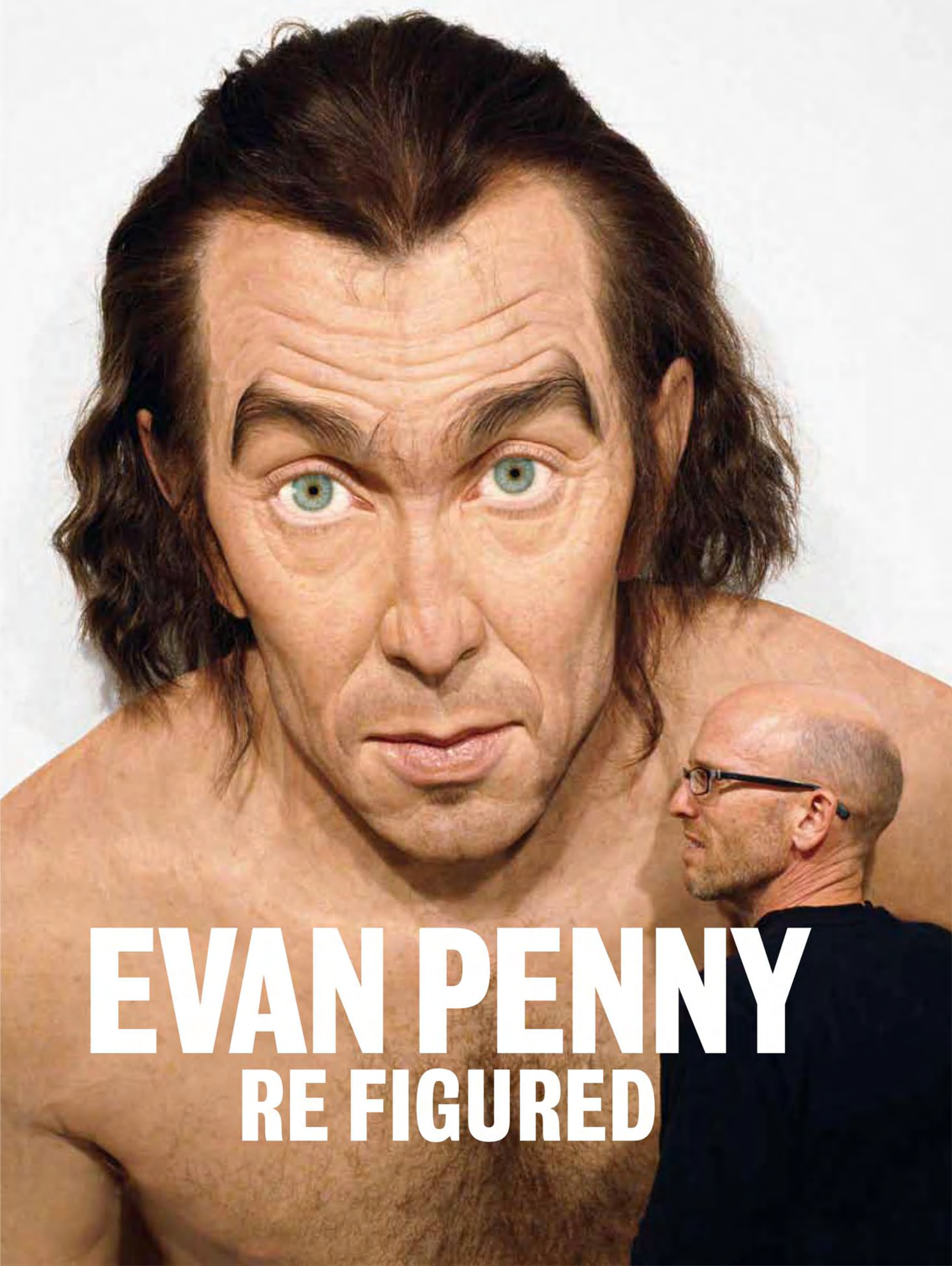


EVAN PENNY
RE FIGURED

EVAN PENNY

N° 101 *Jim Revisited*, 2011, mit / with / con Evan Penny

Herausgegeben von / Edited by / A cura di Daniel J. Schreiber

EVAN PENNY RE FIGURED

MIT TEXTEN VON / WITH CONTRIBUTIONS BY / CON TESTI DI
ALBERTO FIZ, DAVID MOOS, DANIEL J. SCHREIBER, VEIT ZIEGELMAIER

Kunsthalle Tübingen · Museum der Moderne Salzburg · MARCA, Catanzaro · Art Gallery of Ontario, Toronto
Verlag der Buchhandlung Walther König

IMPRESSUM
COLOPHON
COLOPHON

Katalog zu der Ausstellung / Catalogue on the occasion of the exhibition / Catalogo della mostra
Evan Penny. Re Figured

Kunsthalle Tübingen
2. Juni bis 4. September 2011 / June 2 to September 4, 2011 / Dal 2 giugno al 4 settembre 2011

Museum der Moderne, Salzburg
12. November 2011 bis 19. Februar 2012 / November 12, 2011 to February 19, 2012 / Dal 12 novembre 2011 al 19 febbraio 2012

MARCA, Catanzaro
21. April bis 30. Juni 2012 / April 21 to June 30, 2012 / Dal 21 aprile al 30 giugno 2012

Art Gallery of Ontario, Toronto
19. September 2012 bis 6. Januar 2013 / September 19, 2012 to January 6, 2013 / Dal 19 settembre 2012 al 6 gennaio 2013

Ausstellungen / Exhibitions / Mostra

Stiftung Kunsthalle Tübingen
Philosophenweg 76
72076 Tübingen
Deutschland
Tel. +49 (0)7071 / 96 910
E-Mail: kunsthalle@tuebingen.de
www.kunsthalle-tuebingen.de
Vorstand der Stiftung: Götz Adriani
Geschäftsführender Kurator: Daniel J. Schreiber
Kaufmännische Geschäftsführerin: Gerlinde Engelhardt
Wissenschaftliche Mitarbeiterin: Andrea Richter
Sekretariat: Sieglinde Merz
Technik: Lucia Burckhardt,
Thomas Gebauer, Sami Örcün

KUNSTHALLE TÜBINGEN

Museum der Moderne Salzburg
Mönchsberg 32
5020 Salzburg
Österreich
Tel. +43 (0)662 / 84 22 20-403
Fax +43 (0)662 / 84 20-700
E-Mail: info@mdmsalzburg.at
www.museumdermoderne.at
Direktor: Toni Stooss
Wirtschaftsdirektor: Gottfried Paulus
Kurator und Sammlungsleitung: Veit Ziegelmaier
Direktionsassistenz: Sandra Sommerauer
Ausstellungssekretariat: Vera Steiner,
Christina Penetsdorfer
Logistik / Registrar: Susanne Greimel
Technik: Gerald Horn, Christian Hauer,
Ali Salihovic, Kai Kuss

MdM SALZBURG
Museum der Moderne

MARCA
Museo delle Arti Catanzaro
Via Alessandro Turco, 63
88100 Catanzaro
Italia
Tel. +39. 0961. 746797
www.museomarca.com
info@museomarca.com
Presidente della Provincia di Catanzaro:
Wanda Ferro
Direttore artistico: Alberto Fiz
Organizzazione e Coordinamento generale:
Maurizio Rubino
Dirigente responsabile del progetto di recupero e restauro dell'edificio: Gennaro Amato
Assistenza tecnica e logistica: Francesco Zampa,
Antonio Sabatino
Amministrazione e Segreteria Organizzativa
Dipartimento Cultura Provincia di Catanzaro:
Giuseppina Conte, Francesco Mancuso, Pasquale Saccà,
Angela Sportelli

MARCA
MUSEO DELLE ARTI CATANZARO
Provincia di Catanzaro

Art Gallery of Ontario, Toronto
317 Dundas Street West
Toronto, Ontario
Canada M5T 1G4
Tel. +1 416-979-6660
www.ago.net
Michael and Sonja Koerner Director, and CEO:
Matthew Teitelbaum
Deputy Director, Exhibitions and Publications:
Jill Cuthbertson
Senior Curator of Modern and Contemporary Art:
David Moos
Exhibitions and Publications Editor: Daniel Naccarato
Project Manager, Publications and Special Projects:
Jim Shedden
Curatorial Assistant, Modern and Contemporary Art:
Robert Wainstein
The Art Gallery of Ontario is funded in part by the Ontario Ministry of Culture. Additional operating support is received from the Volunteers of the Art Gallery of Ontario, City of Toronto, the Department of Canadian Heritage, and the Canada Council for the Arts.

AGO
Art Gallery of Ontario
Musée des beaux-arts de l'Ontario

Katalog / Catalogue / Catalogo

© 2011 Stiftung Kunsthalle Tübingen; Museum der Moderne Rupertinum Betriebsgesellschaft mbH, Salzburg; MARCA, Catanzaro; Art Gallery of Ontario, Toronto; Autoren / Authors / Autori; Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

© 2011 für/for/per Evan Penny beim Künstler / by the artist / dell'artista
© für/for/per Marcel Duchamp: VG Bild-Kunst, Bonn 2011
© für/for/per Thomas Ruff: VG Bild-Kunst, Bonn 2011
© für/for/per Ron Mueck: beim Künstler / by the artist / dell'artista

All rights reserved. No part of this publication may be produced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.

Herausgeber / Editor / Curatore: Daniel J. Schreiber
Autoren / Authors / Autori: Alberto Fiz, David Moos, Evan Penny, Daniel J. Schreiber, Veit Ziegelmaier
Redaktionelle Mitarbeit / Editorial Assistance / Redazione: Andrea Richter
Lektorat / Copyediting / Editing: Nazire Ergün, Ben Fergusson, Zoratti studio editoriale
Übersetzung / Translation / Traduzione: Gloria Cecchini, Rebecca van Dyck, Helen Ferguson, Ursula Fethke, Ronit Jariv, Gabriella Manna, Matteo Mazzacurati, Eleonora Zoratti
Grafische Gestaltung und Satz / Graphic Design and Typesetting / Progetto grafico e impaginazione: Selitsch Weig, Düsseldorf
Bildbearbeitung / Image Processing / Elaborazione immagini: Dimitri Levanoff, Imagefoundry, Toronto
Reproduktionen, Druckvorstufe und Druck / Reproductions, Pre-Press and Printing / Riproduzioni, prestampa e stampa: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

Erschienen im / Published by / Pubblicato da

Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
Ehrenstraße 4, D-50672 Köln
Tel. + 49 (0) 221 / 20 59 6-53
Fax + 49 (0) 221 / 20 59 6-60
E-Mail: verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at http://dnb.d-nb.de.

Printed in Germany

Vertrieb / Distribution / Distribuzione:

Schweiz / Switzerland
AVA Verlagsauslieferungen AG
Centralweg 16
CH-8910 Affoltern a.A.
Tel. +41 (44) 762 42 00
Fax +41 (44) 762 42 10
E-Mail: verlagsservice@ava.ch

Großbritannien & Irland / UK & Eire
Cornerhouse Publications
70 Oxford Street, GB-Manchester M1 5NH
Fon +44 (0) 161 200 15 03
Fax +44 (0) 161 200 15 04
E-Mail: publications@cornerhouse.org

Außerhalb Europas / Outside Europe
D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc.
155 6th Avenue, 2nd Floor
USA-New York, NY 10013
Fon +1 212 627 1999
Fax +1 212 627 9484
E-Mail: eleshowitz@dapinc.com

ISBN 978-3-86560-990-8

8 **VORWORT**
FOREWORD
PREFAZIONE

12 **WIE WIR UNS JETZT SEHEN**
Evan Penny im Gespräch mit David Moos
SEEING OURSELVES NOW
Evan Penny interviewed by David Moos
VEDERSI NEL PRESENTE
Evan Penny intervistato da David Moos

30 **HERSTELLUNGSPROZESS**
PRODUCTION PROCESS
PROCESSO PRODUTTIVO
Daniel J. Schreiber

42 **WERKGRUPPEN**
GROUPS OF WORKS
GRUPPI DI OPERE
Daniel J. Schreiber

140 **DAS SEHMOMENT**
THE ACCIDENT OF VISION
L'INCIDENTE DELLA VISIONE
Alberto Fiz

146 **S(T)ILIKONEN EINER MANIPULIERTEN WIRKLICHKEIT**
STYLE ICONS OF A MANIPULATED REALITY
S(T)ILICONE DI UNA REALTÀ MANIPOLATA
Veit Ziegelmaier

160 **WERKVERZEICHNIS 2000 – 2011**
CATALOGUE RAISONNÉ 2000 – 2011
CATALOGO RAGIONATO 2000 – 2011

174 **BIOGRAFIE**
BIOGRAPHY
BIOGRAFIA

176 **BIBLIOGRAFIE (AUSWAHL)**
SELECTED BIBLIOGRAPHY
BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

176 **BILDNACHWEIS**
PHOTO CREDITS
REFERENZE FOTOGRAFICHE

DANKSAGUNG
ACKNOWLEDGEMENTS
RINGRAZIAMENTI

Wir danken allen sehr herzlich, die uns geholfen haben, die Ausstellung zu realisieren. / We express our sincerest thanks to all who have helped us realise this exhibition. / Esprimiamo il più sincero ringraziamento a tutti coloro che ci hanno aiutato a realizzare questa mostra.

Leihgeber / Lenders / Musei prestatori
Alberta Foundation for the Arts
Art Gallery of Ontario, Toronto
Columbus Museum, Columbus, Ohio
Franco & Barbara Debenedetti
Beth Rudin DeWoody
Karen and Robert Duncan
Lisa & Ken Fehily Collection, Australia
Jim & Susan Hill
Jonathan Hyman
Mendel Art Gallery, Saskatoon, Canada
Evan Penny Collection
Private collection, London
Private collection, Switzerland
Private collection, USA
Sammlung Inge Rodenstock
Singleton Collection, Priddis
Gian Enzo Sperone, Sent
Sperone Westwater, New York
TrépanierBaer Gallery
Kevin D. Vertefeuille, CMA, CA
Weitere private Sammler, die namentlich nicht genannt werden möchten / Those private collectors who wish to remain anonymous / Altri collezionisti privati che desiderano rimanere anonimi

Unterstützer / Supporters / Sostenitori
Sperone Westwater, New York: David Leiber, Maryse Brand, Jennifer Burbank
TrépanierBaer Gallery, Calgary: Yves Trépanier, Kevin Baer, Judy Ciccaglione

Danksagung des Künstlers / Artist's Acknowledgements / Ringraziamenti dell'artista

Ich danke all jenen Freunden und Kollegen, die in den vergangenen zehn Jahren an der Entstehung der Werke mitgewirkt und diese unterstützt haben. Mein größter Dank gilt allen Mitarbeitern der Sperone Westwater und der TrépanierBaer Gallery, ohne deren permanente Unterstützung und Ermutigung diese Ausstellung nicht hätte realisiert werden können. / I would like to convey my sincerest thanks to those friends and colleagues who have participated in and assisted with the production of the work over these past ten years. My sincerest gratitude also to everyone at Sperone Westwater and TrépanierBaer Gallery, without whose constant support and encouragement, this work could not have been realised. / Desidero ringraziare tutti gli amici e colleghi che hanno partecipato attivamente alla produzione delle opere negli ultimi dieci anni. Esprimo inoltre il mio più sincero ringraziamento ai collaboratori della Sperone Westwater Gallery e della TrépanierBaer Gallery, senza il cui costante sostegno e incoraggiamento non sarebbe stato possibile realizzare questa mostra.

