, dans la mesure où il se distinguait lui-même par son ambition réflexive et sa curiosité culturelle.

L’exposition se concentre sur les deux décennies comprises entre 1950 et 1970, lorsque l’art en Europe rétablit la structure de la modernité après la catastrophe de la guerre mondiale. Ce fut également un moment fort dans l’histoire de la sculpture, qui sortait d’une léthargie de près d’un siècle et renaissait avec une vitalité combative ; ce furent enfin des années fondatrices pour Chillida, au cours desquelles il construisit sa vision personnelle de l’art.

Des décennies, donc, riches, secrètement actives, truffées d’expérimentations. Cette exposition traite de cette somme d’aventures, de réflexions à plusieurs voix, d’histoires croisées, de champs magnétiques. En clair, elle a pour but de présenter Chillida en conversation ” avec son époque, dans le langage de son temps.

**La sculpture, un art pour un monde dévasté**

Chillida décide de devenir sculpteur en pleine période d’après-guerre, au moment où la sculpture, jusqu’alors négligée par le canon avant-gardiste dominé par les peintres, commence à sortir de sa léthargie et à attirer l’attention du monde entier. La vocation personnelle du jeune artiste rejoint ainsi les centaines de vocations d’autres jeunes artistes également attirés par la sculpture.

Le moment historique était particulièrement sensible. L’Europe, dévastée par la destruction et le deuil semés par la guerre, tentait de reconstruire les vies, de rebâtir les villes et de reprendre la vie artistique qui avait été proscrite et réduite au silence. Partout régnait une aspiration à retrouver un sentiment d’Humanité, une certaine solidarité fraternelle, un désir de se relier à la terre.

C’est dans ce climat que la sculpture a révélé ses charmes oubliés. Désireux de « construire » un nouveau monde humain, les gens semblaient réclamer un art solide auquel se raccrocher, grave et sobre, loin de l’illusionnisme de la peinture, de son illusionnisme et de ses caprices chromatiques. À l’inverse, la sculpture offrait une résistance matérielle et une corporéité physique inébranlable qui conférait à l’art une dimension existentielle. Dans les années qui suivront, la sculpture se distinguera par sa vitalité combative.

**Odyssées de l’espace**

Explorer l’espace. C’est le défi le plus audacieux lancé aux artistes de l’époque : s’approprier la dimension mystérieuse et fugace de l’espace. Il semblerait que l’art ait dépassé l’objet artistique et qu’il veuille repousser ses limites, s’étendre.

Les peintres commencent à travailler sur de très grands formats et la sculpture cesse d’être une masse compacte et aveugle pour devenir une construction ouverte, avec des creux et des ouvertures, divisée en lignes et en plans qui flottent dans le néant ou s’élancent hors d’eux-mêmes. La sculpture a, pour ainsi dire, perdu sa demeure.

L’espace ne dominait pas seulement dans les arts. C’était un signe des temps et, dans de nombreux domaines, il y avait des signes d’un désir ouvert de « voir plus », d’aller « plus loin ». C’est ainsi que, pendant la guerre froide, les grandes puissances se sont lancées dans d’ambitieuses missions spatiales qui ont surmonté la loi de la gravité et atteint l’espace sidéral. L’exploit de l’astronaute Gagarine ou les premiers pas sur la Lune ont changé la perception de l’univers et envahi l’imaginaire populaire. Ils ont également enthousiasmé de nombreux artistes, qui ont vu se confirmer leur aspiration à un art en apesanteur, libéré des liens terrestres.

**Dans les entrailles de la terre**

Après la guerre, l’art fait un saut dans le vide en s’intéressant à la matérialité de l’œuvre elle-même. La beauté et le style s’effacent devant la physicalité des substances naturelles, de leur caractère tactile, palpable, lourd. Une nouvelle « imagination matérielle » se fait jour.

Les galeries commencent à exposer des œuvres réalisées à partir de boue, de racines, de miel, de scories, de ferraille, de galets ou de toile de jute. Les artistes utilisent des couleurs « terre » et « fumée » à la place du bleu de Prusse et du vert Véronèse ; ils préfèrent le vieux fer ou l’argile au marbre et à la porcelaine ; ils prônent la maladresse et la spontanéité au détriment de l’habileté et de la maestria. Comme s’ils étaient de « nouveaux préhistoriques », ils reviennent à des pratiques artisanales ancestrales, à une conscience archaïque, au monde mégalithique, à la manipulation des « viscères du monde ».

De nombreux sculpteurs ont découvert des possibilités insolites dans le plâtre, le bois usé et, surtout, dans le brutalisme matériel du fer - rien de moins que le fer, protagoniste matériel de la guerre, au service de sa violence meurtrière ! Le sculpteur-forgeron, plongé dans l’atmosphère vulcanienne de la forge, maître du feu, semble répéter le rituel d’une cérémonie archaïque et cosmogonique.

