

## ENTRETIEN / INTERVIEW

### AVEC / WITH ANTOINE RÉGUILLON

Antoine Réguillon — L'ensemble « Les Dormeurs du Val », réalisé en 2011 en Limousin, fait référence à des temps différents et a pour sujet la mémoire des lieux et des paysages. Peux-tu nous expliquer comment, dans cette recherche, s'organisent ces différents moments que sont l'observation, la description et la remémoration ?

Isabel Duperray — Mon désir de travailler autour du paysage s'est toujours établi dans un contact, fût-il furtif, avec un lieu, et j'ai toujours besoin d'une rencontre avec ce lieu pour que les choses puissent commencer à se développer, à s'organiser d'une façon plus autonome. Très concrètement j'ai besoin de marcher, d'arpenter, de connaître de façon intime un lieu. Cette première connaissance sensitive, physique, passe aussi très simplement par le fait de peindre sur place, de m'ancrer dans un rapport au monde par cet acte de peindre in situ ; c'est-à-dire sans distance, sans recul. J'éprouve en direct, par le biais de mes gestes, l'effet que les lieux produisent sur moi, leur « physicalité » face à la mienne. Les peintures acryliques faites dans ces conditions sont pour moi un bloc de mémoire-sensations fait de nombreuses couches. Je ne cherche pas à être descriptive mais plutôt à *être là*, pinceaux à la main. Ces papiers contiennent une trace précise et précieuse de ce moment d'imprégnation, sur laquelle je vais m'appuyer pour commencer le travail à l'atelier. Ce travail sera une remémoration par la peinture d'un condensé de temps.

Le projet « Les Dormeurs du Val » est né sur un territoire bien défini, le Limousin, et la relation que j'ai perçue entre ces lieux et l'histoire de la Résistance. Je voulais réveiller la tension qui existe entre la contemplation d'un paysage – souvent associée à un état de paix – et le vécu, la violence dont il a pu être le théâtre. L'idée était de montrer ces paysages habités par des absences, celles des résistants tombés là. Il y avait dans ce paradoxe quelque chose qui travaillait déjà ma peinture et qui s'est trouvé incarné là.

A. R. — Ce projet met en jeu des moyens techniques différents – dessin, photographie peinte, montage photo et peinture – qui ont pu être présentés, à l'occasion de diverses expositions, conjointement ou séparément. Peux-tu préciser le rôle de chacun de ces médiums dans ton processus de travail ?

I. D. — Finalement, je me suis aperçue que chacun de ces médiums représentait un temps distinct et que cette relation temporelle était une chose que je voulais mettre en scène. Il était donc important pour moi de les mettre en présence ensemble dans les expositions plutôt que d'établir une hiérarchie entre eux. Cela me permet aussi de construire un espace clairement fictionnel, un espace autonome par rapport au motif, un espace de représentation hors du réalisme. Les acryliques sur papier faites sur le motif (que l'on peut appeler dessins), les photographies peintes et la peinture à l'huile faite à distance me permettent de clarifier les enjeux de mon travail : ce n'est pas une peinture de paysage qui se rattacherait à un genre et à son histoire, mais plutôt le résultat d'une projection, l'élaboration d'un souvenir ; *cosa mentale*.

La confrontation de ces différents temps du travail met en évidence une notion de mouvement qui a une grande importance dans ma perception. Une image n'est jamais qu'un arrêt sur image, une suspension dans un flux. La peinture aujourd'hui s'accompagne beaucoup des images produites par le cinéma, qui lui-même s'est

beaucoup nourri de la peinture. Cette porosité entre peinture et cinéma m'a toujours touchée et stimulée.

A. R. — Les processus du cinéma que tu évoques sont importants dans ton travail. Peux-tu préciser en quoi les notions de fiction, de projection et enfin de mouvement sont constitutives de ton travail ?

I. D. — La projection, c'est la première histoire que l'on rapporte sur la naissance de la peinture. Le récit de l'amoureuse qui, pour garder les traits de son amant avant son départ pour la guerre, trace alors qu'il sommeille les contours de son ombre projetée. Il y a là-dedans beaucoup de choses qui concernent ma démarche : l'intimité, le désir, le secret ; trois qualités essentielles pour moi dans une image.