Künstlerische Hauptassistenten / Key Studio Assistants / Principali assistenti artistici
Christy Langer
Jay McClennen
Naomi Yasui

Haarbefestigung / Hair Application / Impianti capillari
Christy Langer
Caroline De Mooy
Marie De Sousa
Naomi Yasui

Kostümherstellung / Costume Construction / Fabbricazione dei costumi
Heather Goodchild
Samara McAdam

Brillen / Eyeglasses / Occhiali
Tom Czarnopys

Modelle / Models / Modelli
Jim Cottringer
Penny Dimos
Libby Faux
Norbert Mantik
Kelly McCallum
Murray McKay
Gerry Quigley
Martha Randall
Michael Short
Richard Stipl
Shelley Wildeman
Jay Wilson
Danny Yen

Allgemeine künstlerische Assistenten / General Studio Assistance / Assistenti artistici
Raj Mariathasan
Norbert Mantik
Mathew Walker
Dustin Wenzel

Evan Pennys Atelier mit / Evan Penny's studio with / Atelier di Evan Penny con N° 103 *Old Self: Portrait of the Artist as He Will (Not) Be #1*, 2010, und / and / e N° 102 *Young Self: Portrait of the Artist as He Was (Not) #1*, 2011, beide als Hartschaumfiguren / both as hard foam sculptures / entrambe come sculture di schiuma di uretano; N° 97 *Self Stretch*, 2009; N° 99 *Michael*, 2010, als Tonplastik / as clay sculpture / come scultura di plastilina

VORWORT

FOREWORD

PREFAZIONE

DEUTSCH Es bedarf einer Wortneuschöpfung, um dem Werk Evan Pennys gerecht zu werden. *Re Figured* ist die große Werkschau untertitelt, die zunächst in der Kunsthalle Tübingen, dann im Museum der Moderne Salzburg sowie im MARCA (Museo delle Arti Catanzaro) und zuletzt in der Art Gallery of Ontario in Toronto, der Heimatstadt des kanadischen Künstlers, zu sehen ist. *Re Figured* steht zunächst für Pennys Rückkehr zur Figuration. Als er in den 1970er-Jahren als Student am Alberta College of Art and Design in Calgary Akte modellierte, galt figurative Kunst als rückständig. Der von dem New Yorker Kritiker Clement Greenberg geförderte Formalismus bildete damals den Hauptstrom der plastischen Kunst. Form und Farbe sollten losgelöst werden von den Zwängen gegenständlicher Abbildung. *Re Figured* bedeutet aber auch eine Neubestimmung der Figuration. Von den Versuchen, die soziale Realität einzufangen, wie dies George Segal oder Duane Hanson als ältere Vertreter einer neuen plastischen Figuration getan haben, hebt sich Penny ab. „Ich habe mich nie als Realisten gesehen", bekennt der 1953 geborene Bildhauer. Was ist es dann, was er mit seiner figurativen Kunst darstellt und intendiert?

Anfang 1998 gelangte Evan Penny nach einem Besuch der Ausstellung *Artificial. Figuracions Contemporanies* im Museu d'Art Contemporani in Barcelona zu einer Neuorientierung, die bestimmend für die damals beginnende aktuelle Werkphase ist. Thema der Ausstellung in Barcelona war die Künstlichkeit, die jedem Versuch innewohnt, die Realität wiederzugeben. Die Schau mit großformatigen Porträtfotografien von Thomas Ruff und skulpturalen Masken von Stefan Hablützel beeindruckte Penny nachhaltig. Ruffs Bilder überzeugten ihn durch ihre suggestive Kraft, mit der sie das Leben und die Geschichten der einzelnen Personen dokumentieren. Angesichts Hablützels Arbeiten verblassten die Fotografien jedoch zu flachen, unglaubwürdigen Nachbildern, die sich gegen die körperhafte Präsenz der plastischen Porträts nicht behaupten konnten. Allerdings verloren auch die Masken wegen ihrer Unähnlichkeit mit lebenden Personen bei längerer Betrachtung an Glaubwürdigkeit. Hin und her gerissen zwischen plastischer Wirkung und fotografischem Authentizitätsanspruch entdeckte Penny das Thema, das ihn von da an bis heute beschäftigen sollte: der Raum zwischen zweidimensionalen Bildmedien und dreidimensionaler Skulptur. Befragt danach, wie er diese aktuelle Werkphase in einem Satz beschreiben würde, sagte der Künstler: „Ich versuche, meine Skulpturen irgendwo zwischen zwei unterschiedlichen Weisen der Wahrnehmung unserer selbst anzusiedeln: der Wahrnehmung in Raum und Zeit sowie der Wahrnehmung mittels medialer Bilder." In diesen Zwischenwelten lässt er hybride Wesen entstehen, die uns Betrachter doppelt unausweichlich mit ihren Echtheitsbehauptungen überwältigen: durch die fotografische Präzision ihrer Oberflächen und ihr körperliches Eindringen in unseren Lebensraum. Mit ihren

ENGLISH A neologism is required in order to do justice to the Canadian artist's oeuvre. *Evan Penny: Re Figured* is the title of the large-scale exhibition being mounted at the Kunsthalle Tübingen, the Museum der Moderne Salzburg, MARCA (Museo delle Arti Catanzaro), and finally at the Art Gallery of Ontario in Toronto in the artist's hometown. In the first instance *Re Figured* stands for Penny's return to figuration. In the 1970s, when he was creating figures based on live nude models as a student at the Alberta College of Art and Design in Calgary, figurative art was seen as an antiquated form. Formalism, which emphasised the autonomy of form and colour separate from any representative content, as promoted by the New York–based art critic, Clement Greenberg, constituted the principal trend in sculptural art. *Re Figured* also makes reference to a redefinition of figuration. Penny, born in 1953, sets himself apart from attempts to capture everyday life or social reality, as did older representatives of a new sculptural figuration, such as George Segal or Duane Hanson. "I've never seen myself as a realist", admits the Canadian sculptor. Then what does his figurative art depict, and what is his intention?

In early 1998, during a visit to the exhibition *Artificial: Figuracions Contemporanies* at the Museu d'Art Contemporani in Barcelona, Evan Penny reformulated his artistic stance. It set the tone for the phase of work he embarked on then, which continues to this day, and which is receiving its most extensive appraisal to date in this exhibition. The theme of the exhibition in Barcelona was artificiality, which is inherent in any attempt to reproduce reality. The display of large-format portrait photographs by Thomas Ruff alongside sculptural masks by Stefan Hablützel made a particularly deep impression on Penny. He was won over by the suggestive power of Ruff's images, which document the lives and the stories of individual people. In Hablützel's works, however, the photographs faded into shallow, implausible after-images that didn't hold up against the physical presence of the sculptural portraits. However, on further examination, these masks also lost their credibility because of their dissimilarity to living people. Torn between a sculptural force and a claim to photographic authenticity, Penny discovered the problem that would occupy him from this point onwards: the intermediate space between two-dimensional visual media and three-dimensional sculpture. When asked to describe this current phase of work in one sentence, the artist replied: "I try to situate my sculpture somewhere between the way we perceive each other in real time and space and the way we perceive ourselves and each other in an image." Hybrid beings emerge in these worlds, whose claims to authenticity unavoidably overwhelms us as viewers: by virtue of the photographic precision of their surfaces and their physical penetration of our habitat. Their anomalies – twists, stretches, compressions, fractured dimensions and colour errors – are able to

ITALIANO Per rendere pienamente giustizia all'opera di Evan Penny è necessario ricorrere a un neologismo: *Re Figured*, che è anche il titolo della grande mostra dell'artista canadese (e del relativo catalogo) ospitata alla Kunsthalle di Tubinga, al Museum der Moderne Salisburgo, al MARCA (Museo delle Arti Catanzaro) e all'Art Gallery of Ontario di Toronto, sua città natale. Il termine allude anzitutto al ritorno di Penny alle opere figurative. Quando, negli anni '70, Penny frequentava l'Alberta College of Art and Design di Calgary e creava osservando modelli nudi dal vivo, il formalismo elogiato dal critico newyorkese Clement Greenberg era considerato la corrente principale nella scultura. *Re Figured* indica tuttavia anche l'opera di ridefinizione che l'artista ha saputo compiere sul figurativismo. Evan Penny, classe 1953, non si limita infatti a riprodurre il quotidiano o gli aspetti sociali della realtà come facevano i vecchi maestri, per esempio George Segal o Duane Hanson. "Non mi sono mai considerato un seguace del realismo", confessa l'artista. Allora che cosa rappresentano le sue figure, che cosa cerca di comunicare lo scultore canadese?

All'inizio del '98, dopo aver visitato la mostra *Artificial: Figuracions Contemporanies* al Museu d'Art Contemporani di Barcellona, Evan Penny riformulò la propria poetica. L'evento segnò l'inizio di una fase creativa che l'artista segue ancor oggi e alla quale questo volume, per la prima volta, rende finalmente omaggio. Il tema della mostra barcellonese verteva sull'artificialità connaturata a qualsiasi tentativo di riproduzione della realtà. Il confronto tra i grandi ritratti fotografici di Thomas Ruff e le maschere scolpite di Stefan Hablützel ebbe un notevole impatto su Penny. L'artista rimase conquistato dalla suggestività delle immagini di Ruff, dalla loro capacità di raccontare la vita e le storie degli individui ritratti. In confronto alle opere di Hablützel, però, le fotografie perdevano mordente, finendo per apparire come immagini morte, incapaci di competere con la fisicità delle sculture. Eppure anche queste, dopo attenta osservazione, persero credibilità, risultando troppo dissimili dalle sembianze di individui in carne e ossa. Da allora la mediazione tra potenza scultorea e autenticità fotografica ha rappresentato il fulcro dell'arte di Penny: la ricerca del punto di unione tra immagine bidimensionale e opera in tre dimensioni. Alla richiesta di descrivere con una frase la sua attuale fase creativa, Penny ha risposto: "Direi che le mie sculture sono una via di mezzo tra la percezione che abbiamo di noi stessi e degli altri nel tempo e nello spazio attuali e quella che abbiamo di noi stessi e degli altri in un'immagine". Penny sa creare ibridi a cavallo tra questi due mondi che, con la loro pretesa di autenticità, riescono a travolgere lo spettatore grazie alla precisione fotografica delle loro superfici che irrompono fisicamente nello spazio della realtà. Le anomalie delle sue figure – attorcigliate, allungate, compresse, frammentate o colorate in maniera sbagliata – generano in noi un'attrazione morbosa, al pari di

Atelier von Evan Penny mit / Evan Penny's studio with / Atelier di Evan Penny con N° 89 *Murray*, 2008; N° 84 *Back of Danny*, 2007; N° 86 *Male Stretch*, 2008

Anomalien – Drehungen, Streckungen, Stauchungen, Maßstabsbrüchen und Fehlfarben – vermögen sie das wohlige Grauen einer Freak-Show auf dem Jahrmarkt zu verursachen. Und doch müssen wir einsehen, dass wir hautnah mit den Deformationen des Menschenbildes unseres Medienzeitalters konfrontiert sind. Jede Skulptur stellt ein materialisiertes Gedankenexperiment dar, das der Künstler selbst so formuliert: „Was würde passieren, wenn ich eine Entstellung des menschlichen Körpers, die uns im Kontext medialer Bildlichkeit als normal und akzeptabel erscheint, in den Realraum unserer Lebenswelt übertrüge?“ Die rund 40 Werke der europäisch-kanadischen Wanderausstellung führen uns die Antwort vor Augen: eine starke Gefühlsreaktion voll abgründigen Schreckens und unstillbarer Faszination.

Dass dieser konzentrierte Überblick über Pennys Schaffen der letzten zehn, zwölf Jahre, mit einigen Rückgriffen auf frühere Arbeiten, gelingen konnte, ist zuvorderst dem Künstler selbst zu verdanken. Mit seiner Beharrlichkeit und Präzision hat er den zentralen Beitrag zur Verwirklichung der Ausstellung und des Kataloges geleistet. Das Gelingen ist auch der guten Zusammenarbeit der Museumsteams in Tübingen, Salzburg, Catanzaro und Toronto sowie der großzügigen Unterstützung der rund 25 Leihgeber zu verdanken. Die zeitweilige Zusammenführung all der Werke Pennys aus ihrem Besitz ermöglicht ein fantastisches Erlebnis, das wegen der reichen Bebilderung auch in diesem Begleitbuch spürbar ist. Dank kompetenter Autoren ist es überdies gelungen, einen umfassenden Einblick in die Ideen, die Arbeitsschritte und die Entwicklung des Künstlers zu gewähren. David Moos, Kurator an der Art Gallery of Ontario, lässt in einem Gespräch den Künstler selbst zu Wort kommen. Wie die Skulpturen Pennys entstehen und welche Ideen den einzelnen Werkgruppen zugrunde liegen, schildert der Kurator der Kunsthalle Tübingen, Daniel J. Schreiber. Alberto Fiz, der künstlerische Direktor des MARCA, verortet Pennys kunsttheoretischen Ansatz in seinem historischen Umfeld. Veit Ziegelmaier, Kurator am Museum der Moderne Salzburg, gibt einen erläuternden Überblick über die in der Ausstellung vertretenen Werkserien des Künstlers. Die Publikation bietet darüber hinaus biografische und bibliografische Daten sowie ein bebildertes chronologisches Verzeichnis einer repräsentativen Auswahl von über 100 Arbeiten, das die hier thematisierte Werkphase ausführlich vor Augen führt.

engender the enjoyable horror of a freak show at a fair. And yet we are forced to recognise that we are confronted at first hand with the deformities of the human image in our media age. Each sculpture represents a materialised mental experiment that the artist himself describes as follows: “What would happen if I take a distortion of the human body that is ‘normalised’ in an image context, that we might assume belongs exclusively to the image world, and bring that into the space we physically occupy?” The approximately forty works being presented in the European-Canadian touring exhibition supply us with the answer: a strong emotional reaction full of abysmal horror and insatiable fascination.

The fact that this concentrated survey of Penny’s creative work, from the past ten to twelve years, including several early works that led up to this phase, could succeed at all is primarily due to the artist himself. With his typical perseverance and precision, it was he who made the crucial contribution to the realisation of the exhibition and this catalogue. The success of the project is also attributable to the excellent collaboration among the museum teams in Tübingen, Salzburg, Catanzaro and Toronto and the generous support of the approximately twenty-five lenders. The temporary congregation of Penny’s works in their respective collections undoubtedly makes for a fantastic experience, also made palpable by the wealth of illustrations in this accompanying publication. Moreover, due to the expertise of the contributing authors we have succeeded in affording a keen insight into the artist’s development. In a conversation with Evan Penny, David Moos, curator at the Art Gallery of Ontario, gives the artist a chance to speak for himself. Daniel J. Schreiber, curator at the Kunsthalle Tübingen, describes how Penny’s sculptures originate and discusses the ideas on which the individual groups of works are based. Alberto Fiz, artistic director of the MARCA, situates the sculptor’s art-historical approach in its historical context. Veit Ziegelmaier, curator at the Museum der Moderne Salzburg, provides an explanatory overview of Penny’s work series represented in this exhibition. The publication also provides biographical and bibliographical information as well as an illustrated, chronological index of a representative selection of more than one hundred works that elaborately demonstrates this phase of his work.

fenomeni da baraccone. Eppure in questa nostra epoca mediatica siamo sempre a contatto con immagini deformate dell’essere umano. Le sue sculture rappresentano la materializzazione di esperimenti mentali dell’artista. È lui il primo a chiedersi: “Che cosa succederebbe se prendessi una ‘normale’ immagine distorta del corpo umano, che si suppone esista esclusivamente nel mondo dell’immaginazione, e la facessi comparire all’interno del nostro spazio fisico?” La risposta si trova nelle circa quaranta opere presentate nella mostra itinerante tra Europa e Canada: provocherebbe in noi una forte reazione emotiva, un misto di profonda inquietudine e di fascino irresistibile.

