

EDWARD POVEY'S Mnemonic Creatures

Long version



Ce document est une interview d'Edward Povey et il revêt une grande importance car c'est lui que l'on peut lire, c'est sa voix que l'on peut imaginer.

On y découvre un texte très intéressant, mais aussi très émouvant qui force l'admiration tant la capacité de sublimer et de s'adapter se dégageant chez cet artiste est grande.

Edward Povey possède l'art de manier la complexité qui nous permet de nager dans « l'entre-deux », dans l'inframince, si je puis me permettre de le dire. Pour lui ne compte pas tant la vérité que cette subtile combinaison qui favorise le passage d'une vie intérieure à sa représentation. Edward Povey est pour moi un ruban de Möbius en soi, une bouteille de Klein, le lieu du passage en lui-même entre le dedans et le dehors. Il incarne aussi ce mouvement créatif du passage.

Je sais aujourd'hui pourquoi son art me touche particulièrement, car ma recherche actuelle tourne autour du « seuil », le lieu du passage. Après la lecture de ce document j'ai réalisé que mon tableau hommage, "*Les fenêtres d'Edward Povey*", contenait une petite imprécision en son titre, car Edward Povey est en réalité la fenêtre elle-même, celle qui donne accès à d'autres mondes.

Je me retrouve aussi en un point de son processus créatif. En effet, c'est mon travail d'écriture qui m'amène à penser des tableaux, à produire des images mentales me permettant d'effleurer des fantômes aux valeurs rétinienne (cf l'art rétinien selon Duchamp). Certes, ces travaux d'écriture possèdent une existence propre avec une visée différente, comme celle du partage par la publication, mais ils me mènent, ces derniers temps, à des productions picturales. Je vois une différence cependant, car ce ne sont pas les traces mnésiques de mon expérience vécue qui projettent des images mentales comme celles d'Edward Povey, pas consciemment du moins, mais des réflexions, parfois abstraites qui m'entraînent sur des voies oniriques. J'ignore comment le passage peut se produire d'une abstraction à une figuration.

Je remercie infiniment Edward pour la transmission de texte que je considère comme un trésor recelant les secrets de ses créations énigmatiques. C'est en quelque sorte un texte AGALMATIQUE, c'est à dire une sorte de machine désirante.

Après avoir parcouru ces lignes, je peux affirmer que j'aime encore plus Edward Povey et son œuvre. Je le considère comme un peintre important, mais aussi un magicien (cf par exemple son usage de perspectives multiples) et un modèle fondamental.

This document is an interview of Edward Povey and it is most important because he is the one we are reading and the one whose voice we can imagine. We come upon a very interesting text and a very moving one too as we are led to admire the strong ability of this artist to adjust and sublimate things.

Edward Povey masters the art of handling complexities that allow us to swim in an uncertain « entre deux », in the "infra-thin", if I may say so !

What matters for him, above the truth, is the subtle combination that will ease the move from an inner life to its representation. To my opinion, Edward Povey is a Möbius ribbon, a Klein bottle, the origin of the path between the inside and the outside. He also embodies the creative movement of the passage.

I know today why his art particularly touches me, because my current research is focused around the « threshold » the location of the passage. After reading this document I realized that my tribute painting, "*Les fenêtres d'Edward Povey*" contained a slight imprecision in its title because Edward Povey is actually the window itself, the window that gives access to other worlds.

I also find myself in one aspect of his creative process. Indeed, it is my writing work that urges me to think about paintings, to produce mental images which in turn allow me to touch lightly on fantasies with retinal values (cf retinal art according to Duchamp). Certainly, these works of writing have their own existence and a different aim such as sharing through publishing, but lately they have led me towards pictorial productions. I notice a difference, however, for it is not the mnemonic traces of my living experience that project mental images like those of Edward Povey, not consciously at least, but thoughts, sometimes abstract ones, that take me on oneiric paths. I don't know how the passage can occur between abstraction and figuration.

I thank Edward Povey most heartily for the transmission of a text that I consider to be a treasure concealing secrets of his enigmatic creations. In a way, it is an AGALMATIC text, that is to say, some sort of desiring machine.

Having read these lines, I must say I love Edward Povey and his work even more.

I regard him as a major painter but also as a magician (ie his using multiple perspectives) and a role model.

Unabridged interview – published by PROV MAG, Miami. 25th March 2021

EDDWARD POVEY'S

Mnemonic Creatures

PROVKMAG :

Edward Povey, where do you see yourself, stylistically, as fitting into the current art world ?



[2020 Fundamental](#)

EP :

I'm uncertain, given that my paintings are built from a conglomerate of styles. It may sound strange, but I actually try to avoid the temptation of making 'art' per se, because my paintings are sourced from *internal* ideas, and the expectations of 'art' might be a distracting. All the same, I do have clear influences of genre.

The stylistic construction of my paintings is complex both to describe and imagine, however each style is historically well-understood, and in my paintings several of them meld and resume a plausible visual simplicity, I think.

