

La géométrie complexe de la chair The complex geometry of the flesh

Debbie O'Rourke

Number 40, Summer 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9765ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

O'Rourke, D. (1997). La géométrie complexe de la chair / The complex geometry of the flesh. *Espace Sculpture*, (40), 24–28.

La géométrie complexe de la chair

L'expression «Sculpture figurative contemporaine» regroupe des termes qui sont apparemment contradictoires. Dans les écoles d'art désormais, en Amérique du moins, on n'étudie plus la sculpture à partir de modèles vivants, et parmi les artistes qui y ont recours, rares sont ceux qui évitent de tomber dans le romanesque suranné.

The complex geometry of the flesh

The term "modern figurative sculpture" would seem to be an oxymoron. In North America, working from the model is no longer the basis for art school sculpture study, and the practitioners who can approach it without infusing it with historical romance are extremely rare.

Evan Penny, sculpteur torontois et professeur à la School of the Art Institute of Chicago, fait partie de ces quelques artistes qui se confrontent à la rigueur de la statuaire classique et cela, tout en restant ouvert aux procédés et aux enjeux actuels.

Sa récente exposition à la Wynick/Tuck Gallery, à Toronto, donnait à voir un ensemble d'objets quelque peu inusités ayant comme point commun d'être des représentations de la chair. Les *Anamorphic Projections*, par exemple, des formes aplaties de couleur claire, issues de projections déformées de statues classiques, renvoient à des formes biomorphiques qui semblent avoir été pressées par la main d'un géant. À l'arrière de la salle, une succession de bas-reliefs en aluminium présentant des textures de peaux agrandies, réfléchissait une statue en pied intitulée *Murray*, une oeuvre récente dans l'impressionnant corpus d'études de la personne humaine développé par Penny. Leur cohabitation harmonieuse dans l'espace révélait toute la sensibilité d'un maître de l'installation, jointe au savoir-faire manuel du sculpteur, tandis que la diversité des approches indiquait un esprit curieux, un esprit suffisamment vif et alerte pour éviter qu'une oeuvre élaborée sur le mode de la série ne s'abîme dans une quelconque répétition.

Penny affirme travailler en étant particulièrement vigilant face à ses propres mécanismes mentaux, et en reconnaissant tout ce poids de la tradition qui pèse sur le sculpteur tentant de rendre la forme humaine. Cette conscience aiguë de sa propre subjectivité, de même que sa profonde connaissance de l'art ancien et contemporain ont éveillé chez lui une forme d'auto-analyse exacerbée qui risquerait de provoquer un blocage chez un artiste moins discipliné. Une démarche exigeante, contraignante, qui oblige l'artiste à évaluer chacune de ses sculptures comme étant, au mieux, un «succès limité». C'est parce qu'il se méfie des solutions de facilité qu'il est revenu à la figuration, abordant chaque oeuvre avec une rigueur toute scientifique et ce, suite à une longue phase d'exploration de type conceptuel.

Bien qu'il se soit toujours intéressé à l'oeuvre élaborée à l'aide d'un modèle, Penny a délaissé pendant presque dix ans les contraintes spécifiques à la statuaire pour expérimenter tour à tour le monumental, l'intégration au site, l'inversion de l'image et la fragmentation, tout en poursuivant son questionnement quant aux références et aux gestuelles héritées de l'histoire de la sculpture. Commencés à cette époque et poursuivis depuis lors, ses *Skin Drawings* sont des gros-