Mon désir de peindre s'est imposé en même temps que la découverte de l'univers de nombreux cinéastes dont Pasolini, Rossellini, Godard... Je vivais à Saint-Étienne et je naviguais entre le musée d'Art moderne, où j'ai découvert les tableaux de Gerhardt Richter, et les *Rencontres cinématographiques* où je plongeais dans des mondes aussi riches et différents que ceux des cinéastes que j'ai cités. C'était foisonnant et il n'y avait pas de frontières pour moi entre tout cela. Plus tard, la découverte de Kiarostami et de Murnau m'a permis de mieux éclairer les liens que pouvaient avoir pour moi le cinéma et la peinture. Le temps et le mouvement contenus dans un plan de cinéma – même un plan fixe – me semblent trouver une correspondance avec la temporalité « écrasée » que contient une peinture.

C'est justement en traversant un paysage que se déclenche chez moi l'envie de faire un tableau. Le long travelling continu quand je roule en voiture et file dans le paysage provoque des étincelles de vision. Cette situation suscite l'envie de reconstruire une image à partir de ces instants perdus. La relation entre la dimension fugitive de cet appel et la durée qu'implique la naissance d'une image peinte motive mon travail à l'atelier. D'autre part, la photographie et le cinéma ont mis en évidence la notion de hors champ dans la peinture. Un tableau n'est jamais que le morceau d'un tout, un tableau n'est jamais qu'un fragment dont les échos se répercutent dans d'autres formes de représentation que j'utilise.

A. R. — En ce qui concerne ta démarche, il me semble que la peinture tend à se mettre à distance des images et ne se constitue pas uniquement dans un rapport analytique et direct avec elles, ce qui est un élément nouveau par rapport à ce que l'on connaît depuis les années soixante. Dans ton travail, l'image, notamment numérique, semble davantage intégrée dans le processus de création, à tel point qu'elle devient « un outil parmi d'autres », au service d'un projet plus large. Peux-tu nous expliquer cette évolution ?

I. D. — J'ai commencé à peindre en m'appuyant beaucoup sur une peinture dont l'enjeu était la frontière entre abstraction et figuration, Ben Nicholson, De Kooning, Diebenkorn et Hodgkin... Je faisais des tableaux figuratifs mais avec une tension vers l'abstraction, reliés à cette partie de l'histoire de l'art et aux conquêtes qu'elle avait amenées. Les questions que je me posais étaient en quelque sorte : comment peindre un paysage après Rothko ? Comment travailler sur le réel après l'abstraction et le minimalisme ? Comment faire l'expérience des choses ? On peut considérer le paysage comme un genre appartenant à l'histoire de l'art, mais je préfère l'envisager comme un lieu d'immersion, de projection et d'impression où je serais un révélateur au sens photographique du terme.

La découverte de Bill Viola avec son triptyque *Fire, Water, Breath*, présenté en 1996 à la chapelle de La Salpêtrière, a probablement été déterminante. Ces images exprimaient

une intériorité qui me mettait puissamment en relation avec un univers sensible, et cela m'a confirmé que l'on pouvait sortir la peinture de ses limites autoréférentielles.

Par exemple, quand je fais des photographies peintes, je situe mon geste du côté de la peinture et de ce qui pour moi la constitue : un lieu où l'image apparaît ou s'efface par des glissements successifs. C'est aussi cet enjeu de disparition de la figure qui emmène mes images vers une certaine forme d'abstraction.

De toute façon, je n'aime pas l'idée d'une peinture dogmatique qui ne parle que d'elle-même. Le moment passionnant des avant-gardes fait partie de l'histoire sans plus d'actualité que n'importe quel autre moment. De Kooning, avec sa métaphore de la grande marmite de l'histoire de l'art où l'artiste irait piocher quelque chose qui lui serait immédiatement contemporain par le regard qu'il lui porte, m'a toujours semblé très juste. Je fréquente le théâtre, le cinéma, la littérature, les musées, les galeries avec le même appétit pour y trouver de quoi nourrir ma peinture aujourd'hui.

Et pourtant je choisis la pauvreté de la peinture comme moyen d'expression, son rapport direct avec le corps qui la produit sans intermédiaire technologique. À cette relative simplicité, j'essaye d'opposer une complexité de lecture et d'approche, qui n'impose pas l'image comme un message ou un slogan mais comme un espace où l'on peut circuler.

A. R. — L'espace s'impose en effet davantage comme le sujet de ton travail et la peinture comme un lieu de passage, un espace ouvert qui se prolonge d'œuvre en œuvre ou au sein de séries ou de dispositifs pouvant confronter plusieurs médiums. Comment définir cet espace que tu construis au fur et à mesure de ta recherche ?