I use Cubist perspective from *pre-Renaissance* religious altarpieces in which tabletops and floors are brought flat to the surface of the canvas, as if the viewer were looking directly down upon them. This is a form of pictorial honesty, like a child's painting, reminding us that the table is in fact round, and not elliptical, as optical perspective would have us believe. I pair this with the mixed perspectives of Paul Cezanne's Modern Cubism, in which we are allowed to view both the side of a cup and into the cup simultaneously. This is another infant's way of solving optical riddles.

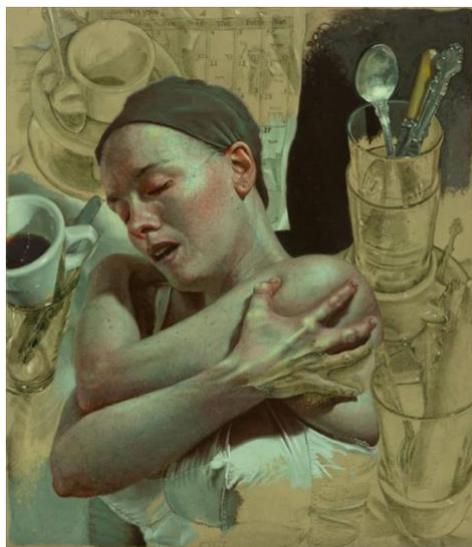
I then go to great lengths to make my surfaces and figures appear plausible in an *apparent* Photorealistic lie, attempting to convince my viewer that an object is present when it is, in fact, fabricated in paint. My Realist surfaces are, however, a further deception because I show information and a deliberate translucency in human

flesh that is not visible in a living human being. For this I depend upon my knowledge of the human body that I acquired by handling skinless human bodies in an anatomy laboratory in the West Indies. These intrusively observed surfaces appear on *all* the objects in my paintings.

So my Cubist perspectives flatten my tabletops into flat design, but my invasive Photorealism goes in the opposite direction, making surfaces unpleasantly realistic, both styles welding to produce a cloying atmosphere of plausible familiarity. All these sleights of hand are necessary to accomplish the emotional goals that I have in mind.

In some of my recent paintings this stylistic alloy, already causing a loss of equilibrium in my viewer, is further conceptually broken up by another discussion about lies and authenticity. Areas of finished oil painting are set alongside apparently unfinished areas of under-drawing. It is honest to the materials and process itself, confessing that it is *unfinished* and suggesting an obvious parallel with the perpetually mortal and unprepared human state. In artistic terms it is a form of Deconstruction.

For me, the tangible result of these fused genres is a metaphorically-viewed union of memories, stinking of intimacy, idiosyncratic, ritualistic, and only faintly identifiable as art.



[2020 Amplexum](#)

PROVKMAG :

If your source material is derived from your emotional memory, do you regard your paintings as essentially narrative ?

EP :

I don't see my art as being narrative or biographical at all, because none of my life events actually survive intact and understandable in their transition to canvas, and neither is that my purpose. Art does not serve as literature in my view.

As the only child of a sadistic London seaman I had a fearful childhood, but counterintuitively, those experiences have been enormously important to my art. Having been threatened with death since the age of two, I can only conceive of life as being bracketed by birth and death. The life in-between those poles I see as breathtakingly beautiful, but a temporary reprieve, shadowed at all times by certain extinction.

My early experiences caused me to value my imagination as the only place where I was free of restraint, and imagination became my closest friend and the pith of my career. Constant fear and an overdeveloped empathy for the feelings of others led me to avoid human company. Both my mother and I literally faint in the face of danger or drama, even if it occurs on a small black and white television.

Absurdly, at this point I wouldn't change my childhood if I could, because my avoidance of people has provided me with the vast amount of time vital for my work. I couldn't paint in the way that I do without my emotionally heightened library of memories, my sense of the imminence of death, and my exaggerated awareness of human feelings. My psychological peculiarities enable me to express the amalgam that is human life.

For all that, I see my paintings as primarily visual, but necessarily having roots from every brush-mark down into my direct human experience. As I mentioned before, I have no interest in documenting previous life events, but instead I impregnate my work with the emotional charge *derived from my experience*. I regard my memories and my entire visceral response to life as the only full-bodied connection between me and my viewers, especially given that my memories are inextricably stitched with a personal encyclopaedia smells, tactile surfaces, significant objects and certain dreamlike interactions between figures. The result is that each painting is an intuitively orchestrated set of hitherto *unconnected* recollections, movies, books, and second-hand experiences, interlocking to form new mnemonic creatures from my own underworld, you might say.



2020 NABOKOV'S WINDOW

PROVKMAG :

Can you give me a concrete example that shows the conglomerate of memories that you are referring to ?

EP :

Certainly. Every object in *Amplexum*, 2020 is dredged out of my life. There is a bone-handled knife in a glass that my father brought home from the war for my mother, which she used to spread the margarine on my sugar sandwiches for school, a silver knife which belongs to my sweetheart, and was given to her by her mentor, an angelic New Orleans lesbian who died from cancer. Similarly, the Jewish calendar comes from my recollections of lying on my cot in Israel listening to empty bombers returning North from The Lebanon ; and of standing before a Jewish café in Berlin with nicotine-stained walls filled with photographs of the owner's family, the sound of breaking windows and the rattle of night trains to Belsen echoing back from the Second World War.