Se questa panoramica del percorso creativo di Penny degli ultimi dieci-dodici anni (compresi accenni alle prime opere che hanno contribuito alla sua evoluzione) ha avuto successo lo si deve innanzitutto all’artista stesso. Grazie alle sue immancabili doti di perseveranza e precisione egli ha dato un contributo fondamentale alla realizzazione della mostra e del catalogo. La riuscita del progetto è frutto anche dell’ottimo lavoro di collaborazione svolto dai vari responsabili dell’evento nei musei di Tubinga, Salisburgo, Catanzaro e Toronto, nonché al generoso contributo di circa venticinque finanziatori. La presenza temporanea delle opere di Penny nelle collezioni dei quattro musei è stata indubbiamente un evento eccezionale, testimoniato dal ricco apparato iconografico che correda il volume. Gli autori chiamati a collaborare ai testi hanno fornito preziosi contributi su svariati aspetti legati all’artista: David Moos, curatore dell’Art Gallery of Ontario, ha intervistato personalmente Evan Penny dandogli occasione di parlare in prima persona; Daniel J. Schreiber, curatore della Kunsthalle Tubinga, ha fornito una descrizione della produzione e delle idee alla base dei lavori dell’artista; Alberto Fiz, direttore artistico del Museo delle Arti Catanzaro, ha inquadrato Penny nell’ambito della storia dell’arte e della scultura; Veit Ziegelmaier, curatore del Museum der Moderne Salisburgo, ha scritto una panoramica dedicata alle opere presentate nella mostra. L’appendice che chiude il volume, oltre ai cenni biografici e alla bibliografia, contiene un elemento cardine del libro: l’indice cronologico illustrato di oltre cento delle opere più significative di Penny che illustra dettagliatamente la sua attuale fase artistica.

Daniel J. Schreiber
Geschäftsführender Kurator, Kunsthalle Tübingen

Toni Stooss
Direktor, Museum der Moderne Salzburg

Alberto Fiz
Direttore artistico, Museo delle Arti Catanzaro

Matthew Teitelbaum
Michael and Sonja Koerner Director, and CEO,
Art Gallery of Ontario, Toronto

WIE WIR UNS JETZT SEHEN

SEEING OURSELVES NOW

VEDERSI NEL PRESENTE

N° 103 *Old Self: Portrait of the Artist as He Will (Not) Be #1*, 2010, mit / with / con Evan Penny

EVAN PENNY IM GESPRÄCH MIT DAVID MOOS

DAVID MOOS: Sprechen wir zunächst über deine zwei jüngsten Arbeiten *Young Self: Portrait of the Artist as He Was (Not)* und *Old Self: Portrait of the Artist as He Will (Not) Be*.

EVAN PENNY: So ziemlich alles, was ich in den letzten zehn Jahren gemacht habe, ist in irgendeiner Weise durch die Fotografie gefiltert worden oder durch digitale Medien, die im Zusammenhang mit der Fotografie stehen, wie zum Beispiel Photoshop oder 3-D-Scanning.

Diese Arbeiten gehen der Frage nach, wie wir uns selbst im Laufe der Zeit sehen – in der Vergangenheit und in der Zukunft. Dabei berücksichtigen sie, wie sehr unsere Vorstellungskraft von den speziellen Gegebenheiten der Technologie geprägt ist, derer wir uns bedienen. Unser Verhältnis zur Fotografie definiert beispielsweise ganz wesentlich, wie wir uns selbst wahrnehmen und wie wir uns in der Vergangenheit sehen. Dabei geht es nicht nur um Aussehen und Erinnerungen, sondern auch darum, wie wir unsere Lebenszeit, unsere Erfahrungen strukturieren und gewichten. All das schwingt in einem Foto mit.

Obwohl ich Bildhauer bin und dreidimensional arbeite, hängt alles sehr stark mit der Fotografie zusammen und in jüngeren Werken auch mit 3-D-Scan-Technik.

Für die beiden Arbeiten *Young Self* und *Old Self* ließ ich zunächst eine 3-D-Aufnahme von meinem Körper anfertigen. Ich brachte jeweils ein Foto meines Vaters und eines von mir als Jugendlichem mit. Während des ersten Scanvorgangs versuchte ich mir vorzustellen, wie ich mich als der junge Mann auf dem Foto gefühlt haben könnte. Beim zweiten Scan versuchte ich mir vorzustellen, wie ich mich als älteres Ich fühlen würde, repräsentiert durch das Bild meines Vaters.

DAVID: Aber der Scan ist ein Scan deines Körpers in der Gegenwart.

EVAN: Ja, es ist ein Scan von meinem Kopf und meinen Schultern in ihrem gegenwärtigen Zustand. Aber in dem Projekt geht es darum, vorauszuschauen und zurückzublicken. Sich diese Eckpfeiler meines Erwachsenenlebens vorzustellen und daraus Schlüsse über das zu ziehen, was dazwischen passiert ist oder passieren wird.

DAVID: Als Bild?

EVAN: Genau. Die jugendliche Person soll den Zeitpunkt repräsentieren, an dem ich erwachsen wurde, und die ältere Person steht für den letzten Abschnitt meines Erwachsenenlebens. Doch weil das Werk auf dem Scan meines gegenwärtigen, ca. 55-jährigen Körpers beruht, stammen die im Bild fixierten und codierten Informationen von meinem aktuellen Ich. Das Projekt beginnt mit einem Bild meines heutigen Aussehens. Dieses Bild gibt vor, welche Manipulationen und Veränderungen vorgenommen werden können, ohne dass das Werk seine Direktheit oder seinen Bezug zum gegenwärtigen „fotografischen Moment“ verliert. Die Auseinandersetzung mit der Technik ist Teil des Prozesses.

DAVID: Soweit ich weiß, hast du deine Skulpturen bisher immer von Hand aus Ton geformt, aber das hat sich nun geändert. Wie entstand bei diesem Projekt aus dem digitalen Bild die Skulptur?

EVAN: Ich lasse einen Scan machen, der mit einem 3-D-Programm überarbeitet wird. Aus diesen Daten entsteht eine dreidimensionale Form aus Urethanschaum. Ich arbeite also zunächst mit einer Kopie meines Scans aus Urethanschaum.

DAVID: Also mit einem 3-D-Prototyp?

EVAN: Ja, aber es handelt sich um einen sehr groben, allgemeinen Prototyp.

DAVID: Diese Technik wurde erstmals von Ingenieuren und Maschinenbauern eingesetzt.

EVAN: Ja, in der Industrie werden damit Maschinenteile reproduziert. Aber diese spezielle Technik scannt den menschlichen Körper, wird also eher für Computerspiele und in der Filmindustrie eingesetzt, um Modelle und Schauspieler zu scannen. Man denke nur an *Avatar*. Der Scan muss sehr schnell, innerhalb von Sekunden, erfolgen, weil wir uns bewegen und atmen. Da der Scan sehr schnell erfolgt, erhält man aber nur grobe, ungenaue Informationen. Ein zweidimensionales Gegenstück wäre beispielsweise ein grobes JPEG oder ein unscharfes Foto. Um die Informationsdichte zu erhalten, die ich brauche, mache ich von der Schaumform ein Tonmodell. Damit bin ich dann wieder bei dem mir vertrauten Material, das ich nach Belieben formen und manipulieren kann. Obwohl ich bei diesen Projekten also von einem Scan ausgehe, wird dabei noch sehr viel modelliert.

DAVID: Kannst du etwas genauer schildern, welche Grenzen der Manipulation oder Transformation es hier gibt?

EVAN: Das hängt von dem jeweiligen Projekt ab. Bei den neuen Werken *Female Stretch* und *Jim Revisited* strecke und stauche ich die Formen extrem. Bei den zwei komplexeren Selbstporträts gehe ich subtiler vor. Die Manipulationen sind hier weniger geometrisch, der Schwerpunkt liegt mehr auf dem Alterungsprozess. In beiden Fällen, der jüngeren und der älteren Version meiner Person, liegt der Arbeit ein aktueller Scan zugrunde. Bei der jüngeren Version versuche ich in die Vergangenheit zu projizieren, bis zu dem Zeitpunkt, als ich an der Schwelle zum Erwachsenwerden stand. Aber irgendwann erreiche ich einen Punkt, an dem meine Knochenstruktur noch nicht voll entwickelt ist.

EVAN PENNY INTERVIEWED BY DAVID MOOS

DAVID MOOS: Let's begin by talking about two of your most recent works, *Young Self: Portrait of the Artist as He Was (Not)* and *Old Self: Portrait of the Artist as He Will (Not) Be*.

EVAN PENNY: Pretty much all the work of the last ten years has in some way been filtered through photography or media that extends from photography, digital media such as Photoshop or 3-D scanning. The self-portraits represent an attempt to imagine myself through time, in relation to these technologies.

These works explore how we see ourselves; how we project through time and imagine ourselves in the past and in the future. They consider how much our ability to imagine is bound up in the particularities of the technologies we rely on. Our relationship to photography, for instance, significantly defines how we conceive of and remember ourselves. Not just appearances and memories but also how we construct time, the length of our life, how we bracket and frame experience. This is all bound up in the photograph.

Although I am a sculptor and work three dimensionally, for me it is all still very much related to the photographic, and in the recent projects also to 3-D scanning technologies.

For both the *Young Self* and *Old Self* pieces I started by having a 3-D digital capture done of my body. I brought with me to the scanning facility a photograph of my father and a photograph of myself as a youth. At the moment of being scanned I tried to occupy the memory of how I might have felt as the younger self in the photograph. For the other scan, I tried to imagine how I might be feeling as the older self, represented by my father's image.

DAVID: But the scan is a scan of your body in the present tense.

EVAN: Yes, head and shoulders. It's a scan of me as I am now. The idea of the project is about looking backwards and looking forwards and trying to imagine those outer limits of my adult life, and by implication, the space between.

DAVID: As an image?

EVAN: Right. So I wanted the young character to represent the point at which I am becoming an adult, and the older character to represent the final stage of adult life. However, because the work initiates from a scan of myself today, in my mid-fifties, the information being captured and encoded into the image is of me at this age. The work begins with an image of how I look now, and so that also defines the limits of how much manipulation and change can be imposed without losing it's immediacy or connection to the present "photographic moment". The negotiation with the technology is implicit in the process.

DAVID: I understand that you have always hand-rendered in clay from the very beginning, but that recently with the introduction of scanning, this has changed. Explain your process with this recent work, how you move from this digital image to a sculpture.

EVAN: Basically, I have the scan done, which translates to digital information that is reworked in a 3-D computer software program. That information is used to mill a three-dimensional form in urethane foam. So the initial object I am working from is a foam copy of the scan of myself.

DAVID: A 3-D prototype?

EVAN: Yes, but it's a very rough, generalised prototype.

DAVID: This is a technology that was pioneered by engineers and machinists.

EVAN: Yes, in industry it's for replicating parts and can be very precise. But this particular technology is designed to scan the human body, so it's really not for that kind of use, but rather is applicable to the computer game and film industries, for scanning models and actors. Think of *Avatar*, for instance. The "image capture" needs to be done quickly because we move and breathe. But because the capture happens very quickly, within seconds, it's rough information. It's not very precise. Imagine that a two-dimensional equivalent might be a low-resolution JPEG or blurry photograph. So in order to achieve the level of detail and transformation that I need, I model and cast the foam prototype into modelling clay. Once in clay I am back in my own familiar medium and can sculpt and manipulate it to my heart's content. So with these projects, despite the fact that I am starting from a scan, there is still an extensive sculpting process involved.

DAVID: Can you elaborate further on the limits of how much manipulation or change can be imposed?

EVAN: That depends on the nature of the project. With the new *Female Stretch* and *Jim Revisited* I stretch and skew shape dramatically. The two self-portraits are a more subtle and complex proposition. The manipulation is less with the underlying geometry or physical structure and more with the effects of aging. In both cases, with the younger and older versions of myself, I am working off a scan of myself as I am now. In the younger one, I am trying to project backwards in time to the point when I'm just developing as an adult, but then I reach a point in time where my bone structure's not fully developed yet …

DAVID: Talk about the limit of a photograph, the limit of a scan and where your sculpture takes

EVAN PENNY INTERVISTATO DA DAVID MOOS

DAVID MOOS: Inizierei da due delle tue opere più recenti, *Young Self: Portrait of the Artist as He Was (Not)* e *Old Self: Portrait of the Artist as He Will (Not) Be*.

EVAN PENNY: Praticamente tutte le mie opere degli ultimi dieci anni sono filtrate dalla fotografia o dai suoi derivati, mediante l'elaborazione digitale con Photoshop o con uno scanner tridimensionale. Con gli autoritratti rappresento me stesso nel tempo, rapportandomi a queste tecnologie.

Il tema di queste opere è la percezione che abbiamo di noi stessi, il modo in cui ci proiettiamo nel tempo e ci immaginiamo nel passato e nel futuro. Esse mostrano quanto la nostra capacità di immaginazione sia condizionata dalle regole delle tecnologie alle quali ci affidiamo. Il rapporto che abbiamo con le fotografie, per esempio, illustra efficacemente il modo in cui ci vediamo o ci ricordiamo. Non parlo solo di aspetto esteriore, di ricordi, ma anche del nostro modo di vedere noi stessi nel tempo, di concepire la durata della nostra vita, la capacità di delimitare e separare le fasi del nostro vissuto. Una foto contiene tutti questi aspetti.

Io sono uno scultore, quindi lavoro in tre dimensioni, ma nel concepire un'opera ragiono in termini fotografici e in quelle più recenti mi sono servito anche di tecniche di scansione 3D.

Sia per *Young Self* sia per *Old Self* sono partito da una scansione tridimensionale del mio corpo. Ai tecnici del laboratorio ho consegnato una fotografia di mio padre e una di me da giovane. Al momento della scansione ho cercato di rivivere nella memoria la sensazione di essere il me stesso raffigurato nella foto. Per l'altra invece ho provato a immaginare che cosa avrei provato a trovarmi nei panni di me stesso da vecchio, rappresentato dall'immagine di mio padre.

DAVID: La scansione però è stata fatta sul tuo corpo nel presente.

EVAN: Sì, della testa e delle spalle così come sono ora. È una scansione di così come sono ora. L'idea di fondo del progetto è creare un me stesso con lo sguardo rivolto al passato e al futuro nel tentativo di immaginare quei due confini estremi della mia vita adulta e lo spazio temporale che intercorre tra loro.

DAVID: Come un'istantanea?