I. D. — C'est un espace intime lié à l'intensité d'un déclic avec le réel. Quelque chose va se construire à partir d'une intuition. Ce noyau dur sensible est cependant d'emblée traversé et travaillé par des références, des confrontations. L'espace que je mets en place est donc toujours un lieu de contradictions, d'ambiguïté, de paradoxe. Cela se fait de façon désordonnée, en repoussant l'idée de l'unicité et de démonstration. Avec la volonté sourde de ne rien *communiquer* en peinture et de refuser l'effet d'annonce et de discours, qui a pris beaucoup de place dans les arts visuels.

La peinture comme lieu de passage mais aussi comme lieu d'ancrage ; je tends à m'échapper du cadre unique de la peinture et pourtant le tableau me fascine en tant que fenêtre, image du temps arrêté, lieu de pensée et de prolongement du corps.

La tension entre le flux de la vision et l'arrêt sur l'image cadrée nous ramène à la fonction centrale de notre rapport à la représentation : un fragment du monde qui retient quelque chose qui est perdu du réel. L'ombre et les reflets m'intéressent aussi par leur nature primordiale et immatérielle qui trouble notre perception.

Chaque tableau en amène un autre à partir de la logique interne qu'il déploie au cours de son élaboration, comme une idée en amène une autre dans le cours de la pensée. C'est un enchaînement qui échappe à la logique du discours, et du coup cela exclut pour moi la notion de série comme moteur de création.

La photographie s'est peu à peu imposée au côté de la peinture, produisant avec elle des effets de friction et de conflit. Son peu de matérialité, comparé à celle de la peinture, et sa fonction première de révéler un instant face à la durée qu'incarne l'image peinte me paraissent riches et féconds. En attaquant l'image photographique avec la peinture, je viens y imposer une empreinte et un geste picturaux.

A. R. — Ton intérêt pour les reflets, les ombres et l'empreinte participe de la définition de ton travail comme un processus dans lequel convergent données réelles, impressions,

traces du passé et espaces en devenir... Un travail en perpétuelle évolution qui s'affirme avant tout comme la négation de l'objet fini, de l'œuvre repliée sur elle-même. Compte tenu de ce caractère profondément évolutif, comment envisages-tu le devenir de ton travail ? Quelles sont les pistes de recherche que tu souhaites développer ?

I. D. — Les ombres, les reflets, l'empreinte nous ramènent toujours à l'origine du besoin de faire des images : retenir quelque chose du réel, du vécu, de l'expérience. Ces traces sans substance nous emmènent du côté de l'apparition et de la puissance de l'image, de son côté inouï, de son éblouissement. IMAGE-MAGIE.

Comment faire pour que le surgissement qu'est la peinture conserve sa force ? Comment traverser la forêt des images innombrables, des plus pauvres aux plus signifiantes ? C'est un conflit intense et je crois que le niveau d'implication est la seule chose qui vaille et qui permette de mesurer la *nécessité* de faire une peinture, la pertinence d'ajouter une image au million de milliards qui existent déjà.

La plus grande force et la plus grande fragilité d'un artiste, c'est probablement la confiance en soi. Inventer sa façon de travailler. Accepter de plonger et de suivre un fil personnel et ténu sans tenir compte des dogmes et des attentes. C'est vraiment une bataille. Donc, en l'occurrence, l'état d'esprit serait : combatif au-dehors et hyper réceptif au-dedans.

Le devenir de mon travail, c'est cette attention au régime d'apparition et de disparition des images, provoqué par mille choses chaotiques liées au hasard, aux rencontres, à l'émotion. La peinture, avec son immense histoire et son absolue légèreté technique, est un médium privilégié. Je persiste à situer mon travail à la lisière de la figuration et de sa perte. La confrontation de la photographie et de la peinture me permet peut-être de sortir d'un débat sans grand intérêt sur l'opposition entre l'abstraction et la figuration. Je mène une bataille autant avec les idées qu'avec les images pour qu'à un moment donné le travail s'organise de façon presque soudaine et que je puisse tirer un fil. Comme il n'est pas toujours facile de savoir ce que l'on va faire, il faut savoir donner de l'importance à ce que l'on ne veut pas faire. Savoir travailler en aveugle. Laisser tomber l'idée de cohérence. Ne fixer aucun procédé. Enfin, il est évident que le seul intérêt de commencer quelque chose est de ne pas savoir où ça nous mène. Ensuite, c'est l'alchimie de la tête, du corps, du hasard qui fait face à une suite d'événements. On attend toujours une espèce de miracle qui quelquefois arrive. Encore faut-il savoir le reconnaître...

