

CONVERSATION AVEC BENJAMIN ARTOLA

Cosmopolitesse

du 04 juin au 19 juillet 2025

Tes œuvres sont presque systématiquement composées de la même manière : un paysage réduit à l'essentiel, marqué par un horizon et un dégradé entre le ciel et l'océan ; et un motif central, flottant entre ces espaces, appartenant tout à la fois aux deux et à aucun. Qu'en est-il vraiment ?

C'est curieux que tu pointes cette régularité dans mes compositions, parce que je ne l'avais jamais vraiment envisagée comme une «structure», au sens où on construit quelque chose consciemment. Je le fais de manière instinctive. Ce fond dont tu parles — cet horizon — est, en réalité, une sorte d'espace neutre pour moi. C'est un lieu mental autant que pictural. Ni vraiment un ciel, ni tout à fait un océan — plutôt une synchronisation entre les deux. Une sorte de battement visuel, stable mais vivant. C'est là que je me sens bien. Un décor familier et silencieux. J'ai grandi avec l'horizon en ligne de mire — des terres vers l'océan, et de l'océan vers la côte — comme un décor constant mais jamais identique. Il change sans cesse, et pourtant il reste.

Mais cet horizon, ce socle, commence à s'effacer petit à petit dans mon travail, comme ici dans l'exposition avec *Zeru* (Ciel). C'est assez récent. Je sens que cette évolution est en cours, et je la laisse se faire, sans la forcer. Il ne reste parfois plus qu'un espace pur, presque abstrait : peut-être est-ce encore un ciel, soit de jour (*Egun*) soit de nuit (*Gaua*). Un jour, ce sera peut-être autre chose encore.

Ce fond neutre est un support, presque un terrain d'entraînement. C'est là que je pose ce que j'appelle mes *ameskeriak* (mirages) — des formes, des réminiscences, des présences. Ce sont des images qui fonctionnent un peu comme des haïkus visuels : très condensées, mais pleines de possibles. Des micro-récits ouverts. Je les imagine presque comme des exercices de contemplation. C'est un peu comme quand tu commences ta journée en posant une intention, ou comme des exercices de cohérence cardiaque. J'essaie de créer une focale apaisante, un lieu intérieur où l'on peut revenir. L'idée d'épurer les peintures avec ces recherches chromatiques permet de me concentrer avant tout sur une atmosphère d'apaisement. Et dans un monde saturé d'images que l'on ne choisit pas — des flux continus, souvent bruyants, souvent violents. J'ai besoin de couleurs franches, de lumières douces, d'espaces ouverts. Et je crois qu'on en a tous besoin, d'une manière ou d'une autre.

Ce que je cherche aussi, c'est proposer des images qui durent. Pas dans le sens d'une permanence esthétique ou d'un style figé, mais plutôt dans le sens d'une image mûrie qui continue d'agir longtemps après qu'on l'ait vue, qui ouvrent des potentialités infinies. Des images épurées pour laisser de la place aux projections, pour laisser place à ce que l'œuvre peut déclencher en silence chez l'autre.

Tu as ainsi développé un répertoire de formes simples, récurrentes : des soleils, des nuages, des voiles, des ponts, des rectangles dégradés, etc. Comment composes-tu ce répertoire ? Est-il figé ou en construction constante ? Les motifs revêtent-ils une symbolique particulière ou sont-ils des emprunts aux paysages qui t'entourent ?

Le répertoire de formes se construit en creux, au fil du temps — par imprégnation, et surtout par condensation d'images mentales. Il faut dire que j'ai passé presque une décennie à créer pour les autres : direction artistique pour des pochettes d'album, des clips, des magazines... Ce fut une période riche, mais où mon travail personnel est un peu passé en jachère, volontairement. Et je crois que ça m'a permis, paradoxalement, de revenir à ma pratique avec une clarté nouvelle. J'avais ce besoin de faire un reset visuel, de poser les bases d'un univers vierge, où chaque élément pourrait émerger sans être chargé d'une narration ou d'une symbolique trop lourde. Les motifs sont simples, oui, mais pas simplistes. Ils surgissent lentement, presque naturellement, comme s'ils avaient toujours été là.