EVAN: Esattamente. Volevo che la figura giovane immortalasse l'attimo in cui divento adulto, quella vecchia l'ultima fase della mia esistenza. Dato che l'opera deriva da una scansione del me stesso attuale, ovvero di un ultracinquantenne, l'informazione catturata e codificata dall'immagine è di me a questa età. Le opere partono da un'immagine di come io stesso appaio nel presente, e questo influenza anche il grado di manipolazione che posso raggiungere senza eliminarne l'immediatezza o il legame con il preciso "momento fotografico". La mediazione della tecnologia è implicita nel processo.

DAVID: Mi sembra di ricordare che inizialmente preparavi modelli in plastilina delle opere, ma di recente, con l'arrivo delle moderne tecniche di scansione, hai cambiato metodo. Sono curioso di capire quale sia il processo creativo di questi ultimi lavori, come si arrivi dall'immagine digitale alla scultura.

EVAN: In sostanza faccio realizzare la scansione del soggetto, che viene convertito in dati rielaborabili al computer con un programma di modellazione 3D. I dati vengono utilizzati per produrre una forma laminata a tre dimensioni prodotta in schiuma di uretano. Il modello iniziale sul quale comincio il lavoro è dunque una copia in resina della scansione del mio corpo.

DAVID: Un prototipo in 3D, praticamente.

EVAN: Giusto, per quanto molto grezzo e poco dettagliato.

DAVID: Questo tipo di tecnologia è stata impiegata per la prima volta nel campo dell'ingegneria e dell'industria meccanica.

EVAN: Infatti. In campo industriale serve a replicare varie componenti con estrema precisione, però la tecnologia di cui mi servo io è stata concepita appositamente per la scansione della figura umana, dunque non è adatta a quel genere di impiego: viene applicata al settore dei giochi elettronici e del cinema, per riprodurre oggetti e attori, come in *Avatar*. L'*image capture* dev'essere fatta in brevissimo tempo, perché il soggetto si muove e respira. Visto però che il processo di acquisizione è così veloce, una questione di secondi, il risultato è molto approssimativo. In termini bidimensionali il risultato è l'equivalente di un'immagine in formato JPEG a bassissima risoluzione o di una fotografia sgranata. Per ottenere il livello di precisione e manipolabilità desiderato devo fare un calco in plastilina del prototipo in uretano. A quel punto mi trovo finalmente nel mio elemento naturale e posso procedere scolpendo e manipolando il soggetto a piacimento. Pur partendo effettivamente da una scansione, le normali tecniche scultoree prevalgono.

DAVID: Potresti chiarire quali siano questi limiti alla manipolazione o ai cambiamenti a cui accennavi?

EVAN: Dipende dalla natura del progetto. Per *Female Stretch* e *Jim Revisited* ho allargato e distorto le forme in modo esagerato. Nei due autoritratti la manipolazione è invece meno evidente e più complessa, non l'ho applicata tanto alle geometrie di base o alla struttura fisica, quanto all'effetto di invecchiamento. In entrambi i casi, sia

DAVID: Kannst du etwas über die Grenzen eines Fotos oder Scans sagen und an welchem Punkt deine Skulptur ansetzt, um das Material weiterzuverarbeiten? Und warum modellierst du dich nicht als Baby, für das es nur unzureichendes oder gar kein fotografisches Ausgangsmaterial gibt?

EVAN: Richtig. Ich denke, man muss einfach erkennen, dass die Informationen, die man hat, unvollständig oder verzerrt sind. Ich glaube, dessen sind wir uns alle im Allgemeinen bewusst. Einerseits haben wir eine klare Vorstellung von uns selbst, aber in Wahrheit ist das alles sehr subjektiv, flüchtig und unzuverlässig. Das ist eines der Phänomene, mit denen ich mich bei der Arbeit an diesem Projekt auseinandergesetzt habe. Ich ließ die vielen Bilder und Vorstellungen von meiner Person Revue passieren und erkannte, wie instabil sie sind. Ich bin nicht der Mensch, für den ich mich hielt [*lacht*] …

DAVID: Inwiefern?

EVAN: Ich stelle mir zum Beispiel vor, wie ich im Alter von 17 bis 19 war, eine sehr konfuse Zeit. Ich habe mein Elternhaus noch nicht ganz verlassen, bin noch nicht wirklich in meinem Erwachsenenleben angekommen, bin aber auch kein Kind mehr. Das ist ein sehr schwieriger und irgendwie …

DAVID: Völlig offener Augenblick?

EVAN: Ein völlig offener Augenblick. Ja. Ich war damals zum Beispiel sehr sportlich. Ich war ein Wettkampfschwimmer und körperlich sehr fit. Also sehe ich mich in diesem Alter als jemanden, der eine sehr dynamische Beziehung zu seinem Körper hat. Ich habe mich an diesen Lebensabschnitt immer als meinen robustesten, größten, vollsten und stärksten erinnert. Wenn ich aber heute Fotos aus der Zeit betrachte, sehe ich einen ziemlich schmächtigen Jungen. Ich bin heute zwar immer noch klein, aber tatsächlich größer und wahrscheinlich auch viel kräftiger als damals. Das wurde also in meiner Erinnerung verzerrt.

DAVID: Gewinnst du diese Erkenntnis auch aus den Schnappschüssen, die wir uns gerade angesehen haben?

EVAN: Ich glaube schon. An was ich mich damals erinnerte, war wohl nur ein Gefühl von innerer Dynamik. Das Gefühl, dass ich körperlich sehr stabil war. Aber im Laufe der Zeit hat sich dieses Gefühl zu der Vorstellung eines bestimmten Aussehens, das ich vielleicht nie hatte, ausgeweitet. Das kann in alle möglichen Richtungen gehen. Der Rückblick auf mich in einem bestimmten Alter könnte mich als unglücklich oder sehr unsicher oder unattraktiv darstellen. Aber wenn ich mir die alten Fotos ansehe, denke ich vielleicht: Was zum Teufel war nur los mit mir? Ich war offensichtlich ein gut aussehen-

Evan Penny mit 16 / at 16 / all'età di 16 anni, 1969

over from that information, from that source information. And what that boundary is that may prevent you from modelling yourself as a baby, where there is very incomplete if any photographic source material.

EVAN: Right. I suppose it comes down to the recognition that the information, the records one has are incomplete or distorted. I think we are all generally aware of that. On the one hand it does leave us with a compelling impression of ourselves, which we tend to rely on very heavily. But in truth, it's all very subjective, scanty and unreliable. It's one of the things I've been spending time with in this project. Recognising that I've got all these images and impressions of myself that I've relied on over the years, and now as I've spent this time revisiting them, recognising just how unstable they are. I'm not the person I thought I was [*laughs*] …

DAVID: In what way?

EVAN: I imagine for instance when I was at a certain stage, which is this vague seventeen- to nineteen-year-old stage, really before I've fully left home, before I've really moved into my adult life, but I'm no longer a child. It's that very difficult and sort of …

DAVID: Wide open moment?

EVAN: Wide open moment. Yeah … For example, I was also an athlete. I was a competitive swimmer. I was at my fittest ever. So I have that image of myself at that lifetime peak, having a very dynamic relationship with my body. I had always remembered that moment as my most robust, biggest, fullest, strongest. However, I realise now, looking at photographs of myself from that time,

nell'autoritratto da giovane sia in quello da vecchio, sono partito da una scansione di me stesso nel presente. Nel primo ho cercato di proiettarmi indietro nel tempo fino a quell'età che segna il confine tra giovinezza e maturità, ma sono arrivato a un punto in cui la mia struttura ossea non aveva ancora raggiunto il pieno sviluppo…

DAVID: Parlaci dei limiti di una foto o di una scansione e in che momento la tua scultura subentra loro, sostituendosi alle informazioni di base che racchiudono. Qual è la discriminante che potrebbe impedirti di modellare un te stesso neonato? Forse il fatto che le fonti fotografiche di quel momento sono incomplete se non inesistenti?

EVAN: Proprio così. Tutto dipende da quanto siano incomplete o falsate le informazioni o la documentazione a nostra disposizione. È un fatto del quale chiunque può rendersi conto, però è proprio questo a lasciare in noi un'immagine di noi stessi idealizzata, alla quale rimaniamo tenacemente legati. In realtà le informazioni sulle quali si basa sono soggettive, limitate e inaffidabili. È uno degli ostacoli che ho dovuto affrontare per questo progetto: riconoscere di avere fatto affidamento per tanti anni su immagini e impressioni di me stesso che anche adesso, dopo aver trascorso tanto tempo a passarle in rassegna, riconosco come inconsistenti e falsate. Ho scoperto che non sono affatto la persona che credevo di essere… (*ride*)

DAVID: E come mai?

EVAN: Prendiamo l'immagine che avevo di me in un certo periodo della vita come l'età indefinibile tra i 17 e 19 anni, appena prima di andare a vivere per conto mio, non ancora adulto ma nemmeno più bambino. Per tutti quello è un momento della vita molto duro, un momento…

DAVID: …di sconfinate possibilità?

EVAN: Un momento di sconfinate possibilità. Sì, mi piace… Io per esempio ero un atleta. Facevo gare di nuoto, avevo un fisico smagliante. Per questo ho conservato un'immagine di me in quel periodo come all'apice della forma, perché all'epoca avevo un rapporto dinamico con il mio corpo. Ho sempre pensato di non essere mai più stato così robusto, grande, pieno di forza e di energia come in quel periodo. A riguardare adesso le foto dell'epoca, vedo un ragazzino pelle e ossa. Sono rimasto piccolo di statura, ma da allora sono comunque cresciuto e mi sono irrobustito. In pratica ho mischiato le due realtà…

DAVID: Quella sensazione che ricordi di aver provato a lungo c'è anche nelle istantanee che stavamo guardando poco fa?

EVAN: Penso di sì, perché il ricordo generale legato a quel periodo è di grande dinamismo interiore. Mi sentivo molto equilibrato fisicamente. Col tempo devo aver idealizzato quella sensa-

der und vielversprechender junger Mann. Diese Erinnerungen sind also sehr ungenau und subjektiv, genau wie Fotos. Manche sind unscharf, andere wirken dagegen sehr gestellt und so weiter. Aus all dem bilde ich mir eine Vorstellung meiner selbst.

DAVID: Ein Scan lässt einen nicht in dieselben Fallen wie ein Schnappschuss tappen. Ein Schnappschuss, der dich als jungen Mann in Alberta in einer kanadischen Winterlandschaft zeigt, kann schnell zu einer Geschichte gesponnen werden. Ein Scan ist dagegen objektiver. Kannst du dazu Stellung nehmen?

EVAN: In einem Schnappschuss wird natürlich immer auch eine bestimmte Umgebung gezeigt.

DAVID: Aber was ist mit der Person in dieser Umgebung? Fällt durch den Scan die Subjektivität von ihr ab? Präsentiert der Scan nur objektive Daten, in die du das subjektive Element wieder einführen musst?

EVAN: Nein, eigentlich nicht. Ich bin der Meinung, dass auch ein Scan die Stimmung der Person und feine Nuancen, die auf eine Geschichte schließen lassen, einfängt.

DAVID: Der Scan friert den Moment des Betrachtens ein, den Blick des Künstlers auf sein Subjekt.

EVAN: Das erinnert mich an eines der Probleme, auf die ich bei früheren Projekten, wie etwa *L. Faux*, stieß. Das Werk entstand im Laufe vieler Stunden der Zusammenarbeit mit dem Modell. Die Darstellung des Äußeren wurde durch diesen Ablauf sehr präzise, aber die Stimmung und die Gesten des Subjekts gingen verloren. Ich fragte mich, warum diese Sachen immer so ausdruckslos, so neutral werden. Und mir wurde klar, dass es eben daran liegt, dass sie so lange dauern. So sieht das Subjekt „in" 400 Stunden aus, nicht „nach" 400 Stunden. Diese bestimmte, lang destillierte Qualität ist ein Nebenprodukt des Zeitrahmens und entspricht überhaupt nicht dem Zeitrahmen von Schnappschüssen oder echten Begegnungen. Das Scannen erlaubt mir, diesen langwierigen Prozess zu umgehen und mich dem Porträt auf andere Weise zu nähern.

DAVID: Wie schafft man ein Abbild? Ich habe mir kürzlich das bildhauerische Werk von Matisse angesehen, dabei fiel mir auf, wie sehr seine Zeichnungen mit der Bildhauerei verbunden sind. Es ist interessant, wie kommentierend, generell und direkt seine bildhauerische Sprache ist, wenn er eine bestimmte Pose einfangen will. Und wie weit sich das Werk von einer äußeren Ähnlichkeit entfernt, wenn er durch stilistische Akzentuierung das Wesen des Dargestellten herausarbeitet. Wenn ich mir deine Werke ansehe, wird mir klar, dass du eine Sprache oder Methode gefunden hast, um die Zeit anzuhalten und die Wahrnehmung zu fixieren.

that I was still a scrawny kid. I'm still small, but I'm actually bigger now and probably much stronger. So I kind of blurred those lines …

DAVID: Is that sensation that you now recall evident in the snapshot photographs that we were just looking at?

EVAN: I think so, because what I think I was recalling back then was just a sense of internal dynamism. A sense of being very poised internally, physically. And yet over time I imagined that translated into a certain appearance I might not have had. It can go any number of ways. My memory of myself at a certain age might have been that I was troubled or very insecure or that I was unattractive or whatever. And yet when I revisit these old photos I think what the heck was wrong with me, because I was obviously a beautiful young guy with all this promise. So those memories are very fluid and subjective, and so are the photographs. Many of them are blurry, they're just not good documentation or they're very artificial documentation and so on. Out of all of this I form an idea of myself.

DAVID: The scan has none of the trappings of a snapshot. When looking at a snapshot of you in a Canadian winter landscape out West, in Alberta, as a young person, one can very easily imbue those personal snapshots with a narrative, unlike the objectivity of a scan. Speak about that implied content.

EVAN: Of course, with the snapshot there's always the environment being depicted at the same time.

DAVID: But then there is the person in that environment, the way you spoke about your prior selves, your perception of your prior selves. Does the scan strip that subjectivity away? Does the scan simply become information and then it's up to you to reinsert the narrative?

EVAN: No, not really. I do think that, just as a photograph captures a certain impression of you in the mood you're in, any number of small inflections, which are the clues to a narrative, the scan also conveys.

DAVID: The scan is essential because it freezes the moment of looking, the glimpse of the artist observing his subject.

EVAN: This reminds me of one of the conundrums I faced in my earlier work, such as the *L. Faux* project, which evolved over the course of many hours with the model. While the depiction was fastidious and accurate, the mood and gesture of the subject became progressively drawn out. So the question was always, why are these things always so deadpan? Why are they so neutral? I realised the answer is precisely because of the length of time they took to realise. This is what the subject looks like "in" 400 hours, not

zione proiettandola sul ricordo del mio aspetto esteriore, un'immagine che probabilmente non corrisponde alla realtà di allora. Vi sono innumerevoli altri casi simili. Di un periodo della mia esistenza posso ricordare la sensazione di inquietudine o insicurezza, oppure il pensiero di non essere attraente e via dicendo. Eppure, se riguardo le vecchie foto, vedo che in me non c'era nulla che non andasse: ero un ragazzo di bell'aspetto e di belle speranze. I ricordi sono qualcosa di fluido e soggettivo, così come le fotografie. Molte sono sfuocate e inaffidabili. Solo sommando i vari fattori sono stato in grado di formulare un'idea più precisa di me stesso.