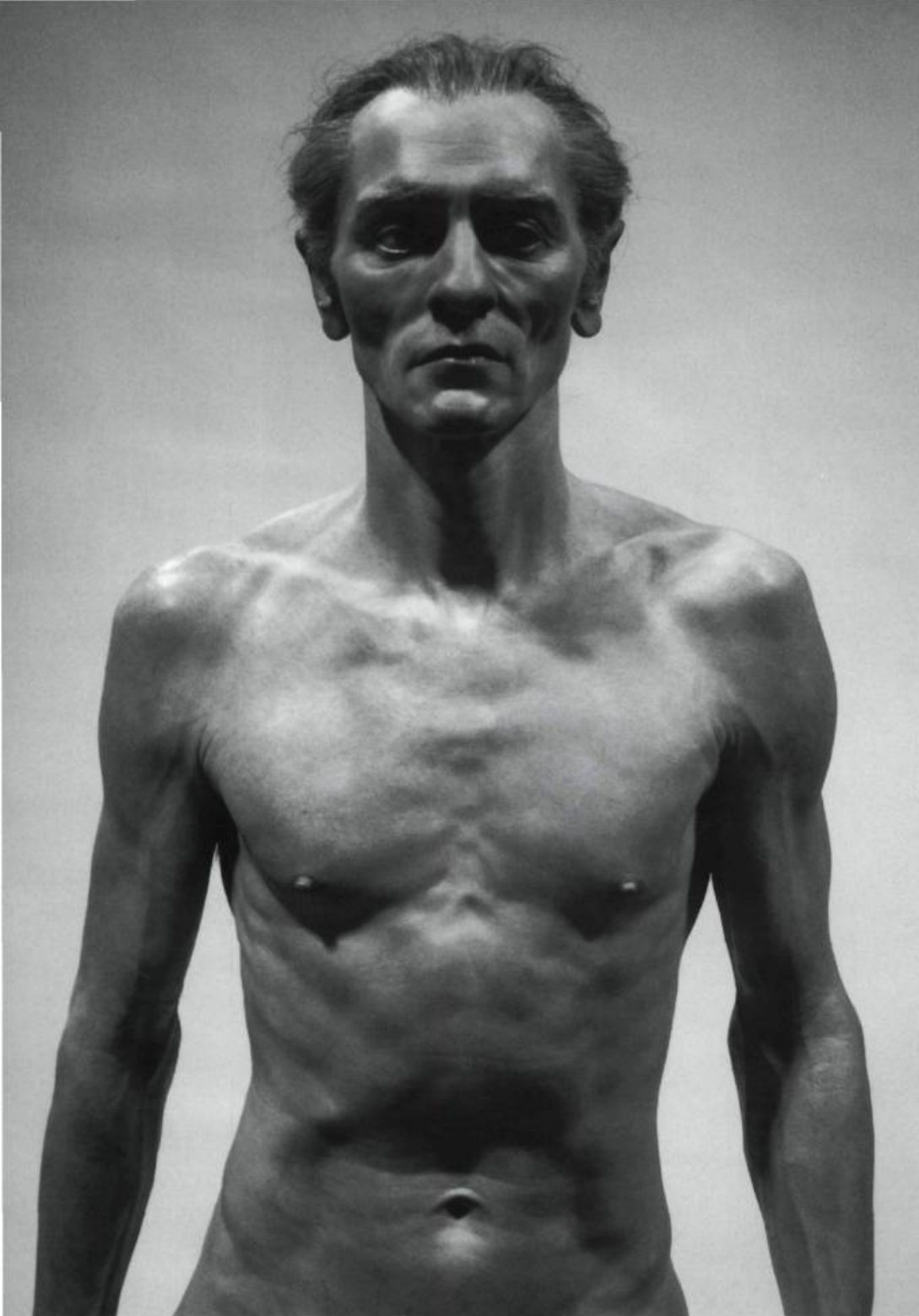
DEBBIE O'ROURKE

The term "modern figurative sculpture" would seem to be an oxymoron. In North America, working from the model is no longer the basis for art school sculpture study, and the practitioners who can approach it without infusing it with historical romance are extremely rare. Evan Penny, a Toronto sculptor and former instructor at the School of the Art Institute of Chicago, is one of the few contemporary artists to engage in the rigour of the classical figure-sculpting process while immersed in contemporary thought and processes.