The surfaces and colours are reproduced as faithfully as my capacity will allow, not particularly with the goal of impressing my viewer but to cause everything in *Amplexum* to vibrate with feelings generated from personal memory : my only reliable fuel.

To stress, the influences, objects and situations in my paintings all occurred at different times and in different places, but in my process of evolving my designs, I make new and coherent ideas from previously unrelated parts. I contend that human viewers can 'smell' the authenticity of actual experience, in the same way as they can smell falsity hanging about people and situations.

These paintings are left apparently incomplete quite deliberately to upset the equilibrium of the observer, and also as a metaphor for the incompleteness, unpreparedness and chaos of the everyday human state. This incompleteness intentionally runs at odds to the scrupulous and particular Realism in other parts of the same paintings. You see, I am welding qualities that are all human : truth and lies, authentic experience, buried layers of viscera, incompleteness. Beautiful, you could say, resilient, and bleeding with pathos.

PROVKMAG :

Is your process as complex as the construction of your paintings ?

EP :

It is bound to be, inevitably.

All my life I've kept a running studio diary. It contains the complete ongoing discussions with myself about every aspect of my work. In that diary I carry painting designs from inception to conclusion, and wherever I live in the world, I take suitcases containing fifty years of chronological diary.

In this diary, I describe every painting design solely in the form of words at the beginning, as the quickest and most fluid way of making conceptual changes. It then moves to tiny drawings surrounded by notes, a scale at which I'm purposely confined to dealing with the largest elements and movements in the design. I evolve it to a working drawing over the period of months, coming back to it between other work, and only at times when I can emotionally understand the concept again. If however it loses its connection with its roots in memory, I abandon it, because without that lifeblood of experience, it would die from its own lack of authenticity.

The surviving designs must then be recreated in the workshop in the form of a physical stage set, correct in every detail and surface, and complete with living human figures.

All photographs, prints and letters that appear in the paintings must be real and intimate, found, printed, creased, aged, glazed and dusted until they have the spooky, dreamlike atmosphere that I felt originally from them in memory. Furniture is also found, adjusted, coloured and worn until it duplicates my mental picture.

It can take three or four different models and six photoshoots, to plausibly capture a woman in her role as a character in a painting design. I use female models in bathing caps to stand in as men in my paintings to preserve their androgynous and sensitive atmosphere. Once again this preference has its origins in my childhood. My father insisted that I was a woman, which he regarded as an insult, and which to this day I see as a compliment.

I dress, adjust, light and coach each of them, to the point of dictating what feelings and thought-processes I need them to assume, because I am convinced that their emotional state and thoughts will leak into the finished photographs and in turn, the paintings. I handle their heads, shape their fingers, reposition their hair and adjust bra straps, finding my way towards the person whom I always knew must inhabit the painting, and doing so before exhaustion inevitably appears in my model.

You see, although I can craft all the objects in paint satisfactorily, I have to physically see them reliably organized into a stage set rather than attempting to imagine them at this point, since their relationships and surfaces carry a vast amount of information which itself carries the emotional charge that I need.

Following my fabrication of the stage set though, it is necessary for the visual information to pass into the medium of manipulated and montaged black and white photographs. Now I must relinquish the physical stage set, because my use of mixed perspectives makes it impossible to depend upon any real world scene, which by definition is confined to a single perspective. Not only that, but a certain amount of form-warping occurs, as I reform the design into a shape that can create a *visual melody* along the lines of Pythagoras's Armature of the Rectangle, without losing any of the guts of its mnemonic origins.

Finally I can transfer the photo-montaged design onto a brown-washed and gridded canvas, with vestiges of information in what will be the deconstructed and disintegrating areas of the painting.

This process has accumulated over several years, and given the demands of my long-evolved mental image of the design, I have not been able to think of another process that could achieve my goals.



[2020 Hourglass](#)

PROVKMAG :

Regarding the painting process itself, what are you willing to divulge about its length, and the methods that you use ?

EP :

I prefer to work on one painting at a time, and they generally take between two weeks and ten weeks to make, depending on their size and their level of complexity.

I work in many layers of solid oil paint and oil glazing, sometimes with graphite or oil pastel built in. The paintings are made quite systematically in the beginning, but until the whole work is covered and advanced I can't orchestrate it *as a painting*, which is ultimately more important than my other requirements of it. I feel strongly about my marks being devoid of style and 'fanciness'. I don't want the paint to be polluted by self-consciousness, because all the personal intention, atmosphere and emotional colour was installed at the far more fluid design stage. I need to step aside once my process is engaged, and allow my paintings a clear path. I become a workman essentially.



[2020 Accomodation](#)

PROVKMAG :

Your viewers talk about your approach to colour. Do you have a particularly unique philosophy regarding your palette ?