DAVID: Una scansione non ha le controindicazioni di un'istantanea. Se vedessi una tua foto da giovane sullo sfondo di un paesaggio invernale del Canada o dell'Ovest, dello stato di Alberta, potrei facilmente associare a quell'immagine così soggettiva vari significati, cosa che invece non farei di fronte all'oggettività di una scansione. È così? Come affronti i sottintesi?

EVAN: Ovviamente, se si prende a modello una foto bisogna mettere in conto il ruolo giocato dello sfondo immortalato in quell'istante.

DAVID: Però su quello sfondo c'è una persona. Parlavi della percezione dei tuoi io precedenti, del te stesso del passato: una scansione elimina l'aspetto soggettivo? In altre parole, diventa semplice informazione oggettiva alla quale tocca poi a te aggiungere un tocco distintivo?

EVAN: No, non è così. Anche una scansione, secondo me, cattura al pari di una foto una certa immagine di noi nello stato d'animo di un determinato momento, veicolando così ogni infinitesimo particolare che rimanda al nostro vissuto.

DAVID: La scansione riduce tutto all'essenziale, immortala un attimo, cattura l'occhiata dell'artista che osserva il soggetto.

EVAN: Questo mi fa pensare a uno degli ostacoli più notevoli che ho dovuto affrontare nelle mie prime opere, come *L. Faux*, che era frutto di un'evoluzione maturata in diverse ore di lavoro. Dal punto di vista scultoreo era un'opera accurata, ma lo stato d'animo e la posa durante il processo di modellazione si erano sbiaditi. Così mi sono chiesto: "Perché queste opere sono così inespressive, così neutre?", e ho capito che il problema era proprio che il tempo necessario a realizzarle era stato troppo lungo. Il risultato finale era il frutto della lavorazione del soggetto "nel corso di" 400 ore di lavoro, e non "dopo" 400 ore. Mi ritrovavo con opere di grande qualità ma che avevano diluito la loro carica durante la realizzazione del modello, così non rispecchiavano più l'attimo immortalato dalla fotografia, o l'immediatezza di un incontro tra persone. La scansione mi permette di aggirare il problema e affrontare il ritratto con soluzioni che prima non mi erano possibili.

EVAN: Ja, meine Vorgehensweise ist sehr analytisch. Ich sammle riesige Datenmengen und strukturiere sie zu einem stimmigen, dreidimensionalen Gebilde.

DAVID: Was siehst du, wenn du *Old Self: Portrait of the Artist as He Will (Not) Be* betrachtest?

EVAN: [*seufzt*] Viele Dinge. Ich sehe meinen Vater, die Familienähnlichkeit. Erfahrung und eine müde Abgeklärtheit. In diesem Ding steckt eine ziemlich interessante Stimmung. Der Blick ist direkt und geht zugleich in die Ferne. Die Arbeit zeigt jemanden, der in seinem Körper präsent ist, aber sie verweist auch in die Vergangenheit.

DAVID: Das ist ziemlich existenziell. Retrospektiv und auch selbstreflexiv. Der Blick des Porträtierten ist nicht ausschließlich auf uns fokussiert, die wir einen Meter entfernt davor stehen, sondern irgendwie nach innen gerichtet. Wie soll man eine solche Skulptur idealerweise betrachten?

EVAN: Das kann ich schwer beurteilen, weil sie für mich einen Prozess darstellt. Einen langen Prozess. Es wird vielleicht nicht überraschen, dass meine Beziehung zu diesem Werk stark abweicht von den Beziehungen zu den meisten meiner anderen Arbeiten. Ich halte normalerweise einen emotionalen Abstand zu meinen Arbeiten. Aber dieses ist viel persönlicher … es hat mein Selbstbild verändert. Ich fühle mich älter.

DAVID: Diese Skulptur bewirkt, dass du dich älter fühlst?

EVAN: Ja, die Skulptur hat mich gealtert. Ich habe dieses Bild nun eingenommen. Schließlich ist es durch meine Vorstellungskraft entstanden.

DAVID: Kannst du dasselbe denn nicht von dem jüngeren Selbstbildnis sagen?

EVAN: Leider nicht. Noch nicht. [*lacht*]

DAVID: Lass uns über Tradition reden. Wo verbindest du dieses Werk, das alte Ich, mit Werken der Kunstgeschichte? Wenn du das Projekt entwickelst, oder auch wenn du an den Objekten arbeitest?

EVAN: Da ist natürlich eine weitere Zeitdimension im Spiel. Es hängt vom jeweiligen Projekt ab. Ich bin ein gegenständlicher Bildhauer, stehe also in einer sehr langen historischen Tradition. Doch von Anfang an habe ich mir die Frage gestellt, wie man gleichzeitig ein zeitgenössischer Künstler und ein gegenständlicher Bildhauer sein kann, vor allem, wenn man sehr realistische Kunst macht. Die Beziehung zur Kunstgeschichte ist natürlich immer präsent, aber gleichzeitig auch eine Last. Und so ringe ich ständig damit, wie man als Künstler mit dieser oft als rückwärtsgewandt und traditionsgebunden angesehenen Kunstform umgehen und trotzdem im Dialog mit der Gegenwart stehen kann.

"after" 400 hours. That long-distilled, ever-present quality was a by-product of that time frame and quite unlike the time frame of the photographic moment or that of real-time encounters. The scanning allows me to circumvent that process and address the question of portraiture in ways I haven't been able to previously achieve.

DAVID: How do you render a likeness? I was recently looking at the sculpture of Matisse, and how his drawing practice relates to sculpture. It's interesting how annotated, generalised and streamlined his sculptural vocabulary is, in an effort to capture and connote a pose. And how far from the likeness his work travels as he conveys an essence through stylistic accentuation. When I look at your work I realise you have found a language or method to stop time and arrest perception.

EVAN: Yes, my process is very analytical and involves progressively gathering and organising a huge amount of information into a coherent three-dimensional structure.

DAVID: What do you see when you look upon *Old Self: Portrait of the Artist as He Will (Not) Be*?

EVAN: [*Sighs*] Lots of things. I see my father, familial resemblance. Experience and weariness, I mean, there's a mood in this thing that's pretty interesting. The gaze is both immediate and long. There's something about being in the moment with this piece. It's someone present in their body but reflecting backwards in time.

DAVID: It's quite existential. It's retrospective and self-reflective. One can see that there's a distanced view where he's not focusing on you or I, who are two feet from him, but rather looking inward. How should one look at a sculpture like this? What's your ideal? How do you want to experience it?

EVAN: It's a little hard for me to say because for me it's really been a process. It's been a big process. Maybe not so surprisingly, my relationship to this work is quite different from my relationship to most of my other work. I tend to keep a kind of emotional distance from my work. I don't generally get caught up in it. But these are much more personal … Because of this project my self image has changed. I feel older.

DAVID: This sculpture has made you feel older?

EVAN: Yes, the sculpture has aged me. I inhabit that image now. After all, I imagined it.

DAVID: Can you not say the same about the young self?

EVAN: Sadly, not exactly. Not yet [*laughs*].

DAVID: Let's talk about tradition. One can think about sculpture in history and monumental

DAVID: Come riesci a riprodurre le sembianze di qualcuno? Di recente ho riguardato le opere scultoree di Matisse, e ho notato il collegamento tra la sua abilità nel disegno e il suo modo di fare scultura. È interessante vedere come si servisse di un vocabolario scultoreo calcolato, generico e semplificato per riprodurre e connotare una determinata posa. Le sue opere non intendono creare sembianze specifiche, ma convogliare significato accentuando la stilizzazione. Osservando le tue opere mi rendo conto che anche tu sei riuscito a trovare un linguaggio o un metodo artistico in grado di fermare il tempo e trasmettere una determinata percezione dell'essere.

EVAN: In effetti sì. Il mio è un metodo profondamente analitico, cerco di raccogliere e organizzare poco a poco una grande mole di informazioni con le quali dar vita a una struttura tridimensionale coerente.

DAVID: Che cosa pensi guardando una scultura come *Old Self - Portrait of the Artist as He Will (Not) Be*?

EVAN: (*sospira*) Tante cose. Vedo mio padre, riconosco i tratti caratteristici della mia famiglia. Vi leggo il peso del vissuto, l'essere stanchi del mondo, insomma, uno stato d'animo che trovo alquanto interessante. Possiede uno sguardo che è quello di chi pensa all'immediato dopo molte vicissitudini. Quest'opera possiede un certo non so che, mi fa pensare alla consapevolezza dell'attimo. Il soggetto riconosce la sua presenza attuale all'interno del proprio corpo, ma nel contempo ripensa al tempo passato.

DAVID: Ha un che di esistenziale. Una specie di retrospettiva di sé che si fa introspezione. Si coglie uno sguardo distaccato che non è rivolto né a me né a te che siamo lì a due passi, ma verso di sé. Come si dovrebbe osservare una scultura così? Qual è la tua idea? Come vorresti che venisse affrontata?

EVAN: Non è facile rispondere; per me è il risultato di un determinato processo di elaborazione. Un processo molto lungo. Credo che non ti stupirai se ti confesso che il mio rapporto con quest'opera è molto diverso da quello con la gran parte degli altri lavori ho fatto. Normalmente ho un atteggiamento emotivamente distaccato verso le mie opere; non mi faccio coinvolgere. In questo caso però ho affrontato qualcosa di molto personale… Questo progetto mi ha fatto cambiare l'idea che avevo di me stesso; mi sento invecchiato.

DAVID: Intendi dire che questa scultura ti ha fatto sentire più vecchio?

EVAN: Esatto, questa scultura mi ha fatto invecchiare. Mi sento come se vivessi in quell'immagine, ma del resto sono stato proprio io a immaginarla così.

Eine Verbindung zur Gegenwart entstand durch die lange, unmittelbare Beobachtung des Modells. In jüngster Zeit kam noch die Verbindung zur Fotografie hinzu. In den meisten meiner neueren Arbeiten beziehe ich mich nicht direkt auf Kunstgeschichte, eben weil sie immer impliziert ist.

DAVID: Wo genau beginnt die Kunstgeschichte für dich?

EVAN: Bei den Griechen, schätze ich … Meine Werke beschwören in der Regel nicht die historische Vergangenheit herauf, sondern sind Antworten auf die Frage: Wie begegne ich der Gegenwart, wie bin ich in der Gegenwart? Ich glaube, die Selbstporträts oder die *Stretch*-Werke sind viel mehr durch eine Beziehung zur Gegenwart motiviert.

Das Werk *Jim Revisited* ist allerdings anders. Es ist die Skulptur einer Skulptur, bezieht sich also auf eine Tradition der Bildhauerei, auch wenn die zugrunde liegende Skulptur Mitte der 1980er-Jahre entstand und meinen Freund Jim darstellt.

DAVID: Ich möchte bei dieser Idee bleiben, in der Gegenwart zu sein, mit Bezug zu den Griechen und ihren idealisierten Skulpturen des menschlichen Körpers, die in der Renaissance wieder aufgegriffen wurden. Wenn du davon sprichst, in der Gegenwart zu sein, schwingen da nicht all diese historischen, zeitlichen, auf Erfahrung beruhenden Kräfte mit? Sind sie nicht in komprimierter Form in jedem Werk enthalten?

EVAN: Ja, das würde ich schon so sehen. Ich denke bei meiner Arbeit vielleicht an Rembrandt oder an Chuck Close. Besonders an Chuck Close. Aber ich bin Bildhauer, und Selbstporträts sind eher selten ein bildhauerisches Thema. Das Projekt eines Bildhauers ist komplexer und umfasst zahlreiche Perspektiven. Wenn du dich selbst beobachtest, wie manifestiert sich dies in einer Skulptur? Hier hilft die Technik des Scannens. Sie stellt mir dreidimensionale Formen zur Verfügung, von denen meine Arbeit ausgeht.

Um aber deine Frage zu beantworten: Die Geschichte ist ein nicht zu leugnender Referenzpunkt. Ein anderer war für mich immer schon temporale körperliche Erfahrung. Anders ausgedrückt, ich versuche meine Skulpturen immer an einem Ort der Betrachtung zu platzieren, der zwischen dem liegt, wie wir uns selbst und andere in der Realität erleben, und dem, wie wir uns und andere in einem zeitgenössischen oder historischen Bild erfahren. Idealerweise sollte die Skulptur dem Betrachter beide Erfahrungen gleichzeitig darbieten. Man ist niemals nicht in einem Bildnis. Aber man steckt auch immer in seinem Körper.

DAVID: Ich glaube, das ist für deine Arbeit wesentlich: ein widersprüchlicher Augenblick in der Gegenwart, in dem man ein Bild erahnt, aber ein Objekt sieht.

works. But where do you make links between this work, this old self, and works in the history of art? When you're conceiving the project, but then also when you're actually working on these objects?

EVAN: Yes. That would be another time frame at play in the work. It depends on the project. I'm a figurative sculptor, so I belong to a very long historical line. However, right from the beginning, one of my anxieties and questions was, how is it possible to be a contemporary artist and be a figurative sculptor at the same time? Especially if the work is highly realistic? There is this relationship to history that is by definition at play in the work, but the weight of that history is also a liability. And so a big part of my effort has been bound up in the question, how do I embrace this form, which is often seen to be retrograde and bound up in history, and yet face toward the present and speak to the moment?

I think an early link to the present came with the connection to the model through a sustained, direct observation process. More recently, this evolved with the relationship to photography. So I don't tend to speak directly to art history in much of the recent work, precisely because it is implied.

DAVID: Where exactly does art history begin for you?

EVAN: The Greeks, I suppose … I tend to not make works that speak to the historic past. For me, the question is, how do I face the present, be in the present? I think works like the self-portraits or the *Stretch* pieces are much more motivated by a relationship to the present.

However, the *Jim Revisited* piece is a different story. It is a sculpture of a sculpture, and so does implicitly allude to the statuary tradition, even if the statue it is based on is a piece I sculpted in the mid-1980s of a friend of mine named Jim.

DAVID: I want to stay with this idea of being in the present, despite the very long time frame going back to the Greeks, and their idealised sculpture of the human form that continued through the Renaissance. When you use the phrase "being in the present", are you not also conducting all of these historical, temporal, experiential forces? Are they distilled and collapsed into each work?

EVAN: Yes, I would say so. And I might well be thinking of Rembrandt or Chuck Close. Especially Chuck Close. But I am a sculptor and self-portraiture tends not to be a sculptor's project. The sculptor's project is a more complex one, involving multiple viewpoints. If you're observing yourself, how do you do that sculpturally? That's one of the ways the scanning has opened things up. It gives me a three-dimensional form to work from.

To your point though, history is an undeniable point of reference, another has always been

DAVID: La scultura di te da giovane non ti dà invece la sensazione contraria?

EVAN: Purtroppo non tanto. Non ancora. (*ride*)

DAVID: Parliamo un po' di tradizione. Si associa spesso la scultura a epoche passate o alle opere monumentali. Esiste un punto di contatto tra opere come *Old Self* e quelle della nostra tradizione storico-artistica? Le accomuna la fase di preparazione, oppure quella della lavorazione vera e propria?