**Se pencher sur le vide**

« Je dois avoir quelque chose de chinois dans le corps », avouait Chillida à propos de son amour pour l’Orient. Il n’était pas le seul à ressentir cette attraction pour l’autre côté du monde qui, dès les années 1940, s’était emparée des poètes et artistes européens et américains, fascinés par sa calligraphie et son papier de riz, son attitude vitale et ses jardins, ses paysages flottants et son détachement zen. C’était là que résidait le secret de l’harmonie perdue.

Lao Tse, Confucius, le Yi Jing étaient sur toutes les tables de chevet. C’étaient des voies de salut intime, en dehors de la rigidité des religions et des philosophies occidentales. Il en va de même pour les mystiques arméniens, les chamans, les soufis, le mysticisme rhénan, St Jean de la Croix.

La soif métaphysique de cette génération était insatiable. L’art y est perçu comme une forme supérieure de spiritualité, une source de transcendances. L’artiste s’abandonne à un état de détachement, de non-savoir, comme cet archer japonais qui fait mouche sans y mettre son intention.

Leur grande découverte esthétique fut le vide. Et, associés à lui, la légèreté, le silence, la transparence, la fragilité, l’aérien, le néant... Jamais « peu » n’avait été « autant ».

**Existence et geste**

Attentifs à ce que leurs prédécesseurs avaient oublié dans les marges, de nombreux artistes de l’après-guerre ont fait émerger un langage de gestes libres, comme nés d’une « nécessité intérieure ». Beaucoup d’œuvres de cette période avaient quelque chose d’une impulsion naturelle, d’un gribouillage rythmique, d’un balbutiement abstrait. C’était la manière de mettre en scène plastiquement le sens dramatique de l’artiste, sa tendance au débordement.

Cet abandon à la passion gestuelle s’est rapidement répandu parmi les Européens et les Américains, avec un riche répertoire de solutions. La source dont il procèdait portait différents noms : l’Essentiel, le Tellurique, l’Ignoré, l’Esprit... Car, au fond, il y avait en eux tous, le même magma de primitivisme, de retour à l’origine primordiale de l’art et à des temps mythiques, hors de l’Histoire.

C’était comme si le vieux romantisme et sa quête d’Absolu étaient entrés dans une nouvelle phase, liée à l’esprit de l’époque. Dans ce nouvel état de faits - après Guernica, Auschwitz, Hiroshima - l’art avait cessé d’être le refuge de la beauté formelle et devait répondre au désir de s’exprimer par des gestes élémentaires et émouvants.

**Aimer le noir**

Après plus d’un demi-siècle de joie chromatique, en 1945, l’art éteint ses couleurs. Le noir fait irruption comme une découverte insolite, comme une nouvelle forme de beauté. C’est un choc pour les contemporains, peu habitués à une réduction aussi stricte. Historiquement lié à la mort, au deuil, à la solitude, à la douleur et au renoncement, le noir était devenu douloureusement actuel : c’était la couleur la plus naturelle, propre à un temps de désolation, à une mémoire tragique, incarnée picturalement par le Guernica de Picasso. C’était, en outre, une couleur existentielle, avec laquelle on pouvait imaginer l’absolu, l’abyssal. Une couleur « ultime ».

Élégant et transgressif, avec une grande richesse de nuances, textures, épaisseurs et qualités, le noir s’impose avec une force inconnue, mais chargée d’allusions enthousiastes : à la calligraphie orientale, à la peinture rupestre faite de charbon et de fumée, à un héritage issu des Peintures Noires de Goya, Velázquez ou Rembrandt, à la revendication des matériaux les plus sombres : plomb, encre de Chine, graphite, ardoise, charbon de bois, fer. Lorsque Chillida avouait « appartenir à une lumière noire », il rejoignait la grande marée du ténébrisme dans laquelle naviguaient tant de ses contemporains.

**Pliure, pli, froissement**

« Si nous éliminions les plis, l’histoire de l’art s’effondrerait », disait Chillida. Ancien ornement, le pli est obtenu à partir de l’épaisseur qu’une matière acquiert lorsqu’elle est redoublée sur elle-même. Son tracé, brisé ou sinueux, est le résultat d’opérations telles que l’étirement, le froissement, la cassure, l’ondulation, l’écoulement, le plissage. Mais le pli ne se rompt jamais et permet de « penser ce qui est continu dans la discontinuité ».

On peut dire beaucoup de choses du pli : qu’il est un éclair, un séisme, le « z » du zigzag ; un désordre ordonné, une géométrie non géométrique. Qu’il est impulsif et prend parfois la tangente. Qu’il est conflit et surprise. Qu’il est une forme superlative du mouvement et de la passion. Qu’il a quelque chose d’une petite catastrophe. Enfin, bien qu’il s’agisse d’une forme abstraite, qu’il transmet l’énergie de la nature : le flux des vents, le vol des oiseaux, la formation des vagues, les plissements de la terre.

Depuis le milieu du xxe siècle, penseurs et scientifiques lui ont donné une nouvelle extension conceptuelle, comme s’il s’agissait d’une métaphore applicable au langage, à l’architecture, à la théorie mathématique, à l’expérience de la pensée. Dans les arts, il a acquis une présence silencieuse mais déterminée, en se révélant comme une manière différente de renouveler le vaste champ de l’abstraction.