Parfois ils évoquent une sensation, parfois un souvenir très personnel. Le pont, par exemple, c'est quelque chose de très intime pour moi — un motif-réminiscence — c'est le pont où j'ai appris à pêcher à la mouche à Baïgorry. Mais ce que j'aime, c'est qu'une fois posé dans l'image, ce pont peut devenir tout autre chose pour celui-celle qui regarde. Et c'est là que ça devient intéressant : quand la forme garde sa porosité, son pouvoir d'évocation. Et l'idée du passage, de la fenêtre, de la transition revient souvent dans mes œuvres, incarnées par plusieurs motifs.

Je me rends compte aussi que beaucoup de mes motifs prennent racine dans des langues très imagées, comme l'*euskara*, ou dans des poèmes, des citations qui m'ont marqué. Le motif du rectangle dégradé (comme ici dans *Zeru* ou *Hilarri*) est une condensation de plusieurs idées qui revenaient régulièrement dans mes carnets : d'une part, de l'idée la fenêtre qui vient d'un vers de Mamhoud Darwich, d'autre part, de citations et témoignages d'Etel Adnan, autour des paysages et des drapeaux, et enfin l'observation de couchers de soleil. Je travaille beaucoup avec l'idée de multi-lecture. Les motifs que je choisis ont toujours, ou presque, plusieurs niveaux de compréhension. Le soleil par exemple n'est pas qu'un soleil ; c'est aussi une graine, il y a un potentiel dedans, il va s'ouvrir à autre chose, et cela de manière infinie. Il est dans une logique d'ensemencement, d'éclosion, mais aussi de cycle qui se répète. Les oiseaux, les voiles — ce sont des figures du vent, du passage, du souffle. Il y a toujours, derrière ces formes très simples, une dimension élémentaire, une matière éphémère et insaisissable, une métaphore. Finalement, j'essaie de limiter le côté narratif et de générer des sortes d'*haïku* visuels qui se suffisent à eux même.

Ce qui apparaît peu finalement dans ton travail, même pour les œuvres les plus figuratives, c'est la représentation humaine. Pourquoi ?

C'est vrai qu'à première vue, la figure humaine est presque absente de mon travail. Mais elle est simplement hors-champ. Elle est en retrait, dans une posture de contemplation.

Je préfère suggérer leur présence plutôt que la représenter frontalement. C'est une manière de décentrer le regard, de redonner de l'attention à ce qui nous entoure — aux éléments, aux rythmes du monde, à ce qu'on ne regarde plus. Il y a une forme de

critique douce, implicite, dans ce choix de mise à distance. D'une certaine manière, la magie d'un coucher de soleil a été remplacée ; l'humain est aujourd'hui souvent captivé par ses propres reflets, par ses écrans, son *doom scrolling* permanent.

Je cherche des états de perception, des ressentis qu'on pourrait partager avec un paysage, un animal ou un autre être humain. C'est une tentative de connexion — entre les vivants, humains et non-humains — qui traverse toute ma pratique.

La manière dont tu mets en place ton langage visuel est très construit, pensé, même si tu revendiques aussi une forme d'instinctivité, de spontanéité dans l'apparition de certains motifs ou la constance de ton univers plastique. Et ce langage visuel prend forme, d'abord, dans un carnet que tu tiens. Peux-tu nous en dire plus sur ta façon de travailler ?

Je tiens des carnets depuis étudiant, c'est un endroit où l'écriture et les images n'ont pas de hiérarchie, c'est ici où les connexions poétiques s'installent, et les motifs naissent. J'y écris énormément : des bouts de quotidien, des observations, des souvenirs, des réflexions, des mots glanés ici ou là. Ça peut être un fragment de poème, une citation lue dans un roman, une image mentale très précise.

Mais plus que l'écriture, ce qui compte, c'est la relecture. Je relis beaucoup. Et en relisant, je relie. Des idées éparses commencent à dialoguer entre elles, parfois à distance de plusieurs mois ou années. Il y a donc deux processus qui se croisent : un flux intuitif, immédiat, et en parallèle une élaboration plus lente, conceptuelle. Certaines idées sont prêtes tout de suite, elles apparaissent déjà formées, comme des évidences. D'autres demandent du temps, des allers-retours, des couches successives. Elles passent d'un carnet à l'autre, évoluent, mûrissent, changent de forme. Si elles tiennent encore debout après trois ans, si elles continuent de résonner malgré les années c'est qu'elles ont résisté au «gros temps». Elles sont prêtes à être produites.