EVAN: Sì. La tradizione è uno specchio temporale che rientra nel DNA di un'opera. Dipende comunque dal progetto; io sono un artista figurativo, quindi vengo da un'antica scuola, ma fin dagli esordi uno dei dubbi che mi hanno tormentato è stato se fosse possibile conciliare la figura dell'artista contemporaneo con quella dello scultore figurativo, specie se l'opera è molto realistica. In ogni lavoro si crea per definizione un legame con la tradizione che però rischia di trasformarsi solo in un peso, caricando l'artista di grandi responsabilità. È un problema che consuma buona parte delle mie energie: come posso esprimermi usando questo tipo di arte, oggi spesso considerata obsoleta e legata al passato, proiettandola nel presente per restituirle la capacità di dialogare con la contemporaneità?

Spero di aver cominciato a farlo riportando la scultura al presente. Inizialmente stabilivo un legame con il soggetto attraverso un lungo processo di osservazione diretta, poi evolutosi nel legame con la fotografia. Nella maggior parte delle opere più recenti non mi sono curato di proporre un richiamo esplicito alla storia dell'arte, perché questo è ormai sottinteso.

DAVID: Quando inizia la storia della scultura per te, di preciso?

EVAN: Con i Greci, penso… però cerco di non realizzare mai opere che si rivolgano all'antichità. Per me è importante capire come affrontare il presente, come essere nel presente. Credo che lavori come gli autoritratti o le mie sculture deformate siano molto più stimolanti se si cerca di analizzare il loro legame con l'oggi.

Jim Revisited, per contro, è un'eccezione. Trattandosi della scultura di una scultura, richiama implicitamente le opere tradizionali, anche se la statua alla quale fa riferimento è un mio lavoro della metà degli anni '80 che rappresenta un amico di nome Jim.

DAVID: Vorrei soffermarmi ancora su questa tua idea che la scultura debba guardare all'oggi, nonostante la sua lunga tradizione che risale fino ai Greci e alle loro raffigurazioni idealizzate del corpo umano, riscoperte dal Rinascimento. Il presente a cui ti riferisci comprende anche i rimandi alla storia e alle esperienze del passato? Non entrano in fondo a far parte, anche solo come accenno, di ogni opera?

EVAN: Ein Objekt, das so fühlbar ist wie ein Körper … Man wird mit etwas konfrontiert, das völlig unrealistisch und gleichzeitig nicht zu leugnen ist.

DAVID: Wie bei *Jim Revisited* die extreme diagonale Verzerrung?

EVAN: Das Werk expandiert im Wesentlichen nach oben hin. Die Füße sind in Relation zum Kopf kleiner, als sie sein sollten. Und oben ist das Bildnis mehr in die Breite gezogen als unten.

DAVID: Wie ein Trichter …

EVAN: Es expandiert und zieht sich zugleich zusammen, was mich überraschte, weil die Verzerrung computergeneriert ist. Ich hatte sie vorher nur auf dem Bildschirm gesehen. Aber das Schaummodell überraschte mich aus verschiedenen Gründen. Es ist nicht wirklich anamorph, da es keinen Blinkwinkel gibt, von dem aus es nicht verzerrt wirkt.

DAVID: Und das liegt daran, dass das Ausgangsmaterial ein Scan ist?

EVAN: Es handelt sich um eine dreidimensionale Manipulation, die nicht auf zweidimensionalen Bildprinzipien beruht. Aus geometrischer Sicht ist es ein Parallelogramm. Stell dir einen Würfel vor. Wenn man an jeder der acht Ecken ziehen könnte, sodass es keine rechten Winkel und keine parallelen Flächen mehr gäbe, hätte man ein Parallelogramm. Das könnte – aber nicht notwendigerweise – eine Form sein, die von einem bestimmten Blickpunkt aus nicht verzerrt erscheinen würde.

DAVID: Lass uns über deine Affinität zur digitalen Bildbearbeitung, wie etwa das Stretchen, sprechen. Solche Grundfunktionen, mit denen man Bilddateien bearbeiten kann, sind inzwischen gang und gäbe, waren aber vor zehn Jahren noch neu und aufregend. Ich glaube, ein wichtiges Anliegen deines Projekts ist es, zu verstehen, wie wir uns so sehr an Bildmanipulationen gewöhnt haben, dass wir sie nicht mehr wahrnehmen.

EVAN: Also, ehrlich gesagt, bin ich technophob. Wir sind umgeben von Bildern, die unser Aussehen manipulieren und verzerren. Auf der zweidimensionalen Ebene können wir sie aufnehmen und verarbeiten. Sie werden ein banaler Teil unseres Vokabulars, etwas Selbstverständliches. Aber in der realen Welt reagieren wir hyperempfindlich gegenüber Angriffen auf unsere physische Existenz. Ich glaube, ein wichtiger Bestandteil meines Projekts ist es, diese Momente aufzugreifen.

Wenn ich so einen Moment ausmache, frage ich mich: Wäre dieses Bild in dreidimensionaler Form haltbar? Was würde passieren, wenn ich ein Bild, das augenscheinlich nur in die Welt der Bilder gehört, in unseren tatsächlichen Lebensraum transponieren würde?

Diese Bezüge habe ich erstmals beim Projekt *L. Faux* hergestellt, wo ich mit Konventionen der Fotografie sowie Fehlern aus dem Druckbereich gespielt habe: Farbe, Schwarz-Weiß, Unschärfe, Mehrfachbelichtung und Passungenauigkeiten. Andere Arbeiten verweisen auf Werkzeuge der Bildmanipulation bei Softwareprogrammen wie Photoshop, etwa verzerren, spiegeln, strecken etc.

Auf diese Weise animiere ich die Skulpturen, mache aber auch die Grenze zwischen dem Bild und unserer physischen Wirklichkeit sichtbar.

DAVID: Lass uns über etwas ganz anderes sprechen, nämlich darüber, was es für dich bedeutet, in Kanada, in Toronto zu leben. Offensichtlich hast du da eine bewusste Entscheidung getroffen, vielleicht aufgrund von gewissen Traditionen hier. Man denkt bei Kanada an Realismus. In der kanadischen Kunst scheint es eine große Sensibilität für Präzision in der Malerei zu geben, der du dich vielleicht verbunden fühlst. Aber hast du auch einen allgemeinen Bezug zur kanadischen Kultur? Ist das für dich überhaupt wichtig? Oder lässt es sich hier einfach gut arbeiten? Was denkst du über Toronto und Kanada?

EVAN: Darüber bin ich mir nicht ganz im Klaren. Ich glaube nicht, dass ich mich mit der Tradition des kanadischen Realismus besonders verbunden fühle. Ich bin zwar Kanadier, aber nicht hier geboren. Und meine Familie ist oft umgezogen. Ich glaube, diese frühen Erfahrungen prägen mich noch immer. Ich sehe mich eher als Außenseiter oder jemanden, der an der Peripherie steht. Andererseits habe ich viele Jahre in Toronto verbracht. Ich habe es verlassen und bin dann wiedergekommen. Dies ist also meine Community, darauf läuft es wohl hinaus. Toronto ist meine Heimat, und man kann hier gut leben und arbeiten. Natürlich ist es nicht der dynamischste Ort der Welt; es gibt andere Kulturmetropolen, die theoretisch interessanter sein könnten. Aber Toronto besitzt durchaus eine robuste und komplexe urbane Kunstszene. Hier ist meine künstlerische Familie, wenn du so willst. Hier kann ich effizient arbeiten.

Hinzu kommt: Jedes Mal, wenn ich umgezogen bin, habe ich mehrere Jahre gebraucht, um mich einzuleben. Für mich bedeutet Umziehen nicht einfach, dass man sich von einem Ort an den anderen begibt. Man wird eine andere Person und muss auch bereit sein, das zuzulassen. Alles um dich herum verändert sich, und du musst bereit sein, das Neue aufzunehmen, um den Transfer erfolgreich abzuschließen. Im Moment möchte ich mich nicht dieser Umwälzung aussetzen. Das kann sich natürlich in Zukunft ändern.

Vor etwa zehn Jahren kamen Umstände zusammen, die mir eine sehr wirksame und dynamische Arbeitsweise ermöglichten. Ich bin noch nicht an einem Punkt, wo ich …

DAVID: Das aufbrechen möchte?

EVAN: Genau.

DAVID: Bei Toronto denkt man gleich an die Filmindustrie. In einem frühen Stadium deiner Karri-

a relationship to temporal bodily experience. If I distil my interest down to a simple idea it's that I'm always trying to place the sculptures in a perceptual space between the way we feel and experience ourselves and each other physically, in real time and space, and how we see and experience ourselves or the other in an image, contemporary or historic. And that it should, ideally, give you both experiences simultaneously. You're never not in an image. But you're also always in your body.

DAVID: I think that's fundamental to your work: an irresolvable present moment; sensing an image but seeing an object.

EVAN: An object that is as palpable as a body … That simultaneous process of being presented with something that is wholly unbelievable and undeniable at the same time.

DAVID: And this is the caveat of a work like *Jim Revisited*, the extreme diagonal attenuation?

EVAN: It is basically expanding as it goes up. The feet are smaller than they should be, relative to the head. And it's wider at the top than it should be relative to the bottom.

DAVID: Like a funnel that opens …

EVAN: It's simultaneously expanding and compressing, which was surprising to me. Because of course, the distortion was conceived in a computer. I had only ever seen it on screen. But when I received the foam model it was surprising in all sorts of ways. I'm sure it is not a true anamorph, as there is no single point of view where it comes back into undistorted perspective.

DAVID: And that's because the source material is a scan?

EVAN: It is a three-dimensional manipulation and not based on two-dimensional pictorial principles. If you imagine it in geometric terms, it's actually a rhomboid. Imagine a cube. If you could pull each of the eight corners so that there are no right angles left and no parallel surfaces, you will have a rhomboid. This could be, but is not necessarily, a shape that would have a particular vantage point where it could be seen as undistorted.

DAVID: Let's talk about your affinity with computer programs, such as in stretching. Such basic commands that one can utilise with an image file have become commonplace. Yet ten years ago were novel and intriguing. I think a core part of your project is understanding how we've become so conversant with image manipulation that we don't even see it anymore.

EVAN: Well, let's be honest here. I am a techno-Luddite. Having said that, I think it is a supercharged territory. We are immersed in images that manipulate and distort our appearances. In the two-dimensional realm we are able to absorb and normalise them. They become a banal part of our vocabulary, something we take for granted. However, in real lived terms, we are hyper-sensitive to any assault on our physical being. So I think a big part of my project is to respond to those moments.

When I identify a moment like that, I ask myself, would this image be tenable in a three-dimensional form? What would happen if I take an image that one might assume belongs exclusively to the image world and bring it into the actual space we occupy? What would happen?

I first started making these references with the *L. Faux* project, referring to some of the conventions of photography and mistakes associated with print media: colour, black-and-white, blur, multiple exposure and mis-registration. Other works refer to the capacity for image manipulation in computer software programs, such as Photoshop – skew, distort, stretch, etc.

It's a device that allows me to animate the sculptures. But it is also a powerful idea that reminds us of the boundary between the image and our physical reality.

DAVID: Let's talk about something quite different, about being in Canada, being in Toronto. Obviously you have made a decision by choice, perhaps because of certain traditions here. One thinks of realism in Canada. There seems to be a very developed sensibility in Canadian art that's fixated on precision in terms of painting that you may or may not have a kinship with. But what about your broader relationship to this culture, if that's important to you? Or is this just a good place to work? I'm interested in how you think about Toronto and Canada.

EVAN: I'm not entirely sure. I don't think I necessarily feel a particular kinship with a Canadian realist tradition. I am Canadian, but I am not Canadian born. And my family moved around a lot. I think that part of my early experience has never left me. I tend to see myself as an outsider or on the periphery. On the other hand, I've lived in Toronto a long time. I've also left it and come back to it. So this is my community. It comes down to that. Toronto is home and it is a good place to live and work. Obviously, it's not the most dynamic place in the world. There are other art centres that in theory might be more interesting. Toronto does have a robust and complex urban and artistic culture. This is where my artistic family is, if you wish. And it's also where I can work, and where I have a history of working efficiently.

On a more personal level, any time I have moved, it's taken me quite a few years to make the adjustment. I think I recognise that moving isn't just a simple process of transferring yourself from one place to another. You become a different person, and you have to be willing to allow that to happen. Everything around you changes, you have to be willing to absorb that in order to successfully make the transition. I don't need to

EVAN: Sì, si può vedere anche così. Penso ad esempio a Rembrandt o Chuck Close. Soprattutto a Chuck Close. Io rimango però uno scultore, e l'autoritratto in genere non rientra nei soggetti di cui si occupa questo genere di artista, che affronta normalmente progetti più complessi con l'uso di molteplici punti di vista. La mia curiosità è stata questa: se il soggetto siamo noi stessi, com'è possibile tradurci in scultura? L'avvento delle tecniche di scansione ha dato un notevole contributo alla mia ricerca. Mi ha fornito una forma tridimensionale sulla quale lavorare.

Per tornare alla tua domanda, la storia rimane per me un punto di riferimento imprescindibile, così come lo è il rapporto con le sensazioni legate al nostro corpo nel tempo. Se dovessi riassumere la mia poetica in poche parole, direi che cerco sempre di porre le mie sculture in quell'intervallo della percezione che oscilla tra la nostra percezione di noi stessi e gli altri nel tempo e nello spazio e la nostra percezione di noi stessi e gli altri nelle immagini, siano esse contemporanee o del passato. Idealisticamente parlando, cerco di trasmettere entrambe queste sensazioni contemporaneamente. Non siamo mai del tutto assenti da una nostra immagine, e siamo sempre presenti nel nostro corpo.

DAVID: Penso che questa sia una caratteristica fondamentale dei tuoi lavori, l'inafferrabile momento del presente nel quale "sentiamo" un'immagine ma vediamo un oggetto.

EVAN: Un oggetto tangibile quanto un corpo… che fa scattare in noi una doppia molla, perché si presenta contemporaneamente come qualcosa che è impossibile da concepire ma anche da negare.

DAVID: E questo è il *caveat* di un'opera come *Jim Revisited*, in cui il soggetto si deforma trasversalmente in modo esagerato?

EVAN: È una scultura che si sviluppa verso l'alto. I piedi sono più piccoli del normale rispetto alla testa. Inoltre è più largo nella parte alta rispetto a quella inferiore.

DAVID: Come un camino che si apre…

EVAN: Si espande e si comprime simultaneamente, una cosa che ha sorpreso anche me, perché ovviamente la distorsione è stata concepita al computer. All'inizio l'avevo vista solo su schermo, ma quando mi sono trovato davanti il modello di uretano mi ha lasciato a bocca aperta per svariati motivi. Sono convinto però che non si tratti di un vero oggetto anamorfico, perché non esiste un punto di vista specifico dal quale sia possibile vedere la figura in maniera non distorta.

DAVID: Questo perché il materiale di riferimento è una scansione?

EVAN: È una manipolazione tridimensionale che non si basa sui criteri delle immagini bidimensionali. In termini geometrici, è una specie di figura romboidale. Prendi un cubo: se potessi modificare ognuno dei suoi otto angoli in modo che nessuno di loro sia retto, eliminando così le superfici parallele, otterresti un romboide che in alcuni casi - ma non necessariamente – se osservato da un particolare punto di vista risulta privo di distorsioni.

DAVID: Parliamo della tua predilezione per i programmi elettronici che simulano distorsioni come l'allungamento. Gli strumenti che servono a modificare le immagini in formato elettronico sono ormai alla portata di tutti, ma dieci anni fa erano qualcosa di assolutamente innovativo e affascinante. Credo che un tema fondamentale delle tue opere sia dimostrare che siamo ormai così assuefatti all'elaborazione delle immagini da non farci più caso.