To enter Penny's recent solo exhibition at Wynick/Tuck Gallery in Toronto was to find oneself within an installation of extraordinary objects, each imbued with a quality of flesh. Pale, low-relief distortions of classical statuary, christened *Anamorphic Projections*, consorted with biomorphic shapes that seemed to have been pressed by the palm of a giant hand. In a quiet backspace, a set of low-relief renderings of magnified skin-textures, cast in aluminum, reflected the riveting *Murray*: a new example added to Penny's oeuvre of remarkable figure studies. Their harmonious co-existence in the space revealed the sensibilities of an installation artist, in addition to the craft of the sculptor. The variety of approaches employed testified to the engagement of a curious intellect: a mind too active to allow the concept of relatedness to lapse into repetition.

Conversation with Penny reveals that he labours with a cultivated hyper-awareness of his own mental mechanics as well as a recognition of the burden of tradition that weighs the touch of a sculptor's hand rendering the human form. His constant awareness of his own subjectivity as well as his study of traditional and contemporary art history has created a state of self-consciousness whose extremes would induce creative block in a less disciplined artist. It forces him to walk a narrow path which is impossible to negotiate without stumbling. Thus Penny regards every sculpture as, at best, "a limited success". It is his distrust of easy solutions that returns him to the figure time and again after a period of conceptual exploration, and he approaches each exercise with a scientific rigour.

Though his work with the model has always been the root that nourishes his conceptual explorations, for nine years Penny took a hiatus from the demands of the full figure: researching monumentalism, site specific work, image reversal and fragmentation, as well as devising direct confrontations of his obsessions related to historical reference and gesture. Begun at this time and continuing into the present are the *Skin Drawings*, in which magnifications of



Evan Penny.
Murray, 1995.
Detail. Photo: John
Struthers.

sissements de textures de peau gravés dans la cire, puis recouverts d'encre ou coulés dans divers métaux. Une autre façon, pour Penny, de re-tracer le corps du modèle et d'interpréter la peau au-delà de ses connotations liées au genre (féminin/masculin), à la race, à l'horreur, ou à l'érotisme.

Dans ses nouvelles œuvres, Penny revient à la question du rendu. Même des pièces apparemment abstraites, comme les *Polymorphs*, sont des détails agrandis de son propre corps, modelés en pressant une petite quantité d'argile ou de cire entre sa main et une partie de son corps : « Ils sont littéralement l'interstice, l'espace entre, affirme l'artiste, et renvoient au geste premier de créer, de fabriquer. Nous avons tous, à un certain moment, recueilli de l'argile et l'avons pressé pour voir quelle forme en résultait. Ce geste symbolise la relation qui existe entre le corps et la figuration, ce qui est à la base de toute ma réflexion... Nous cherchons sans cesse à définir le corps, nous agissons sur lui, nous l'interprétons, et cette interprétation est un acte de figuration, peu importe la forme qui en ressort. Toute œuvre basée sur le corps est figurative et, en ce sens, j'estime que le dis-

skin texture have been scratched into wax and either inked or cast in various metals. They create an alternative way of mapping the model's body, and are an exercise in creating an interpretation of skin that is free of its highly charged associations relating to gender and race, the horrific and the erotic. Penny's latest body of work marks a return to rendering. Even the apparent abstractions, his *Polymorphs*, are hand-modeled enlargements of shapes that were created by pressing a small piece of clay or wax between his hand and another part of his body. They are literally the space between.

An exploration of the association between these diverse bodies of work reveals an idea of the relationship between the body and figuration that is a basis for much of Penny's thought: "I imagine the modelled figures as structures that are highly codified: built through rigorous observation of surface aided by an awareness of anatomy, geometry and three-dimensional structure. The process is a complex system of recording and reproducing the subjectivity of the model as well as the implications and weight of all the historical precedents. These are dense, problematic, multi-layered works. Paradoxically, they are representations that despite, or possibly because of, this complexity are inherently unstable. Through this uncertainty the uncanny power of the body asserts itself.