Je me souviens d'un propos de Philip Guston qui m'avait beaucoup frappée. Il avait dit au cours d'une conférence : « On détruit tous des peintures magnifiques. On a effacé cinq ans auparavant ce qu'on est sur le point de commencer demain. » C'est l'idée que l'artiste doit peu à peu reconnaître quelque chose qu'il ne supportait pas à un moment donné. Enfin c'est comme ça que je l'ai compris. Cela donne aussi au parcours de l'artiste une forme de spirale, une façon de revenir à certains endroits tout en se déplaçant légèrement, à laquelle je m'identifie beaucoup.

Cela pourrait être une piste de recherche future : le souvenir de tableaux effacés, recouverts. Qu'est-ce qui relance le désir ? Faire un tableau n'est pas particulièrement satisfaisant en soi. C'est le processus qui rend les choses excitantes, fortes d'un avenir sans cesse relancé par la question : comment cela peut-il continuer à évoluer ? Je suis une voie entre un fonds personnel et intime fait de quelques images sourdes et des rencontres multiples avec certaines œuvres et certains lieux. Diversité et fragmentation des approches pour interroger le point de rupture entre une apparente stabilité et son point de bascule vers autre chose.

Au cours de la recherche, qui est aussi une espèce d'errance, il me faut toujours qu'un petit événement ait lieu et prenne le dessus pour que ça s'incarne en peinture. Par exemple, les tableaux de 2006-2007 sont venus après une série d'acryliques sur carnets faite sur la plage, au sud de l'Espagne, en 2005. À ce moment, il y a eu un amalgame dans mon esprit avec la commémoration d'Hiroshima : les photos montrant la destruction de la ville au Japon étaient dans le journal de ce mois d'août 2005 et sont entrées dans une résonance très forte avec le paysage volcanique pierreux qui m'entourait alors et que je peignais en même temps que le corps de mon amoureux. Cette superposition m'a permis, deux ans après, de mettre en route un ensemble de tableaux dont le fil secret tenait entre la lumière solaire de cet été-là et la pluie noire de cet autre été. Pour finir sur une note faussement optimiste, citons Beckett : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer. »

### Version anglaise

Antoine Réguillon — Executed in France's Limousin region in 2011, the works making up "Les Dormeurs du Val" [Sleepers in the Valley] reference different time frames and take as their subject the remembering of places and landscapes. Could you explain how these different phases of observation, description and recollection are structured?

Isabel Duperray — My urge to work with landscape has always sprung from a contact, however glancing, with a place; and I always need an encounter with this place for things to start developing and taking shape more autonomously. In concrete terms I need to walk, to pace out and get to know a place intimately. This first sensory, physical acquaintanceship also involves the simple fact of painting there, of striking root into the world through the act of painting in situ; by which I mean with no distance, no detachment. I experience directly, in the act of painting, the effect that places have on me—their "physicality" as it affects mine. For me the acrylics on paper made this way are a multilayered slab of memory-sensations. I don't try to be descriptive, but rather just to *be there*, brush in hand. These works contain a precise, precious record of this moment of absorption, and I use it for getting things under way in the studio. It's a recollection via painting of a concentrate of time.

The "*Sleepers in the Valley*" project sprang out of a clearly defined territory—the Limousin—and the relationship I perceived between these places and the history of the Resistance. I wanted to resuscitate the tension that exists between the contemplation of a landscape—often associated with a state of peacefulness—and the events, the violence, it might have witnessed. The idea was to show these landscapes as inhabited by absences, the absences of the Resistance fighters who fell there. Something that was already at work in my painting found itself embodied in this paradox.

A. R. — The project involves different media—drawing, painted photographs, photomontage and painting—which have already been seen, separately and together, in other exhibitions. Could you tell us about the part played by each medium in your work process?

I. D. — I finally realised that each of these media represented a distinct time frame and that this temporal relationship was something I wanted to express visually. So it was important for me to bring them together in my exhibitions rather than to assign them a hierarchy. This also meant I could construct a frankly fictional space, a space independent of the motif, a representational space unconstrained by realism. The

acrylics on paper taken from the motif—you could call them drawings—along with the painted photographs and the studio oils let me clarify what’s at stake in my work: this isn’t landscape painting trying to be part of a genre and its history; it’s more the outcome of a projection, the filling out of a memory; a *cosa mentale*.