EP :

I don't consider myself to be a colourist by any means, even though I was lucky enough to study colour with the art connoisseur Jan de Maere in Brussels ; briefly

with the artist Malcolm T. Liepke in New York and with the Danish Architectural Abstractionist Paul Klose on the Caribbean island where our studios were at the time. My current foundation palette is based on Raphael's *Ansiede Madonna* Altarpiece, (1505–1507), in which he used a Verdaccio grey-green undertone which determines all the neutral areas of my paintings, but I overlay several coloured transparent layers on top of that foundation.

I do control my tonal values, narrowing their gamut more than is obvious, to create 'air' and allow me some latitude with colour.



[2020 SINK](#)

PROVKMAG :

I hear you have worked in studios in several different countries, what led to that ?
Were you there to soak up particular influences ?

EP :

Every location where I have worked, has been quite beautiful, always isolated and certainly enriching to my private life, but I have never been artistically inspired by external landscapes or locations. All my inspirations derive from my internal life.

My first studio was in an attic on the South coast of England in Brighton at the age of twenty-one, where I did an Art Foundation Year. I later moved to a larger studio

in Wales, on the top floor of a former chapel in a slate mining village. It was within cycling distance of the locations of twenty-five multi-storey murals which served as my self-designed apprenticeship. It was my murals that taught me how to get out of bed and work, and also gave me the first nine years of my training in composition.

I moved from there to the Caribbean island of Grenada for seven years to deliberately escape from mural commissions, so that I could concentrate on canvas painting while I studied symbolism and new approaches to composition. Of course we stumbled into a war there, were held under a military curfew, and escaped being bombed by defying the curfew at night, driving to safety in a friend's basement.

For fifteen years I had a marvellous old brick studio back in North Wales on a University campus, but I've had studios variously in the North of England, Florida, Louisiana and Texas, and two years ago my wife and I finally returned to England.

PROVKMAG :

What is your home and working life normally like, in this pre- and post-pandemic world ?

EP :

My American wife, the artist Tolar Schultz and I occasionally entertain guests in a bizarrely theatrical way which involves theatre lighting, stage fog, sound effects and films, quite at odds with our usual obsessive privacy. We travel occasionally to think and write about our work, and sit in cafés in that enervating throng of customers, which provides us with an emotional cushion for the emotional demands of designing. My best designs have been realized at corner tables in cafes around the world.

At the studio, our painting careers are all-consuming, and my work is a constant, troubling and fascinating evolution. We work around 12 hours every day, six days a week, have no television, radio or newspapers. Naturally, the pandemic brought our entertaining and travelling to a halt, but studio time was in abundance despite the emotional undertone of a world in trauma, which leaked into our world, providing Tolar with Long Covid.

We have a very sweet and cherishing, 'babes-in-the-woods' relationship. We are to be found painting in the English countryside in this isolated farmhouse, sitting in silence beside the sea where we are already designing our next studio.

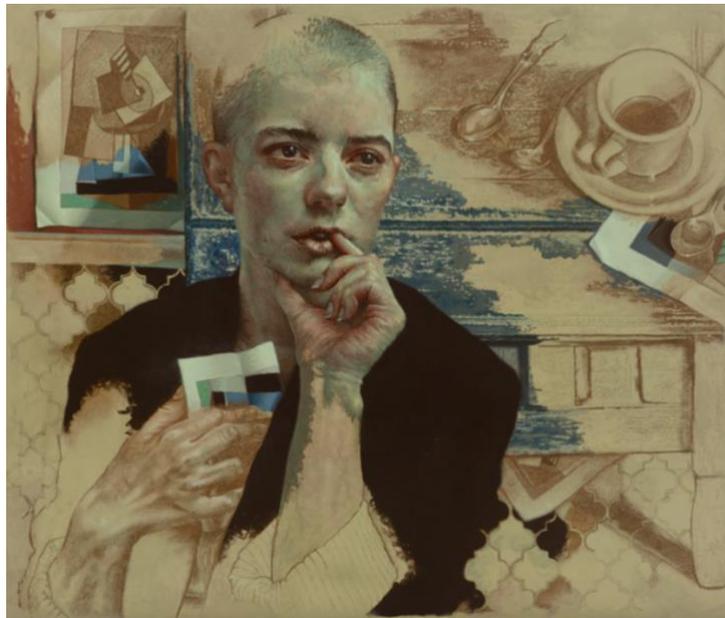
PROVKMAG :

It sounds beautiful ! How does the year 2021 look in your career ?

EP :

Strangely, during this difficult time in human history, I have never been busier. I'm working through a series of commissions for collectors in Sweden, the USA, Uruguay, Portugal and Wales. Some of my paintings are appearing at Arcadia Contemporary Gallery in New York and at the LA Art Fair with them in July-August 2021. I'm also excited about a collection of larger paintings I'm building for exhibitions under discussion for London and Munich.

In the meantime, Gabriel Jagger's (Mick Jagger's son) London film company *Why Now* interviewed me in January 2021 ; an Italian art critic is interviewing me for an online article ; a Nepalese Television company is planning an interview soon ; and an Italian film producer is working on a short documentary about my life and work which will be premiered at the European film festivals, with shorter versions to be published on social media.