"On the other hand I view the skin and *Polymorphs* as simpler, more spontaneous and arbitrary structures. The *Polymorphs* have the obvious association to the first act of creation, of making. Something everyone has done at some point is to pick up a piece of clay and to squeeze it and see the shape it's made. They are about that first naming, the suggestion of that first act of figuration... They are unedited, uncritical objects... It's not essential, but I like the association with the term polymorphously perverse: relating to early infantile sexuality and development when the entire body is an erogenous zone, before any kind of channelling has occurred. It suggests a field of possibility."

"The body is the field upon which we impose a definition... The act of interpretation is the act of figuration no matter what form it takes. From that point of view, all body-based work is figurative. In this sense I think contemporary discourse tends to create a false opposition between the idea of the body and figuration."

Penny's suggestion that a full-figure like *Murray* is "unstable" is an intriguing one. Some might expect the viewer's tendency to be to embrace the nude which has such a long history, while regarding the abstractions and distortions as the mysteries. But at this point in time, our feelings of comfort have reversed. The contemporary academy is fragmented, but all factions resist the tyranny of the idealized human form that once dominated Western sculpture. Thus Penny's figures are disturbing on many levels: historically and conceptually as well as viscerally.

His direct confrontations with classical issues, addressed by the *Shadow* groupings during the mid-eighties and in the current body of work by the *Anamorphic Projections*, are an easier read. The images are derived from his slide library of historic pieces: Rodin's *Age of Bronze*, Bernini's *David*, an anonymous ancient Venus. Penny projected these images at odd angles along the wall, and used them as a guide for modelling reliefs that were later cast into resin. He also tampered with them by removing the props and drapery, and restoring missing limbs: "One of the things that I'm struck with when I look at historic figurative sculpture is that I often forget about the

cours actuel tend à instaurer une fausse opposition entre l'idée du corps et la figuration. C'est pourtant la manière de les rassembler qui, en fin de compte, rend la chose intéressante. Mes personnages sont des entités hautement codifiées, et l'étape de l'exécution ne survient qu'après une observation minutieuse de la surface et en m'appuyant sur une profonde connaissance de l'anatomie, de la géométrie et de la structure tridimensionnelle. Il s'agit là d'un processus complexe visant à rendre la subjectivité du modèle certes, sans par ailleurs négliger les multiples références à l'histoire. Ces sculptures du passé sont des œuvres denses, difficiles qui renferment plusieurs niveaux de signification. Paradoxalement, elles constituent des représentations qui — malgré, ou peut-être à cause de cette complexité —, sont éminemment « instables », et c'est à travers cette incertitude que le pouvoir mystérieux du corps s'affirme. Par contre, je considère les *Polymorphs* comme des structures plus simples, plus spontanées et plus arbitraires. Elles évoquent l'expérience fondamentale, primitive du corps, ce qui s'avère une tentative impossible puisqu'il est question d'appréhender une chose avant même qu'elle ne soit désignée. Les *Polymorphs* renvoient à cet acte premier de nommer et de « figurer », ce sont des objets inédits, spontanés, dépourvus de sens critique. On pourrait, par exemple, établir un parallèle avec la « perversité polymorphe » : ce stade originel de la sexualité de l'enfant où le corps tout entier est une zone érogène, ce moment où la sexualité n'est pas encore canalisée. Une manière, en fait, de suggérer un possible infini ».

La remarque de Penny qu'une œuvre comme *Murray* puisse être « instable » est à tout le moins intrigante. On peut imaginer que le spectateur percevra d'abord le nu — lequel s'inscrit dans une longue filiation historique — tout en considérant les abstractions et les distorsions comme étant énigmatiques. Mais il faut reconnaître que de nos jours, notre perception est quelque peu bouleversée : le nu académique est dorénavant fragmenté et l'on n'y retrouve plus cette notion d'idéalisation qui a dominé la statuaire classique en Occident. C'est en cela que les figures de Penny sont dérangeantes à maints égards, tant aux niveaux historique, conceptuel, que... viscéral.