Bringing these different time segments together points up a concept of movement that’s very important for my way of seeing things. An image is never just a freeze-frame, a suspended moment within a flow. Painting today often involves images from the cinema, which itself drew heavily on painting. I’ve always found this osmosis affecting and stimulating.

A. R. — The cinematic processes you speak of really matter in your work. Could you tell us just how the concepts of fiction, projection and movement come together for you?

I. D. — Projection is the earliest known account of the birth of painting: the story of the young woman whose lover was going off to war, and who created a memento of him by tracing the outline of his cast shadow as he slept. There’s a lot in that story that has to do with my approach: inti-macy, desire, secrecy—three vital components of an image, as I see it.

My urge to paint came along at the same time as my discovery of all sorts of filmmakers, including Pasolini, Rossellini and Godard. I was living in Saint-Étienne and I fluctuated between the Museum of Modern Art, where I came upon the work of Gerhard Richter, and the annual *Rencontres Cinématographiques* film festival, where I immersed myself in different, vibrant worlds like those of the directors I just mentioned. There was an enormous choice and I loved it all without distinction. Later Kiarostami and Murnau helped me get a clearer idea of the connections cinema and painting could offer me. The time and movement contained in a movie shot—even a static one—seemed to me to correlate with the “flattened” time frame contained in a painting.

Actually it’s when I’m moving through a landscape that the urge to make a picture is triggered. The long, unbroken travelling shot I get when I’m in a car sparks things for me visually and makes me want to reconstruct an image out of these lost moments. And the relationship between the fleeting quality of this summons and the duration implicit in the birth of a painted image drives my studio work.

On the other hand, photography and the cinema have drawn attention to the “out of field” concept in painting. A picture is never any more than a bit of a whole, a fragment whose echoes can be felt in other forms of representation that I use.

A. R. — Regarding your approach, it seems to me that today’s painting is tending to take its distance from images and isn’t solely the outcome of a direct, analytical relationship with them. This is something new compared to what we’ve been seeing since the sixties. In your work the image, especially in digital form, seems more integrated into the creative process, to the point of becoming “just another tool” within a broader project. Can you explain this change to us?

I. D. — I started out by drawing on a kind of painting whose crux was the boundary between abstraction and figuration: Ben Nicholson, De Kooning, Diebenkorn, Hodgkin. I was making pictures that were figurative, but with a tendency towards abstraction; they were hooked into that part of art history and the victories that had come with it. I was sort of asking myself, how to paint a landscape after Rothko? How to work with reality after abstraction and Minimalism? How to experience things? Landscape can be considered a genre belonging to art history, but I prefer to see it as a locus for immersion, projection and impressions, with me functioning like developing fluid.

My discovery of Bill Viola and his *Fire, Water, Breath* triptych in the chapel at La Salpêtrière in Paris in 1996 was probably decisive. These images expressed an interiority that thrust me into a powerful relationship with a sensory world, and this confirmed my idea that painting could be got out of its self-referential rut.

For example, when I make painted photographs, I situate the act in painting and in what, for me, constitutes painting: in a place where the image appears or is effaced in successive shifts. It's this question of the disappearance of the figure that takes my images towards a certain form of abstraction.

And anyway, I don't like the idea of a dogmatic kind of painting that only talks about itself. The fascinating avant-garde era is a part of art history that's no more relevant now than any other. De Kooning's metaphor seems exactly right to me, the big bowl of soup that the artist sticks his hand into and pulls out something that's immediately made contemporary by his way of seeing it. I go to the theatre, the movies, literature, museums and galleries with the same appetite for finding stuff to fuel my painting. At the same time I opt for painting's poverty as a means of expression, and its direct relationship with the body that produces it, with no technology in between. I try to counterpoint this relative simplicity with a complexity of approach and interpretation that puts the image forward not as a message or a slogan, but as a space you can move about in.

A. R. — True, space is evidently emerging as the subject of your work, with painting as a kind of transit area; an open space extending from one work to the next or within series or procedures sometimes involving several media. How would you describe this space that you're shaping as your explorations move ahead?

I. D. — It's a private space linked to the intensity of how something clicks with reality. Something is going to take shape out of an intuition. This sensory core, though, is immediately crisscrossed and reworked by references and interactions. So the space I set up is always a focus for contradiction, ambiguity and paradox. Things happen in no order, with no idea of wholeness or making a point. There's an underlying determination not to *communicate* anything through painting, and a rejection of the announcement effects and discourse that have played such a part in the visual arts. Painting as a transit area, but also as an anchor-point; my tendency is to break free of the single framework of painting, yet the picture fascinates me as a window, an image of stopped time, a place for thought and bodily outreach.