[2021 Eliot Repetition](#)

PROVKMAG :

In a much abbreviated form, can you define what your paintings are ?

EP : My paintings are a child's diorama built from confessions and lies, giving society one small and fearful eyehole on the complex human life experience.

For more information :

[@edwardpovey](#)

website : www.edwardpovey.com

Interview intégrale - publiée par PROVDMAG, Miami. 25 mars 2021
Les créatures mnémotechniques d'EDWARD POVEY

PROVDMAG:

Edward Povey, où vous voyez-vous, stylistiquement, comme s'intégrant dans le monde de l'art actuel?

Fondamentale 2020

© Edward Povey

"clic"

EP:

Je suis incertain, étant donné que mes peintures sont construites à partir d'un conglomérat de styles. Cela peut paraître étrange, mais j'essaie en fait d'éviter la tentation de faire de «l'art» en soi, car mes peintures proviennent d'idées internes, et les attentes de «l'art» peuvent être distrayantes. Tout de même, j'ai des influences de genre claires.

La construction stylistique de mes peintures est complexe à la fois à décrire et à imaginer, cependant chaque style est historiquement bien compris, et dans mes peintures plusieurs d'entre eux fusionnent et reprennent une simplicité visuelle plausible, je pense.

J'utilise la perspective cubiste des retables religieux pré-Renaissance dans lesquels les dessus de table et les planchers sont amenés à plat sur la surface de la toile, comme si le spectateur les regardait directement. C'est une forme d'honnêteté picturale, comme la peinture d'un enfant, qui nous rappelle que la table est en fait ronde, et non elliptique, comme la perspective optique voudrait nous le faire croire. J'associe cela aux perspectives mitigées du cubisme moderne de Paul Cézanne, dans lequel nous sommes autorisés à voir à la fois le côté d'une tasse et dans la tasse simultanément. C'est une autre façon de résoudre les énigmes optiques.

Je fais alors de grands efforts pour rendre mes surfaces et mes figures plausibles dans un apparent mensonge photoréaliste, essayant de convaincre mon spectateur qu'un objet est présent alors qu'il est en fait fabriqué en peinture. Mes surfaces réalistes sont, cependant, une autre tromperie parce que je montre des informations et une translucidité délibérée dans la chair humaine qui n'est pas visible chez un être humain vivant. Pour cela, je compte sur ma connaissance du corps humain que j'ai acquise en manipulant des corps humains sans peau dans un laboratoire d'anatomie

aux Antilles. Ces surfaces observées de manière intrusive apparaissent sur tous les objets de mes peintures.

Donc, mes perspectives cubistes aplatissent mes dessus de table en un design plat, mais mon photoréalisme invasif va dans la direction opposée, rendant les surfaces désagréablement réalistes, les deux styles se soudant pour produire une atmosphère écoeurante de familiarité plausible. Tous ces tours de passe-passe sont nécessaires pour atteindre les objectifs émotionnels que j'ai en tête.

Dans certaines de mes peintures récentes, cet alliage stylistique, causant déjà une perte d'équilibre chez mon spectateur, est encore plus conceptuellement interrompu par une autre discussion sur le mensonge et l'authenticité. Les zones de peinture à l'huile finies côtoient des zones de sous-dessin apparemment inachevées. Il est honnête envers les matériaux et le processus lui-même, avouant qu'il est inachevé et suggérant un parallèle évident avec l'état humain perpétuellement mortel et non préparé. En termes artistiques, c'est une forme de déconstruction.

Pour moi, le résultat tangible de ces genres fusionnés est une union métaphorique de mémoires, puante d'intimité, idiosyncratique, ritualiste et seulement faiblement identifiable comme art.

Amplexum 2020

© Edward Povey

"clic"

PROVKMAG:

Si votre matériau source est dérivé de votre mémoire émotionnelle, considérez-vous vos peintures comme essentiellement narratives?

EP:

Je ne vois pas du tout mon art comme narratif ou biographique, car aucun de mes événements de vie ne survit réellement intact et compréhensible dans leur transition vers la toile, et ce n'est pas non plus mon but. L'art ne sert pas de littérature à mon avis.

En tant qu'enfant unique d'un marin sadique londonien, j'ai eu une enfance effrayante, mais contre-intuitivement, ces expériences ont été extrêmement importantes pour mon art.

Menacé de mort depuis l'âge de deux ans, je ne peux concevoir que la vie entre parenthèses entre la naissance et la mort. La vie entre ces pôles, je la vois comme d'une beauté à couper le souffle, mais comme un sursis temporaire, ombragée à tout moment par une certaine extinction.

Mes premières expériences m'ont amené à valoriser mon imagination comme le seul endroit où j'étais libre de toute retenue, et l'imagination est devenue mon ami le

plus proche et le cœur de ma carrière. La peur constante et une empathie surdéveloppée pour les sentiments des autres m'ont conduit à éviter la compagnie humaine. Ma mère et moi nous évanouissons littéralement face au danger ou au drame, même si cela se produit sur une petite télévision en noir et blanc.