Ce dialogue que Penny entretient avec le classicisme est particulièrement manifeste dans la série des *Shadow* réalisée au milieu des années quatre-vingt, et dans ses *Anamorphic Projections* actuelles. Celles-ci proviennent de sa collection de diapositives d'œuvres anciennes, comme l'Âge de bronze de Rodin, le *David* de Bernini, ainsi qu'une *Vénus* ancienne anonyme. Penny projette ces images sur un mur en leur donnant un angle bizarre, et il s'en sert comme guides pour sculpter ses reliefs, lesquels sont ensuite coulés dans de la résine. Penny modifie les œuvres en gommant les accessoires et les drapés, et en restituant certains membres manquants : « L'une des choses qui me frappe, dit-il, lorsque j'observe des statues anciennes c'est que j'en arrive souvent à oublier le corps lui-même. Je m'imprègne totalement de la manière des anciens, leur façon particulière d'évoquer les choses et, la plupart du temps, j'en viens à déceler de multiples aspects en dehors du sujet lui-même en tant qu'individu. La majorité des œuvres, pourtant, ont été conçues à partir d'un modèle, une personne réelle « représentée » par la sculpture. Au-delà de toutes ces stratifications, il reste possible d'identifier l'autre, le modèle, ou de se retrouver soi-même en se réappropriant le corps. Un autre aspect intéressant à noter dans les *Anamorphic Projections* c'est l'évacuation du tridimensionnel : il y a rupture de la forme, transposition de l'objet en image. Des œuvres, donc, à l'opposé des *Polymorphs*, lesquelles concernent la genèse de la forme. Pour moi, des œuvres comme *Anamorphs* sont particulièrement significatives car elles restent associées à la statuaire posée sur socle tout en se déployant dans un espace illusionniste. L'œuvre conserve toujours un rapport avec la force gravitationnelle mais elle se retrouve en un curieux équilibre, sorte de porte-à-faux qui n'a pas vraiment de sens sur un pié-



body. I get so caught up in the time, the particulars of the narrative: a lot of the time you're reading anything but the subject, which is the person. Behind most of the work there was a model, a real person that it was based on... behind all those layers there's the chance of identifying one-on-one, or of finding oneself in the image, reclaiming the body..."

"Another aspect of the *Anamorphic Projections* has to do with the collapse of the three-dimensional: the breakdown of form, the dissolution of the object into the image. In a way they are at the far end of the spectrum to the *Polymorphs*, which represent the genesis of form. To me, the free-standing *Anamorphs* may be the more interesting pieces. They set up the association with statuary on a plinth, but then they are placed in an illusionistic space. There's still real gravity at work so there's an odd unbalanced, cantilevered object that makes no sense on the pedestal... Another way that I think of them is this relationship between memory and desire. Memory is about the past; desire is about the future. So it has to do with whether the objects are perceived as dissolving or becoming..."

"In all of these conceptual explorations, what I have been doing is to take many of the concerns that are layered onto a single figure like *Murray*, and I've spread them out laterally. So I think of them as simpler pieces, and possibly easier to read".

In these projects, which were undertaken concurrently with the modelling of *Murray*, Penny permitted himself to enquire directly into the effects of gesture and the influence of tradition, to exaggerate and to toy with it. There is a strong sense of play in these pieces as well as in the *Polymorphs*, and the lightness is a necessary counterbalance to the rigours of creating a full figure.