EVAN: Sarò sincero: personalmente metterei la tecnologia al rogo. Detto questo, però, credo che si tratti di un argomento stimolante. Siamo letteralmente sommersi da immagini che manipolano e distorcono il nostro aspetto. Nell'ambito delle due dimensioni siamo in grado di assimilare tali immagini fino a considerarle normali. Entrano a far parte della quotidianità, le diamo per scontate. Ciononostante, nella realtà dei fatti siamo suscettibili a qualsiasi tentativo di manipolazione del nostro aspetto fisico. Quindi sì, una parte non trascurabile di ogni mio progetto è in fondo dedicata a questa tematica.

Quando scorgo un soggetto che potrebbe prestarsi a questo tipo di riflessioni, prima di tutto mi chiedo: "Questa immagine sarebbe fattibile in tre dimensioni? Cosa otterrei prendendo un soggetto che molti considerano confinato esclusivamente al mondo delle immagini bidimensionali e lo facessi apparire fisicamente nello spazio, nella realtà? Quali reazioni susciterebbe?"

Ho cominciato ad applicare queste considerazioni già in *L. Faux*, ispirandomi alla fotografia e agli errori tipografici, giocando con il colore, il bianco e nero, la sfocatura, l'esposizione multipla, la non conformità. In altre opere ho fatto affidamento sugli strumenti di manipolazione delle immagini offerti dai programmi per computer come Photoshop: distorsione, allungamento ecc.

Sono stratagemmi che mi permettono di animare le sculture, ma anche di ricordare che esiste un confine tra immagine e realtà fisica.

DAVID: Cambiamo argomento: parlami di cosa rappresenti per te vivere in Canada, a Toronto. La tua è stata una scelta consapevole, forse perché sei legato alla scena artistica di questo luogo. Il Canada è noto per la sua corrente realistica e l'arte canadese nutre una chiara predilezione per la verosimiglianza e la cura dei particolari, specie in pittura. Trovi di avere un qualche affinità con questa visione? Vorrei sapere anche, più in generale, quale sia il tuo rapporto con la cultura locale, se ti influenza, oppure se il Canada è solo un posto dove ti trovi a tuo agio. Ecco, vorrei sapere cosa pensi di Toronto e del Canada.

ere hast du auch beim Film gearbeitet. Ich denke, das war wichtig für dich, weil du dort gewisse technische Kenntnisse erworben hast. Du hast da einige fantastische Sachen gemacht. Kennedys Kopf auf dem Autopsietisch in Oliver Stones Film *JFK* zum Beispiel. Das war wirklich bemerkenswert. Ich frage mich, ob es dich maßgeblich geprägt hat, dass deine „Skulptur" plötzlich in bewegte Bilder konvertiert wurde.

EVAN: Ich könnte diese Arbeit auf keinen Fall machen, wenn ich nicht 13 Jahre in der Filmindustrie gearbeitet hätte.

Die Zeit beim Film kam, als ich mich in einem Übergangsstadium befand. Ich hatte die realistischen Figuren, die ich in den ersten zehn Jahren meines kreativen Schaffens gemacht hatte, aufgegeben und mich auf ein viel offeneres Terrain gewagt. Ich beschäftigte mich zwar immer noch mit Skulpturen und dem menschlichen Körper, aber nicht mehr auf so realistische Weise. In dieser Phase kam die Filmarbeit hinzu. Sie stand zwar in vielerlei Hinsicht im Gegensatz zu meiner damaligen Atelierarbeit, erforderte aber, dass ich mich weiterhin intensiv mit figurativen Problemen auseinandersetzte.

DAVID: Welche Art von Werken hast du damals gemacht?

EVAN: Die großen, abstrakten Wachszeichnungen beispielsweise und die große Skulptur im Außenraum, die ein Gesicht in Negativform zeigt.

DAVID: Genau, ich wollte Monumentalwerk sagen. Die großen Kopffragmente.

EVAN: Ja, oder die frühen anamorphen Sachen, bei denen ich mich zum ersten Mal direkt auf Fotografie bezog. Das passierte alles, während ich für die Filmindustrie arbeitete. Es ist paradox, dass ich gerade zu dem Zeitpunkt mit der Filmarbeit anfing, als ich mich von diesen handwerklich sehr anspruchsvollen, realistischen Figuren abgewandt hatte und mit Projekten beschäftigte, die weniger handwerklich, viel disparater und dekonstruktiver waren. Beim Film trainierte ich einerseits meine technischen Fähigkeiten, andererseits musste ich mich in Bereiche einarbeiten, in denen ich mich unwohl fühlte und die ich normalerweise nicht betreten hätte. Ich trennte die Filmarbeit streng von meinem künstlerischen Schaffen. Es war zu bedrohlich. Hätte ich damals immer noch die realistischen Figuren gemacht, hätte ich wohl keine Filmaufträge annehmen können.

DAVID: Was war daran so bedrohlich?

EVAN: Die Illusion und vielleicht die Stereotype. Ich habe mich nie als Realisten gesehen. Ich habe immer ausgelotet, wie man komplexe, medial vermittelte Objekte betrachtet und schafft. Es ging mir nicht um Realismus, das war nur ein Nebenprodukt. Meine Motivation bestand nicht darin, eine Illusion zu erzeugen, wie das im Film

put myself through that at this particular time. I can't speak for the future though.

About ten years ago there was an accumulation of histories and circumstance that allowed me to really pull myself together around a very viable and dynamic practice. I'm not at a point yet, where I want to …

DAVID: Disrupt that.

EVAN: Yes.

DAVID: Clearly, when one thinks of Toronto, one thinks of the film industry. At an early moment in your development you participated in that industry. I think that was important for you as a way of developing a necessary knowledge. But I'm thinking in technical terms about your fantastic achievements there. When I recall the Oliver Stone film *JFK*, and Kennedy's head on the autopsy table, for example – that was remarkable. But I'm also thinking about an idea of cinema that has, in a sense, something to do with … we've not spoken of this, but with the embodiment of your work in film. I wonder if it was influential for you to see your "sculpture" made for film suddenly converted into moving imagery? Was that at all formative?

EVAN: I would say there's no way I could be doing this work, except that I had that thirteen-year period in the film industry.

The film work came at a mid-stage in my practice. I had abandoned those early naturalistic figurative pieces that I had developed over the first ten years of my practice. I was dismantling that project and moving into a prolonged period of much more open-ended enquiry, building a broader conceptual platform. Still dealing with sculpture and the body, but not the realist figure. The film work coincided with this period. While in many ways it was antithetical to my studio practice of that time, it did keep me involved in intensive figurative concerns.

DAVID: Your artwork at that time?

EVAN: Well, the large abstracted wax skin drawings, for instance, and the large monumental project based on the absent monument.

DAVID: Right. I was going to say monument project. But yes, monumental. The big head fragments.

EVAN: Yeah, or the early anamorphic pieces, where I first started to reference photography directly. That all happened at the same time as I was in the film industry. So, ironically, after I had let go of this super craft-based figurative project and was doing much more lateral work that was much less bound up in craft and more disparate and deconstruction oriented, I was also doing this film work that was keeping my technical skills up for one thing and adding all sorts of stuff, and forcing me to move into territory that I was actu-

EVAN: Non saprei. Non credo di sentire una particolare affinità con il realismo canadese. Pur avendo la cittadinanza di quel paese, non sono nato in Canada. La mia famiglia si spostava spesso. Penso che questo mi abbia in parte segnato, perché tendo a considerarmi un po' un "outsider" che vive su una linea di confine. È anche vero però che ho vissuto a Toronto per parecchio tempo, sono andato via e poi ritornato. Mi sento ormai parte di questa comunità. Tutto qui. Considero Toronto casa mia, è un bel posto dove vivere e lavorare, anche se non è certo la città più viva della terra. Ci sono altri centri urbani che in teoria dovrebbero ispirarmi molto di più. Toronto però possiede un tessuto urbano e culturale solido e complesso. È qui che vive la mia famiglia "artistica", per così dire. E poi è un posto dove so di poter lavorare bene, dove da anni riesco a produrre le mie opere con efficacia.

A livello personale, posso dire che ogni volta che mi sono trasferito ho sempre impiegato un po' di tempo prima di riprendermi. Andare a vivere da un'altra parte non significa semplicemente spostarsi da un posto a un altro. Quando ci trasferiamo diventiamo persone diverse e bisogna volere che quel cambiamento avvenga. Cambia tutto quello che ci circonda, e anche questo è un fatto che bisogna accettare se si vuole che la transizione sia un'esperienza positiva. In questo momento non sento la necessità di cambiare; in futuro, chissà.

Una decina d'anni fa, grazie a determinate circostanze, ho avuto modo di concentrarmi davvero e ho iniziato a lavorare in maniera molto produttiva e dinamica. Non ho ancora provato il desiderio di…

DAVID: …darci un taglio.

EVAN: Esatto.

DAVID: Capisco. E poi non dimentichiamo Toronto e la sua industria del cinema. Agli albori della tua carriera hai lavorato nel settore. Credo che sia stata un'esperienza importante per sviluppare determinate conoscenze tecniche. Mi vengono in mente alcune delle cose straordinarie che hai realizzato all'epoca. La testa di Kennedy sul tavolo operatorio in *JFK* di Oliver Stone, per esempio, beh, quella sì era notevole. Intendo però la possibile influenza che il cinema… ecco, di questo non abbiamo ancora parlato, dell'impiego delle tue opere al cinema. Mi chiedo se ti abbia influenzato vedere le tue "sculture" convertirsi in immagini per il grande schermo. Ti è servito per maturare come artista?

EVAN: Posso dirti che non potrei continuare la mia ricerca se non fosse per l'esperienza accumulata in 13 anni di cinema.

Quel periodo è coinciso con la metà del mio percorso artistico. Avevo deciso di smetterla con le opere figurative naturalistiche che avevo realizzato per i primi 10 anni. Ero in procinto di abbandonare quel filone per dedicarmi a tema-

geschieht. Durch meine Arbeit in der Filmindustrie fand ich mich direkt im Inneren der Popkultur-Maschinerie wieder, aber Künstler sehen ihre Funktion darin, als kritische oder alternative Stimmen am Rande der Popkultur zu operieren.

Am Ende meiner Zeit in der Filmindustrie erlebte ich jedoch einen Moment der Offenbarung. Ich erkannte, dass ich aufgehört hatte, an die Idee des besonderen Objekts zu glauben, als ich aufhörte, realistische Figuren zu machen. Nach 20 Jahren als Künstler hatte ich all diese unterschiedlichen Geschichten angesammelt, sie aber getrennt voneinander abgelegt. Aber wenn ich jemals wirklich gut in dem werden wollte, was ich tat, dann musste ich alles, was ich hatte, ins Spiel bringen. Ich musste alle Geschichten zusammenbringen, inklusive der Filmarbeiten, und mich wieder mit dem Erschaffen von besonderen Objekten beschäftigen.

DAVID: Was soll der Betrachter mitnehmen? Wie lang soll er sich mit dem Werk beschäftigen?

EVAN: Also, ich freue mich immer, wenn Menschen einfach von dem Objekt gefesselt sind und davor stehen bleiben. Das passiert selten genug vor einem Kunstwerk. Man neigt dazu, es nur flüchtig anzusehen und dann weiterzugehen. Ich hoffe, dass meine Arbeiten eine Art Sog entwickeln. Ich hoffe immer, dass sie den Betrachter ab einem gewissen Punkt sprachlos machen, dass sie erst nach Worten suchen müssen, um das zu beschreiben, was sie gerade gesehen haben. Das Werk sollte kraftvoll und unerwartet sein. Darüber hinaus habe ich keine zu spezifischen Erwartungen.

DAVID: Lass uns über deine technischen Fähigkeiten sprechen und wie sie sich in den letzten zehn Jahren weiterentwickelt haben. Wenn man *Jim Revisited* betrachtet, denkt man, das Werk sei aus einer einzigen, riesigen Gussform entstanden, was natürlich nicht der Fall ist. Bist du heute technisch in der Lage, alles zu realisieren, was du dir künstlerisch vorstellst?

EVAN: Ich halte fest an der Idee eines Schaffensprozesses, der auf handwerklichen Fähigkeiten beruht. Aber das ist bei meiner Arbeit nicht unbedingt viel anders als bei anderen Künstlern. Wir alle entwickeln uns, verfeinern unsere Techniken und lernen dazu. Meine kreative Arbeit ist sehr vom Handwerk geprägt, und es gibt immer neue Ziele, die man erreichen kann. Welche das sind, weiß ich noch nicht, aber sie bilden die Plattform für das, was als Nächstes kommt. Man kann nur begrenzt in die Zukunft sehen. Ausgangspunkt ist das bereits Bestehende, das man schrittweise verbessert oder verändert.

DAVID: Es sei denn, man erlebt einen Moment der Offenbarung.

EVAN: Ja, es gibt diese sehr seltenen Momente, die dramatisch und transformativ sind.

ally very uncomfortable with and would not have gone into of my own volition. It was good, but also a hard experience. While I was in the film industry I kept it very separate from my art practice. It was too threatening. Had I still been doing the figures, I think I probably would not have allowed myself to do the film work.

DAVID: What's that threatening territory?

EVAN: Illusion, stereotype maybe. I never really thought of myself as a realist. I was always exploring how one observes and makes complex mediated objects. It wasn't about realism. Realism was the by-product. I wasn't motivated by a desire to make illusion as one must in the film biz. The work I was doing in the film industry placed me directly inside the machinery of popular culture. As artists we tend to imagine that our function is to operate as critical or alternative voices on the margins of popular culture.

There came a point, however, that coincided with the end of my time in the film industry where I had an epiphany. I realised that, in abandoning those early figures, I had let go of my youthful belief in the idea of the extraordinary object and that after twenty years as an artist I had accumulated all these disparate histories, but I had been keeping them separate from each other. And that if I was ever going to be truly good at what I do, it would take everything I've got. I would need to bring all these histories together, including the film history, and re-commit to the making of extraordinary objects.

DAVID: What do you want people to confront? How long should they spend with this work?

EVAN: Well, I'm always gratified when I do see people just being drawn in and compelled to stay with the work. It doesn't happen enough in front of an art object. We tend to gloss over them. I hope my works have a gravitational pull. I always hope that there's a certain point where people are lost for words, if you wish. That they have to re-verbalise what it is they've just seen. The work should be powerful and unexpected. Beyond that, I don't want to be too particular in my expectations.

DAVID: Speak about your technical abilities and growth over the last ten years. One has the sensation looking at *Jim Revisited* that it would be one singular, giant cast, which, of course, is not the case. Discuss the evolution of your technical prowess. Are you able today to do everything that you can imagine?

EVAN: I do believe in, and am committed to the idea of, a craft-based process. At the same time, I don't think it's necessarily much different than anyone else's process. It's evolutionary. We all continue to develop and refine and add to what it is we know. My process happens to follow a certain very highly craft-driven trajectory. There's

tiche più ampie, che poggiassero su basi concettuali più complesse. Sempre rimanendo nell'ambito del rapporto tra corpo e scultura, ma senza fini di realismo. L'offerta di entrare nell'industria cinematografica è arrivata in quel momento. Anche se per molti versi quel lavoro era antitetico rispetto alla mia produzione artistica dell'epoca, mi ha tenuto legato all'ambito del figurativo.