The tension between visual flow and the freeze-frame brings us back to the central function of our relationship with representation: a fragment of the world that contains some lost part of reality. Shadow and reflections interest me too, for the way their primordial, immaterial character disturbs our perception.

Each picture triggers another through the internal logic at work during its development, just as one idea triggers another as we think. This is a sequence that eludes the logic of discourse, which for me means that it excludes the notion of the series as a creative driving force.

Photography has gradually moved in alongside painting, inducing friction and conflict. Its relative lack of materiality, compared to painting, together with its primary function of revealing a brief instant as opposed to the duration inherent in the painted image, seem to me rich and fertile. By attacking the photographic image with paint I impose a painterly imprint and gesture on it.

A. R. — Your interest in reflections, shadows and the imprint fit with the description of your work as a convergence of real data, impressions, traces of the past and developing spaces; a perpetually evolving work process that comes across above all as the negation of finishedness, of the inward-looking art object. Given its profoundly open-ended character, how do you see the future of your work? What avenues do you see yourself exploring?

I. D. — Shadows, reflections and imprints always bring us back to the origin of the need to make images: holding onto some part of reality, of life, of experience. These immaterial traces lead us towards the appearance and the power of the image, its amazingness, its dazzlingness: IMAGE/MAGIC.

How to ensure that the uprush of painting retains its force? How to traverse the forest of innumerable images, from the most trivial to the most meaningful? There's an intense conflict here, and I believe the degree of commitment is the only thing that counts, that lets us calculate the necessity of making a painting, the relevance of adding yet another image to the millions of billions already in existence.

An artist's greatest strength and greatest weakness is probably self-confidence.

Inventing your own way of working, taking the plunge and holding to a tenuous personal line with no regard for dogma and the expectations of others: this really is a battle. One that calls for a specific state of mind: combative on the outside and hyper-receptive on the inside.

The ongoing process in my work is this attention to the logic of the appearance/disappearance of images, which is the upshot of countless chaotic factors tied to chance, to encounters, to emotion. Painting, with all the immense weight of its history and its absolute technological minimalism, is a privileged medium. I continue to situate my work on the cusp between figuration and the loss of figuration. Maybe bringing photography and painting together offers me an escape from the pretty dreary debate about the abstraction/figuration dichotomy.

I'm fighting a battle using ideas as much as images, so that suddenly, at some particular moment, the work comes together and I can draw a strand out of it. Since it's not always easy to know what you're going to do, it's important to know what you don't want to do. To be able to work blind. To dispense with the idea of coherence. Not to have any set plan. It's obvious that the only interest in starting something is not to know where it's taking us. After that, you've got the alchemy of mind, body, chance confronted with a succession of events. You're always waiting for some kind of miracle, and sometimes it happens. But you have to be able to spot it when it does...

I remember being really struck by something Philip Guston once said during a talk: "We all destroy magnificent paintings. Five years ago we obliterated what we're on the point of beginning tomorrow." The idea being that gradually the artist has to come around to something that was unacceptable at another point in time. That's how I interpret it, anyway. And that also turns the artist's path into a kind of spiral, a way of coming back to certain places via a slight shift, that I identify closely with.

This could be a line of investigation worth following up: the memory of pictures painted over, obliterated. What sets the urge going again? Making a picture is not especially satisfying in itself; it's the process that makes things exciting, charges them with a future endlessly reactivated by this question: how can this situation keep on evolving? I'm going down a path between a personal, private fund of a few unexpressed images and a host of encounters with certain works and places. Using diversity and fragmentation of approaches to get at the crunch between an apparent stability and the tipping point.

In the course of my investigations, which are also a kind of roaming about, some little event always has to take place and gain the upper hand so as to find embodiment in paint. To quote one example, the 2006-2007 pictures came in the wake of a series of sketchbook acrylics done on a beach in southern Spain in August 2005. At the time a fusion occurred in my mind with the commemoration of Hiroshima: the photos of the destroyed city in the papers set up a powerful resonance with the stony volcanic landscape around me, which I was painting at the same time as I was painting my lover's body. Two years later this overlaying sparked a group of pictures whose guiding thread was somewhere between the sunlight of that summer and the black rain of that other summer in Hiroshima.

And to finish on a falsely optimistic note, a quotation from Samuel Beckett: "You must go on, I can't go on, I'll go on."

English translation: John Tittensor