It has often been assumed that Penny's life-like figures are cre-

Evan Penny,
Anamorphic projection
#1, 1995-96. Bronze.
3,04 x 2,13 m. Photo:
John Struthers.
Courtesy: Wynick /
Tuck Gallery, Toronto.

destal. Une autre façon de les aborder, c'est de tisser un lien entre la mémoire et le désir qui se rattachent, pour l'un au passé, pour l'autre au futur. Dès lors, doit-on percevoir les oeuvres comme en train de disparaître ou bien d'émerger dans un devenir?... Dans toutes ces recherches conceptuelles, j'ai intégré plusieurs préoccupations qui sont regroupées en filigrane dans une figure telle *Murray*. Ce sont donc des oeuvres plus simples et sans doute plus faciles à lire».

Dans les projets qu'il a conçus tandis qu'il travaillait sur *Murray*, Penny s'est attardé particulièrement à l'impact de la gestuelle et à l'influence de la tradition, se permettant diverses manipulations et exagérations. Ces pièces, à l'instar des *Polymorphs*, revêtent un caractère très ludique, et cette légèreté aide sans doute à contrebalancer toute la rigueur que nécessite la création d'une figure sculptée.

On a parfois présumé que les oeuvres de Penny avaient été créées à partir d'un moulage du corps. En fait, c'est plutôt l'oeil de l'artiste qui scrute constamment le modèle tandis que ses mains sculptent en argile ce qu'on pourrait appeler un... dessin en trois dimensions. Ce balayage visuel—tel un rayon laser—peut sembler quelque peu mécanique, mais il n'en requiert pas moins une stricte discipline qui s'apparente à l'exercice zen : le parfait contrôle du sculpteur sur son propre corps libère l'esprit et aiguise la perception. Curieusement, l'intime fusion qui en découle favorise l'apparition de données internes, issues à la fois du corps du sculpteur et de celui du modèle, ce qui exige un engagement total de la part des deux protagonistes.

«J'ai été très chanceux de découvrir Murray, note Penny, qui s'est avéré un modèle exemplaire. Il a déployé une admirable concentration, même s'il y avait toujours beaucoup de gens dans l'atelier et qu'on ne se retrouvait seuls que rarement. Auparavant, je croyais que deux cents heures de pose étaient la limite d'endurance pour moi et le modèle; mais grâce à la vigueur de Murray, nous avons pu ajouter cent cinquante heures supplémentaires. Le tout s'est déroulé sur une période de dix-huit mois, avec des séances de quatre heures au rythme de deux ou trois fois par semaine. On ne peut pas, sans l'épuiser, faire poser le modèle six heures par jour, cinq jours par semaine. C'est aussi pour cette raison que j'utilise toujours des postures neutres, ce qui m'a causé parfois quelque difficulté logistique. Les poses se doivent d'être simples afin que le modèle puisse les maintenir durant un certain temps. Un procédé qui fait sens sur le plan conceptuel car l'attention n'est pas mise sur la pose mais sur le corps lui-même. On perçoit ainsi la personnalité ou la psycho-

ated through body-casting. But in Penny's sculpture it is the artist's eye that repeatedly follows the form of the model while he fashions in clay what is essentially a three-dimensional contour drawing. The practise might seem to be mechanical, with the eye roving laser-like over the body's surface. But the discipline more closely approaches a zen exercise in which the sculptor's absolute control over his own body cleanses the intellect and creates clarity of vision. It is an intimate encounter that results in the transmission of much unconscious information from the bodies of both sculptor and model. It is also an exercise that demands commitment from both partners.

"I was very fortunate to find Murray, who is an extraordinary model. His focus made all the difference. I chose to work with a group of people, so it was rarely just the two of us. In fact, Trish Delaney was there throughout the whole process. So the social component was very enjoyable. In the past, two hundred hours seemed to be about the limit of endurance... But because of Murray's stamina we were still going strong for about another hundred and fifty hours. It's been the most pleasurable project I've done, bar none... We worked two to three times per week, four hours at a time, for a year and a half. You just can't do it six hours a day, five days a week: you'd kill the model. That's the main reason for the neutral poses I use in my figures, which has been one of the logistical problems with the work. The poses have to be simple enough for the model to hold for that length of time. Also, it makes sense conceptually because the focus becomes not the pose but the body itself: the implied personality or psychology, rather than the narrative that would go along with an active gesture".