Il y a aussi un vrai souci de cohérence d'ensemble. Le carnet participe à l'élaboration d'un univers commun, d'un langage plastique qui s'étend d'œuvre en œuvre. Les motifs, les titres, les formes récurrentes ne sont pas choisis au hasard, mais intégrés à un tout plus large. J'essaie d'installer une trame implicite, qui n'a pas besoin d'être lue de façon linéaire.

Et puis, il y a aussi une contrainte très matérielle : j'ai un très petit atelier, je ne peux pas peindre plusieurs toiles à la fois. Le carnet vient compenser cet espace manquant. Il me permet de rester dans la pratique, dans le travail. Il devient une sorte d'atelier mobile, mental, nomade.

Dans ton carnet, se mêlent dessins et écrits ; tu évoques souvent l'idée du haïku pour parler de ton travail ; tu cites de nombreuses lectures de poésie, de romans ; ce rapport nourri que tu entretiens à l'écriture, au langage, affleure subtilement dans tes expositions grâce aux titres. Envisages-tu de le rendre plus manifeste ?

Je n'ai pas encore trouvé les meilleures formes pour intégrer l'écriture dans l'espace d'exposition sans l'alourdir, sans expliciter. Elle reste là, présente en amont, dans les carnets, dans le processus, dans les choix, mais à l'arrivée, elle est condensée au seul titre.

Et, j'accorde, aux titres, une attention particulière, à leur sémantique, à leur portée poétique. J'essaie qu'ils tiennent à la fois de la précision et de l'évocation, qu'ils activent une image mentale, une ouverture. Quand j'utilise des titres en basque, ce n'est pas une posture ou une revendication identitaire, mais parce que ce sont, à mes yeux, les mots justes. Ce sont ceux qui traduisent le mieux l'intention de l'œuvre, son rapport au monde, à la nature, aux éléments, à la perception. L'*euskara* est une langue très imagée. Elle fonctionne souvent par périphrases, par exemple *Begi lagunak* les lunettes sont "les ami.e.s des yeux" ; *Hilerri* le cimetière est "le pays des morts", un lieu vivant et pas "un lieu où l'on dort" comme dans l'étymologie latine. C'est aussi une langue non genrée. Et tout cela change beaucoup de choses dans la manière de penser et de nommer. Et il y a aussi une part de sonorité. On retrouve aussi cela dans la poésie étrangère, et en particulier dans la poésie traduite de différents arabes (Palestine, Jordanie, etc) : on peut lire un poème traduit, mais on sait, au fond de soi, qu'il nous échappe en partie. Une anecdote que j'aime bien : sous Franco, il était impossible de donner un nom basque à une oeuvre, et José Antonio Sistiaga a contourné cette interdiction avec son film *Era erera baleibu izik subua aruaren*, un titre entièrement inventé, sans sens dans aucune langue, mais qui sonne comme de l'*euskara*, comme une incantation. Ce genre de geste m'inspire beaucoup.

Ici, le titre que j'ai choisi pour l'exposition, *Cosmopolitessa*, se rapproche de mes recherches : proposer un rapport au monde fondé sur l'attention, l'ouverture. C'est un mot-valise inventé de toute pièce par Morizot et Damasio, un geste de langage, mais aussi une position esthétique et politique. Il contient en lui un monde, ou en tout cas une invitation à mieux l'habiter.

La présence plus affirmée de l'écriture dans mon travail "visible" passe par d'autres médiums que la peinture, par la vidéo, l'animation, et l'édition. Ce sont des médiums où le rapport au texte peut se faire autrement, où la rythmique rejoint celle de l'écriture.

Dans l'exposition, *Zeru* évoque une constellation de fenêtres, d'ouvertures vers différents paysages/horizons, un panorama de potentiels. Tu en parles comme un portail vers les autres œuvres de l'exposition. Peux-tu développer cette idée ?