De manière absurde, à ce stade, je ne changerais pas mon enfance si je le pouvais, car mon évitement des gens m'a fourni le temps considérable nécessaire à mon travail. Je ne pourrais pas peindre comme je le fais sans ma bibliothèque de souvenirs émotionnellement exaltée, mon sens de l'imminence de la mort et ma conscience exagérée des sentiments humains. Mes particularités psychologiques me permettent d'exprimer l'amalgame qu'est la vie humaine.

Pour autant, je vois mes peintures comme avant tout visuelles, mais ayant nécessairement des racines de chaque coup de pinceau dans mon expérience humaine directe. Comme je l'ai mentionné précédemment, je n'ai aucun intérêt à documenter les événements de la vie précédents, mais à la place j'imprègne mon travail de la charge émotionnelle dérivée de mon expérience. Je considère mes souvenirs et toute ma réponse viscérale à la vie comme le seul lien corsé entre moi et mes spectateurs, d'autant plus que mes souvenirs sont inextricablement cousus d'une encyclopédie personnelle d'odeurs, de surfaces tactiles, d'objets significatifs et de certaines interactions oniriques entre les personnages. Le résultat est que chaque peinture est un ensemble intuitivement orchestré de souvenirs, de films, de livres et d'expériences de seconde main jusqu'ici sans lien, s'entremêlant pour former de nouvelles créatures mnémotechniques de mon propre monde souterrain, pourrait-on dire.

FENÊTRE DE NABOKOV 2020

© Edward Povey

"clic"

PROVKMAG:

Pouvez-vous me donner un exemple concret qui montre le conglomérat de souvenirs dont vous parlez?

EP:

Certainement. Chaque objet d'Amplexum, 2020 est sorti de ma vie. Il y a un couteau à manche en os dans un verre que mon père a rapporté de la guerre pour ma mère, qu'elle a utilisé pour étaler la margarine sur mes sandwichs au sucre pour l'école, un couteau en argent qui appartient à ma chérie et qui lui a été donné. par son mentor, une lesbienne angélique de la Nouvelle-Orléans décédée d'un cancer. De même, le calendrier juif vient de mes souvenirs de m'être allongé sur mon lit en Israël en écoutant des bombardiers vides revenant du nord du Liban; et de se tenir devant un café juif de Berlin avec des murs tachés de nicotine remplis de photographies de la famille du propriétaire, le bruit des vitres brisées et le hochet des trains de nuit à Belsen faisant écho à la Seconde Guerre mondiale.

Les surfaces et les couleurs sont reproduites aussi fidèlement que ma capacité le permet, pas particulièrement dans le but d'impressionner mon spectateur mais de faire vibrer tout dans Amplexum avec des sentiments générés par la mémoire personnelle: mon seul carburant fiable.

Pour souligner, les influences, les objets et les situations dans mes peintures se sont tous produits à des moments et à des endroits différents, mais dans mon processus d'évolution de mes créations, je crée des idées nouvelles et cohérentes à partir de parties auparavant sans rapport. Je soutiens que les spectateurs humains peuvent «sentir» l'authenticité de l'expérience réelle, de la même manière qu'ils peuvent sentir la fausseté qui plane sur les gens et les situations.

Ces peintures sont laissées apparemment incomplètes tout à fait délibérément pour bouleverser l'équilibre de l'observateur, et aussi comme métaphore de l'incomplétude, de l'impréparation et du chaos de l'état humain quotidien. Cette incomplétude va intentionnellement à l'encontre du réalisme scrupuleux et particulier dans d'autres parties des mêmes tableaux. Vous voyez, je suis en train de souder des qualités qui sont toutes humaines: vérité et mensonge, expérience authentique, couches enfouies de viscères, incomplétude. Belle, pourrait-on dire, résiliente et saignante de pathétique.

PROVKMAG:

Votre processus est-il aussi complexe que la construction de vos tableaux?

EP:

C'est forcément le cas.

Toute ma vie, j'ai tenu un journal de studio. Il contient les discussions complètes en cours avec moi-même sur tous les aspects de mon travail. Dans ce journal, je porte des dessins de peinture du début à la fin, et partout où je vis dans le monde, je prends des valises contenant cinquante ans de journal chronologique.

Dans ce journal, je décris chaque dessin de peinture uniquement sous la forme de mots au début, comme le moyen le plus rapide et le plus fluide de faire des changements conceptuels. Alors se déplace vers de minuscules dessins entourés de notes, une échelle à laquelle je me limite volontairement à traiter les plus grands éléments et mouvements de la conception. Je le fais évoluer vers un dessin de travail sur une période de plusieurs mois, y revenant entre d'autres travaux, et seulement à des moments où je peux à nouveau comprendre émotionnellement le concept. Si toutefois elle perd son lien avec ses racines dans la mémoire, je l'abandonne, car sans cette force vitale de l'expérience, elle mourrait de son propre manque d'authenticité.

Les dessins survivants doivent ensuite être recréés dans l'atelier sous la forme d'un décor de scène physique, corrects dans chaque détail et surface, et complétés par des figures humaines vivantes.