This neutral pose has been an Evan Penny trademark for over twenty years. Despite his passion for the figure, Penny has always been alienated from the gesture of classical sculpture: "It's a kind of narrative vocabulary that I don't have personal access to. My sense of the body doesn't jive with it. A contemporary sense of the body doesn't jive with it".

The argument with history that is so blatant in the anamorphic projections lies sublimated within each of Penny's figures, contributing to a sense of unease. In confronting one of these sculptures, only the most sophisticated viewer is aware of the many considerations: technical, conceptual and philosophical, that are embodied in the simple image of a standing human being. But it is this wealth

of thought, transmitted through the fingers of the sculptor, that gives these figures their uncanny presence. Penny's scrupulous paring away of personal associations, and his vigilant screening of inevitable cultural layers, is an exercise whose outcome is a figure that is honest without being clinical.

Murray is the single piece in which Penny's struggles with the figure have reached their most harmonious solution. The salt-and-pepper of the applied hair seamlessly harmonizes with the greys of the skin, which Penny colored to make the allusion to black-and-white photography. In line with this decision, he chose to insert grey glass eyes rather than employ the brown of the model's. Penny's restrained but startling use of stylization in instances like this gives his work a fascinating and very modern sense of tension between the rendered and the real. His commitment to record the complex geometry of the flesh involves a discipline of the senses whose outcome contains such psychological density that a single reading of the work is impossible. More than an allegorical or an heroic approach, it communicates the mystery and complexity of living beings.

The sense of comfort and conventionality that one might expect to find in something as ubiquitous as a nude in an art gallery is not to be found within Penny's oeuvre. Yet he also succeeds in avoiding the

Evan Penny, *Polymorph* #2, 1996. Polyester resin, flocking, pigment/Résine, floconnage, pigment. 71,12 x 76,2 cm. Photo: John Struthers. Courtesy: Wynick / Tuck Gallery, Toronto.



logie de l'individu plutôt que de s'attarder au côté narratif d'une gestuelle plus élaborée».

Cette neutralité de la pose est caractéristique du travail de Penny depuis plus de vingt ans. Celui-ci s'est constamment distancie de la gestuelle de la sculpture classique : «C'est un type de vocabulaire narratif qui ne m'interpelle pas, précise-t-il. Ma perception et la perception contemporaine qu'on a du corps sont d'un tout autre ordre».