C'est un ensemble de fragments qui proposent des paysages miniatures — un peu à la manière des descriptions d'Étel Adnan, quand elle évoque que dans un très petit tableau peut être contenu de très grands paysages, tout un monde en tension, en équilibre. Si on s'approche, si on "zoome", on pourrait presque basculer dans un autre tableau de l'exposition, comme si ces paysages étaient des points d'entrée vers les autres œuvres. À l'inverse, on peut aussi le lire comme un dézoomage de mon univers global, une vision d'ensemble. Il y a cette idée de passage, d'aller-retour constant entre le détail et le tout. Un peu comme dans *Bizi-zikloa* (Cycle de vie), où les paysages potentiels contenus dans les couchers de soleil fonctionnent en cycle, sans fin, sans début clair. Dans ce tableau, tout est contenu, mais rien n'est explicité. C'est un réservoir de formes, de couleurs, de potentiels. Chaque rectangle, chaque horizon peut activer un souvenir, un mirage.

Il y a aussi une forme plus abstraite, presque cosmique : l'évocation d'une constellation, d'un planisphère, voire de la Pangée — cette idée d'un tout fragmenté mais connecté. Et en même temps, on peut y voir des drapeaux, des fenêtres d'ordinateur, du caviardage de surfaces codées. Je pense souvent à cette double page dans les dictionnaires avec

tous les drapeaux du monde. J'étais fasciné, enfant, par ces rectangles colorés, chacun construit avec une palette minimale, une géométrie stricte, mais qui devait incarner une géographie, une culture, une histoire commune à une population entière. Il y avait quelque chose de très poétique dans cette volonté de synthèse : dire beaucoup avec peu, viser la justesse à travers la restriction.

Ta pratique a récemment évoluée avec une recherche de textures, de densité par un travail du sable, des découpages de bois, des expérimentations avec des roches. Dans l'exposition, on retrouve quelques-uns de ces matériaux qui viennent brouiller ou complexifier ton esthétique. Le jeu de texture vient-il remplacer les motifs, pour épurer encore davantage, pour laisser place à davantage d'abstraction ?

J'ai toujours aimé travailler avec des matières diverses : le bois beaucoup, et le sable, c'est plus récent. Ce ne sont pas des ajouts décoratifs, ou des substitutions de motifs, mais des déplacements sensibles, des réponses à des intuitions anciennes que je laisse mûrir depuis plusieurs années. Le sable, notamment, est présent dans mes carnets depuis 2020. Je tournais autour, en écriture, en image, sans avoir trouvé la forme juste. Et là, dans les œuvres récentes, il commence à trouver une résolution — ou du moins une première forme de matérialisation.

Il y a deux manières que j'explore actuellement pour travailler cette matière : d'une part, comme ici, mélangée à la peinture, en crépis léger qui vient donner une texture à la surface et aux motifs eux-mêmes, qui vient brouiller l'image comme une réminiscence. Et d'autre part, dans une optique plus radicale, comme matériau unique, pour réaliser de véritables tableaux de sable, un peu à la manière de ces souvenirs de paysages miniatures qu'on ramenait parfois de vacances, dans une fiole ou un cadre. Ce qui m'intéresse, c'est la précarité de l'image, sa capacité à disparaître si le contenant s'effondre. Le sable permet ça : comprimer de l'invisible, figer du fuyant. Je ne cherche pas de matérialité pour complexifier l'image, mais pour explorer une autre forme de mirage, plus tactile, plus incertaine. D'ailleurs, j'utilise aussi ce même sable de verre pour un bateau que je retape, il sert d'antidérapant. C'est aussi un jeu d'échelle. Un grain de sable, c'est une unité microscopique, mais mise bout à bout, elle peut composer un paysage entier. J'y retrouve un va-et-vient, qui m'intéresse, entre le micro et le macro.

Le bois, dans certaines œuvres comme *Oroitzapenak*, me permet d'ajouter une autre dimension, par les strates, les découpes, les jeux de niveau. Là encore, je ne cherche pas à remplacer les motifs : ils sont toujours là, mais peut-être intégrés dans la matière, où la forme cède un peu au profit de la sensation.

The logo for BAM (Benjamin Artola Museum) features the letters 'BAM' in a bold, white, sans-serif font. The letters are set against a black background that is shaped like a diagonal arrow pointing towards the bottom right.

Cosmopolitessse
BENJAMIN ARTOLA
04 juin > 19 juillet 2025

Du mercredi au samedi, de 11h à 18h ou sur rendez-vous à contact@bam-projects.com