Toutes les photographies, gravures et lettres qui apparaissent dans les peintures doivent être réelles et intimes, trouvées, imprimées, froissées, vieilles, glacées et saupoudrées jusqu'à ce qu'elles aient l'atmosphère fantasmagorique et onirique que je ressentais à l'origine d'elles en mémoire. Les meubles sont également trouvés, ajustés, colorés et usés jusqu'à ce qu'ils reproduisent mon image mentale.

Il peut prendre trois ou quatre modèles différents et six séances photos pour capturer de manière plausible une femme dans son rôle de personnage dans une conception de peinture. J'utilise des modèles féminins en bonnet de bain pour me présenter comme des hommes dans mes peintures afin de préserver leur atmosphère androgyne et sensible. Encore une fois, cette préférence a ses origines dans mon enfance. Mon père a insisté sur le fait que j'étais une femme, ce qu'il considérait comme une insulte et que je considère encore aujourd'hui comme un compliment.

J'habille, ajuste, allume et coache chacun d'eux, au point de dicter les sentiments et les processus de pensée dont j'ai besoin qu'ils assument, car je suis convaincu que leur état émotionnel et leurs pensées vont s'infiltrer dans les photographies finies et à leur tour, les peintures. Je manipule leurs têtes, façonne leurs doigts, repositionne leurs cheveux et ajuste les bretelles de soutien-gorge, trouvant mon chemin vers la personne dont j'ai toujours su qu'elle devait habiter le tableau, et ce, avant que l'épuisement n'apparaisse inévitablement dans mon modèle.

Vous voyez, bien que je puisse fabriquer tous les objets dans la peinture de manière satisfaisante, je dois les voir physiquement organisés de manière fiable dans un décor plutôt que d'essayer de les imaginer à ce stade, car leurs relations et leurs surfaces portent une grande quantité d'informations qui elles-mêmes transportent la charge émotionnelle dont j'ai besoin.

Suite à ma fabrication du décor, il est cependant nécessaire que l'information visuelle passe au travers de photographies noir et blanc manipulées et montées. Maintenant, je dois renoncer à la scène physique, car mon utilisation de perspectives mixtes rend impossible de dépendre d'une scène du monde réel, qui par définition est confinée à une seule perspective. Non seulement cela, mais une certaine déformation de forme se produit, alors que je transforme le dessin en une forme qui peut créer une mélodie visuelle le long des lignes de l'armature du rectangle de Pythagore, sans perdre aucune des entrailles de ses origines mnémotechniques.

Enfin, je peux transférer le dessin photo-monté sur une toile brunie et quadrillée, avec des vestiges d'informations dans ce qui sera les zones déconstruites et désintégrées du tableau.

Ce processus s'est accumulé sur plusieurs années, et étant donné les exigences de mon image mentale de longue date de la conception, je n'ai pas été en mesure de penser à un autre processus qui pourrait atteindre mes objectifs.

© Edward Povey

"clic"

PROVKMAG:

En ce qui concerne le processus de peinture lui-même, que souhaitez-vous divulguer sur sa durée et les méthodes que vous utilisez?

EP:

Je préfère travailler sur un tableau à la fois, et ils prennent généralement entre deux semaines et dix semaines à faire, en fonction de leur taille et de leur niveau de complexité.

Je travaille dans de nombreuses couches de peinture à l'huile solide et de glaçage à l'huile, parfois avec du graphite ou du pastel à l'huile intégré. Les peintures sont faites assez systématiquement au début, mais tant que tout le travail n'est pas couvert et avancé, je ne peux pas l'orchestrer comme une peinture, ce qui est finalement plus important que mes autres exigences. Je suis convaincu que mes notes sont dépourvues de style et de « fantaisie ». Je ne veux pas que la peinture soit polluée par la conscience de soi, car toute l'intention personnelle, l'atmosphère et la couleur émotionnelle ont été installées à un stade de conception beaucoup plus fluide. Je dois m'éloigner une fois que mon processus est engagé et permettre à mes peintures de tracer un chemin clair. Je deviens un ouvrier essentiellement.

Hébergement 2020

© Edward Povey

"clic"

Vos téléspectateurs parlent de votre approche de la couleur. Avez-vous une philosophie particulièrement unique concernant votre palette?

EP:

Je ne me considère pas du tout comme un coloriste, même si j'ai eu la chance d'étudier la couleur avec le connaisseur d'art Jan de Maere à Bruxelles; brièvement avec l'artiste Malcolm T. Liepke à New York et avec l'abstractionniste danois en architecture Paul Klose sur l'île des Caraïbes où se trouvaient nos studios à l'époque. Ma palette de fondations actuelle est basée sur le retable Ansidei Madonna de Raphael, (1505-1507), dans lequel il a utilisé une nuance de gris-vert Verdaccio qui détermine toutes les zones neutres de mes peintures, mais je superpose plusieurs couches transparentes colorées au-dessus de cette fondation.

Je contrôle mes valeurs tonales, rétrécissant leur gamme plus qu'il n'est évident, pour créer de l'air et me laisser une certaine latitude avec la couleur.