Le dialogue avec l'histoire, si apparent dans les *Anamorphic Projections*, se retrouve également dans toutes les figures sculptées de Penny et les amène à dégager un certain sentiment de malaise. Toutefois, seul un spectateur averti peut déceler la multiplicité des aspects (technique, conceptuel, philosophique) qui sont présents dans ce qui ne semble être, de prime abord, qu'une simple figure humaine debout. C'est pourtant cette richesse de contenu, transmise par la main du sculpteur, qui confère cette aura mystérieuse aux oeuvres. En évitant les transpositions d'ordre personnel et en gardant toujours à l'esprit le poids de la tradition, Penny parvient à sculpter des êtres qui sont authentiques sans être cliniques, et *Murray*, à cet égard, constitue assurément son oeuvre la plus achevée. La chevelure poivre et sel s'harmonise avec la couleur grise de la peau, le gris faisant référence à la photographie noir et blanc. L'artiste, en outre, a choisi des yeux de verre gris plutôt que d'utiliser le brun des yeux du modèle. Cette stylisation rend l'oeuvre à la fois actuelle et plus dramatique, exacerbe la tension entre ce qui est rendu et ce qui est réel. En révélant ainsi toute la géométrie complexe de la chair, l'oeuvre dégage une telle intensité sur le plan psychologique qu'elle requiert d'être apprivoisée longuement, patiemment. Se déployant au-delà des figures allégoriques ou héroïques, c'est tout le mystère et la complexité des êtres vivants que l'oeuvre communique. On est bien loin ici du confort rassurant qu'on s'attend de retrouver dans quelque chose d'aussi convenu qu'un nu dans un musée. Et Penny réussit à éviter les clichés qui sévissent aujourd'hui : ces représentations d'antihéros qui foisonnent dans l'art contemporain, reflétant cette tendance à la mode de représenter la personne humaine comme une carcasse de viande ou un être sans âme statufié dans la banalité du quotidien. Une telle image du corps est aussi artificielle que l'idéalisation de naguère, et c'est certainement l'une des tâches qui incombent aux artistes de dénoncer ces préjugés latents. Leur oeuvre agit comme un miroir et s'avère une voie privilégiée pour élever le niveau de conscience de soi. Mais cela peut aussi constituer un piège qui nous amène à négliger une recherche personnelle face aux multiples réalités de la vie. Les figures de Penny sont une expérience intense car, indépendamment des manipulations d'échelle et de la coloration, chacune confronte tout un aspect de l'humain à la fois dans son imperfection, sa vulnérabilité, et sa dignité.

Ce regroupement d'oeuvres présenté à la Wynick/Tuck Gallery constitue, pour Evan Penny, sa réalisation la plus complexe à ce jour. En juxtaposant l'historique et le contemporain, l'observé et l'imaginaire, en cherchant tantôt à se faire le véhicule de notions complexes, tantôt à imposer sa propre interprétation, il arrive à déjouer habilement cette pratique actuelle qui tend à privilégier un type d'approche pour en oblitérer un autre. Penny refuse de se cantonner dans un mode pensée simpliste ou dualiste, et poursuit en solitaire une quête rigoureuse qui, délestée de toute forme de sentimentalisme, laisse place à l'authenticité et au respect. ■

Evan Penny, Murray, *Anamorphs & Hand Forms*, New Sculpture
Wynick/Tuck Gallery, Toronto
16 novembre - 14 décembre 1996



cliches of his own time. Non-heroic expressions of humans abound in contemporary depictions, but much that is current in the art world mirrors mass culture's tendency to regard the individual as so much meat, or as a soul-less entity frozen in the banality of everyday life.

This imposition of the artist's and the culture's vision upon the body is as artificial as the idealization of an earlier time. Laying bare those hidden cultural assumptions is a significant part of the artist's task, and the mirror is an important tool for engaging self-awareness. But it can also be a trap, causing us to neglect the investigation of intricate living realities. Penny's figures are an intense experience because, manipulations of scale and coloring notwithstanding, each one is a confrontation with a shred of dignified, vulnerable, flawed humanity.

This body of work is Evan Penny's most complex achievement to date. His embrace of the historical and the contemporary, the observed and the imagined; his willingness to be at times the conduit of complex information and, at others, to impose his will upon an image for the sake of argument, is a refreshing challenge to our cultural tendency to use one approach to obliterate another. His work stands as a refutation of simplistic, dualistic thinking, and it succeeds in engaging a little-used corner of the contemporary mind that, distrusting sentimentality, still contains space for reverence. ■

Evan Penny, Murray, *Anamorphs & Hand Forms*, New Sculpture
Wynick/Tuck Gallery, Toronto
November 16 - December 14, 1996

Evan Penny, Murray,
1995. Epoxy resin, oil
paint, human hair /
Résine, peinture à
l'huile, cheveux
humains. 4/5 life-size.
/ 2» Skin Drawings,
1996. Cast
Aluminium. 41,91 cm
framed/encadré.
Photo: John Struthers.
Courtesy: Wynick /
Tuck Gallery,
Toronto.