ÉVIER 2020

© Edward Povey

"clic"

PROVKMAG:

J'ai entendu dire que vous avez travaillé dans des studios dans plusieurs pays différents, qu'est-ce qui a conduit à cela? Étiez-vous là pour vous imprégner d'influences particulières?

EP:

Chaque endroit où j'ai travaillé a été assez beau, toujours isolé et certainement enrichissant pour ma vie privée, mais je n'ai jamais été artistiquement inspiré par des paysages ou des lieux extérieurs. Toutes mes inspirations proviennent de ma vie intérieure.

Mon premier studio était dans un grenier sur la côte sud de l'Angleterre à Brighton à l'âge de 21 ans, où j'ai fait une année de fondation d'art. J'ai ensuite déménagé dans un plus grand studio au Pays de Galles, au dernier étage d'une ancienne chapelle dans un village minier d'ardoise. C'était à distance de vélo des emplacements de vingt-cinq peintures murales à plusieurs étages qui ont servi de mon apprentissage auto-conçu. Ce sont mes peintures murales qui m'ont appris à sortir du lit et à travailler, et qui m'ont également donné les neuf premières années de ma formation en composition.

J'ai déménagé de là à l'île caribéenne de Grenade pendant sept ans pour échapper délibérément aux commandes murales, afin de pouvoir me concentrer sur la peinture sur toile tout en étudiant le symbolisme et les nouvelles approches de la composition. Bien sûr, nous avons trébuché dans une guerre là-bas, avons été maintenus sous un couvre-feu militaire et avons échappé aux bombardements en défiant le couvre-feu la nuit, conduisant à nous mettre en sécurité dans le sous-sol d'un ami.

Pendant quinze ans, j'ai eu un merveilleux vieux studio en brique dans le nord du Pays de Galles sur un campus universitaire, mais j'ai eu des studios diversement dans le nord de l'Angleterre, en Floride, en Louisiane et au Texas, et il y a deux ans ma femme et moi sommes finalement revenus en Angleterre.

PROVKMAG:

À quoi ressemblent normalement votre maison et votre vie professionnelle dans ce monde pré et post pandémie?

EP:

Ma femme américaine, l'artiste Tolar Schultz et moi-même recevons occasionnellement des invités d'une manière bizarrement théâtrale qui implique l'éclairage de théâtre, le brouillard de scène, les effets sonores et les films, tout à fait en contradiction

avec notre intimité obsessionnelle habituelle. Nous voyageons occasionnellement pour réfléchir et écrire sur notre travail, et nous nous asseyons dans les cafés dans cette foule énervante de clients, qui nous fournit un coussin émotionnel pour les exigences émotionnelles de la conception. Mes meilleurs dessins ont été réalisés sur des tables d'angle dans des cafés du monde entier.

À l'atelier, nos carrières de peinture sont très gourmandes et mon travail est une évolution constante, troublante et fascinante. Nous travaillons environ 12 heures par jour, six jours par semaine, sans télévision, radio ou journaux. Naturellement, la pandémie a mis un terme à nos divertissements et à nos voyages, mais le temps en studio était abondant malgré la nuance émotionnelle d'un monde en traumatisme, qui s'est répandu dans notre monde, fournissant à Tolar un long épisode Covid.

Nous avons une relation très douce et chère, de « filles dans les bois » («babes-in-the-woods»). On nous retrouve en train de peindre dans la campagne anglaise dans cette ferme isolée, assis en silence au bord de la mer où nous concevons déjà notre prochain atelier.

PROVKMAG:

Ça a l'air magnifique! À quoi ressemble l'année 2021 dans votre carrière?

EP:

Étrangement, pendant cette période difficile de l'histoire de l'humanité, je n'ai jamais été aussi occupé. Je travaille à travers une série de commandes pour des collectionneurs en Suède, aux États-Unis, en Uruguay, au Portugal et au Pays de Galles. Certaines de mes peintures apparaissent à l'Arcadia Contemporary Gallery de New York et à la LA Art Fair avec eux en juillet-août 2021. Je suis également enthousiasmé par une collection de peintures plus grandes que je construis pour des expositions en discussion à Londres et Munich.

En attendant, la société de cinéma londonienne Why Now de Gabriel Jagger (fils de Mick Jagger) m'a interviewé en janvier 2021; un critique d'art italien m'interroge pour un article en ligne; une société de télévision népalaise prévoit bientôt une interview; et un producteur de films italien travaille sur un court documentaire sur ma vie et mon travail qui sera présenté en première dans les festivals de films européens, avec des versions plus courtes à publier sur les réseaux sociaux.

Répétition Eliot 2021

© Edward Povey

"clic"

PROVKMAG:

Sous une forme très abrégée, pouvez-vous définir ce que sont vos peintures ?

EP: Mes peintures sont un diorama d' enfant construit à partir de confessions et de mensonges, donnant à la société un petit et effrayant œil sur la vie humaine complexe.

Pour plus d' informations :

@edwardpovey

site Web: www.edwardpovey.com