DAVID: Intendi le tue opere di allora?

EVAN: Beh, i grandi *Skin Drawings* su cera, per esempio, e la serie *Monument*, incentrata sull'assenza del monumento.

DAVID: Infatti volevo proprio arrivare a quest'ultimo genere di lavori. Come la serie sui monumenti, con i frammenti di teste colossali.

EVAN: O anche i primi lavori della serie *Anamorph*, nei quali ho cominciato a prendere le fotografie come riferimento diretto. Sono tutte cose realizzate nel periodo in cui lavoravo anche per il cinema. Paradossalmente, quindi, dopo aver deciso di abbandonare un lungo percorso figurativo contrassegnato da una forte componente pratica, mentre da un lato mi occupavo di opere più trasversali e meno legate alla perizia tecnica, più rarefatte e decostruttiviste, dall'altro mi occupavo di cinema, cosa che mi permetteva di affinare la mia abilità e le mie tecniche, imparando tantissime cose nuove e costringendomi a sondare territori nei quali non mi sarei mai avventurato di mia iniziativa. È stata un'esperienza molto bella ma anche molto faticosa. Tenevo il lavoro cinematografico separato dal resto della mia produzione artistica, non volevo contaminarla. Se avessi continuato a occuparmi di opere figurative, penso che non mi sarei fatto coinvolgere dal cinema.

DAVID: Contaminarla con che cosa?

EVAN: Con illusioni, forse con stereotipi. Non mi ero mai considerato un seguace del realismo. Certo, avevo sempre cercato di riprodurre oggetti molto dettagliati attraverso un'attenta osservazione, ma senza ritenere di aver prodotto opere realistiche. Il realismo era semmai un corollario; non volevo creare opere illusorie come nei film. Il lavoro nel cinema mi ha fatto conoscere dall'interno i meccanismi dell'immaginario popolare. A noi artisti piace pensare di essere voci critiche o alternative che si tengono al margine di quella cultura.

A un certo momento però, proprio mentre concludevo mio rapporto con l'industria del cinema, sono stato folgorato da un'illuminazione: ho capito che, abbandonando il percorso dei miei primi lavori, avevo abbandonato anche il mio ideale giovanile della ricerca della straordinarietà degli oggetti e che, dopo vent'anni di carriera come artista, avevo accumulato un grande bagaglio di esperienze lasciandole però chiuse in compartimenti stagni. Se volevo diventare davvero bravo in quello che facevo, avrei dovuto dar

DAVID: Ich würde gern über Kunst und dein Verständnis davon sprechen. Bei dir zu Hause findet sich interessanterweise fast überhaupt keine konventionelle zeitgenössische Kunst. Es gibt ein oder zwei Werke von Freunden, aber ansonsten sieht man nur Folkart und Kunstgewerbe, handwerklich gut gearbeitete Objekte.

EVAN: Ich bin kein Sammler zeitgenössischer Kunst, wahrscheinlich, weil ich den ganzen Tag damit zu tun habe. Mich zieht es mehr zu Art brut und Kunsthandwerk. Diese Objekte auf Flohmärkten, Wohnungsauflösungen etc. zu finden, hat außerdem auch eine ablenkende Funktion.

Eines meiner Lieblingsmuseen in New York ist das American Folk Art Museum, das ich immer besuche, wenn ich in New York bin. Was ich dort sehe, bestätigt mich, dort bekomme ich am ehesten einen echten Kunstkick. Auch wenn ich nur ein oder zwei Stücke sehe, die mir gefallen, ist das für einen Tag vollkommen ausreichend.

DAVID: Was wäre beispielsweise ein Objekt in diesem Museum, das dich künstlerisch inspiriert?

EVAN: Das ist sehr unterschiedlich. Es könnte etwas von Henry Darger oder Martín Ramírez sein, die sich selbst als Künstler sehen, aber auch kunsthandwerkliche Gegenstände wie ein alter Quilt oder das erstaunliche Tramp-Art-Modell des Empire State Building oder die seltsamen Konstruktionen des Philadelphia Wireman.

DAVID: Deine Definition von Kunst ist ziemlich pauschal.

EVAN: Ich glaube, was mich zu diesen Individuen hinzieht, ist, dass ihre Motivation aus der richtigen Quelle kommt. Sie spüren diese absolute Notwendigkeit, den unwiderstehlichen Drang, das zu machen, was sie machen, egal wie irrational oder irrsinnig es ist. Darin sind sie unbeirrbar, auch wenn die äußeren Umstände manchmal hoffnungslos und deprimierend sind.

DAVID: Besteht eine Verbindung zu deiner Arbeit?

EVAN: Im Hinblick auf die absolute Notwendigkeit des Schaffens ja. Wir zeitgenössischen Künstler sind allerdings im Allgemeinen mehr mit der Außenwelt verbunden. Wir gehen auf Kunsthochschulen, wir sind in Gruppen eingebunden, wir befassen uns mit dem Kunstdiskurs und dem Kunstmarkt, aber …

DAVID: Ihr redet mit Museumskuratoren.

EVAN: Das auch. Aber der Kern bleibt die absolute Notwendigkeit des Schaffens. Das sollte man sich immer wieder ins Bewusstsein rufen. Kunst ist keine optionale Beschäftigung. Art-brut-Künstler wissen das sehr genau.

DAVID: Nach welchen Kriterien suchst du die Subjekte deiner Skulpturen aus?

always something more to reach for. I don't know what that is yet, but that becomes the platform for what comes next. You can only imagine so far ahead. It's largely bound up in what you have done, but each time you can incrementally improve on that or shift from that.

DAVID: Unless you have an epiphany.

EVAN: Yes, there are those few and far between moments that are dramatic and transformative.

DAVID: I wanted to speak about art and your understanding of what art is. It's interesting that in your home, in your domestic environment, there is actually almost no conventional contemporary art. One or two works by a few of your friends, but otherwise you are surrounded by folk art and craft, heavily laboured and invested-in objects.

EVAN: I'm not a collector of contemporary art, per se. I think in some ways it's because I do it all day. I am particularly drawn to outsider art and craft practices. There's also a diversionary activity involved in seeking out these objects, visiting flea markets, rummage sales, etc.

One of my favourite institutions in New York is the American Folk Art Museum. I always make a point of going there when I'm in New York. I am always affirmed by what I encounter there. I'm more likely to have a real art hit there than anywhere else. Even if I just find one or two pieces, that's all I need in any given day.

DAVID: So what would be an example of that piece that gives you the art charge in the American Folk Art Museum?

EVAN: It can vary. It could be the likes of Henry Darger or Martín Ramírez, who would have self-identified as artists, but it can also be craft objects such as an antique quilt or the amazing tramp art / crown of thorns *Empire State Build-*

Unbekannter Künstler / Artist unknown / Artista sconosciuto, *Tramp Art – Crown of Thorns (Frame)*, frühes 20. Jahrhundert / early 20th century / inizi del XX secolo, Holz, Lack / wood, varnish / legno, vernice 55 x 70 x 9 cm, Sammlung Evan Penny / collection of Evan Penny / collezione Evan Penny

fondo a ogni mia risorsa, facendo confluire tutte quelle esperienze, compresa quella nel mondo del cinema, e tornando a inseguire l'ideale della straordinarietà degli oggetti.

DAVID: Come vorresti che ci si ponesse di fronte alle tue opere? Quanto pensi che ci si debba soffermare a osservarle?

EVAN: Ovviamente mi fa piacere quando mi accorgo che qualcuno rimane così affascinato da una mia opera da volerla scrutare a lungo. Non capita spesso di fronte alle opere d'arte; tendiamo a consumarle in velocità. Vorrei che le mie opere esercitassero una specie di attrazione gravitazionale. Spero sempre che, vedendole, qualcuno rimanga senza parole, ecco, che si trovi a dover verbalizzare con termini nuovi ciò che ha appena visto. Vorrei che le opere fossero incisive e inaspettate. Non mi aspetto altro.

DAVID: Parlaci delle tue tecniche e di come si sono evolute negli ultimi 10 anni. Guardando *Jim Revisited* si ha quasi la sensazione di trovarsi di fronte a un blocco unico e gigantesco, anche se non è così. Parlaci di come si è affinata la tua abilità: oggi saresti in grado di realizzare qualsiasi tua fantasia artistica?

EVAN: Credo fermamente nell'artigianalità, nell'abilità manuale. È questo l'ideale che mi guida, ma non credo che il mio percorso evolutivo sia molto diverso da quello di chiunque altro. Tutti continuano a sviluppare e ad affinare le proprie capacità, sommando nuove conoscenze a quelle precedenti. Il mio percorso ha seguito i binari di una manualità sempre più raffinata. C'è sempre qualche nuovo traguardo da raggiungere. Al momento non ho pensato quale sarà il prossimo, ma ogni volta è stata questa ricerca il punto di partenza per l'evoluzione successiva. Non si possono fare previsioni a lunga scadenza, tutto è legato al cammino già percorso: si può scegliere di proseguire sulla stessa strada o di prendere una sua diramazione.

DAVID: A meno che non si venga folgorati da un'illuminazione.

EVAN: Esatto, da uno di quei rari momenti che segnano davvero un punto di svolta.

DAVID: Parliamo dall'arte: che cos'è per te? Ho notato con interesse che a casa tua, quindi in ambito domestico, non c'è praticamente traccia di opere d'arte contemporanea. Giusto un paio di lavori dei tuoi amici, ma per il resto sei circondato da opere di artigianato, da oggetti comuni, frutto di lavoro e fatica.

EVAN: Non ho una particolare propensione a collezionare arte contemporanea, forse perché è il mio pane quotidiano. Sono invece affascinato dall'abilità e dalle tecniche dei cosiddetti non-artisti, i "profani". Vado a caccia di oggetti di questo tipo.

Unbekannter Künstler / Artist unknown / Artista sconosciuto, *ohne Titel / untitled / senza titolo* ("The Philadelphia Wireman"), Mitte 20. Jahrhundert / mid 20th century / metà del XX secolo, Draht, verschiedene Materialien / wire, mixed media / filo di ferro, materiali vari, 13 x 6 x 6 cm, Sammlung Evan Penny / collection of Evan Penny / collezione Evan Penny

EVAN: Dazu hatte ich schon immer eine ambivalente Einstellung. Früher versuchte ich mich von Entscheidungen zu distanzieren, die dazu führen konnten, dass ich das Subjekt idealisierte oder romantisierte. Ich war eher an den spezifischen Problemen des Beobachtungsprozesses interessiert, weniger an der Frage, wer ein gutes Subjekt sein könnte und wer nicht.

DAVID: Gab es Freiwillige?

EVAN: Ja. Oder es war aus praktischen Gründen jemand aus meinem näheren Umfeld. Und bei komplexeren Arbeiten musste ich auch berücksichtigen, ob die Person so lange zur Verfügung stehen oder die Prozedur so lang aushalten konnte.

In den letzten zehn Jahren hat sich meine Arbeit verändert. Jetzt spiele ich viel mehr mit der Frage des Subjekts.

DAVID: Was ist mit der Skulpturenserie *No One – In Particular*? Das sind doch freiwillige Subjekte, die dich gefunden haben – also ganz anders als das Selbstporträt. Aber vielleicht gibt es oberflächlich gar keinen Unterschied zwischen einer Skulptur aus der Serie *No One – In Particular* von Evan Penny und beispielsweise *Young Self*. Oder doch?

EVAN: Ich denke schon, dass es den gibt, aber ich verstehe, was du meinst. *Young Self* hat wahrscheinlich schon einige Elemente mit dem *No One – In Particular*-Projekt gemein.

ing in the lobby or the enigmatic wire constructions by the Philadelphia Wireman.

DAVID: You have an inclusive idea of art.

EVAN: Well, I think probably what I get from these individuals is that they are motivated from the right place. They just absolutely have to do this necessary activity as irrational or unexpected or unlikely as it is. They have to do it against all odds sometimes in abject and deprived circumstances.

DAVID: Does that relate to how you work?

EVAN: That relationship to the "necessary", yes. I think, as contemporary artists, we are generally more externally informed, however. We go to art school, we live in the community, we direct our work towards discourse and market but …

DAVID: Talk to museum curators.

EVAN: Sure, all of that, but there's still at the heart of it this necessary activity. I think one has to constantly remind oneself of that. This is not an optional activity. Outsider practices are just so clear about that.

DAVID: How do you decide who a subject might be for a sculpture?

EVAN: I've always been quite ambivalent about that. In the early years I tried to distance myself from decisions that lead to idealising or romanticising the subject. I was more interested in the rigours and specificities of the observational process, so I was less interested in the question of who might or might not be a worthy subject.

DAVID: Someone would volunteer?

EVAN: Yeah, or it could be the convenience of someone in my proximity – did I like them, did we have rapport? And as the works became more involved I also had to take into account whether this person would be available for that length of time or whether they could hold up for that long.

The work of the past ten years or so is quite different. I allow myself to play much more with the question of subject.

DAVID: What about the *No One – In Particular* sculptures? They present a very different prospect of willing and interested subjects finding you – also very different from the idea of self-portraiture. Perhaps on the surface there's no difference between a *No One – In Particular* Evan Penny sculpture and, let's say, *Young Self*. Or is there?

EVAN: I think there is, but yes, OK, I hear you. *Young Self* probably does draw on some of the features of the *No One – In Particular* project.

Mi rilassa molto. Curioso nei mercatini, rovisto tra le cose in svendita e via dicendo.

Uno dei luoghi di New York che preferisco è l'American Folk Art Museum. Quando vado in città trovo sempre il tempo di passarci. Rimango molto colpito da quello che trovo in quelle sale. Per me è più facile incontrare veri capolavori là dentro piuttosto che in qualsiasi altro posto. Anche quando resto affascinato solo da una o due opere mi ritengo soddisfatto.

DAVID: Qualche esempio degli oggetti conservati al museo che hanno un simile effetto su te?

EVAN: Dipende. Potrebbero essere quelli che mi hanno fatto scoprire Henry Darger o Martín Ramírez, che personalmente ritengo due veri artisti, ma anche oggetti di artigianato come una semplice trapunta o la stupenda riproduzione in legno con incastro a "corona di spine" dell'Empire State Building, nell'atrio, o le enigmatiche costruzioni di cavi del misterioso "Wireman" di Filadelfia.

DAVID: La tua è una concezione dell'arte molto particolare.

EVAN: Beh, ciò che mi affascina di questi individui è che sono animati da un bisogno genuino di creare. Si dedicano con passione alle loro opere; per loro è una necessità, a prescindere da quanto possano sembrare irrazionali, improponibili o improbabili. Lo fanno a dispetto di ogni avversità, a volte vivendo in condizioni di grande miseria.

DAVID: Leggo forse in questo un'affinità con il tuo modo di lavorare?

EVAN: Per quel che riguarda l'aspetto della "necessità", assolutamente sì. Anche se noi artisti contemporanei in genere siamo formalmente più istruiti, abbiamo frequentato scuole d'arte, siamo ben inseriti nella società, indirizziamo le nostre opere sia alla critica sia al mercato, dobbiamo…

DAVID: …dovete fare i conti con i curatori dei musei.

EVAN: Certo, anche quello, ma nel profondo dobbiamo sempre e comunque assecondare la nostra necessità di creare. Credo che sia un particolare da non trascurare mai. Per noi creare non è un'attività facoltativa; nelle opere dei "profani" questa verità traspare con incontrovertibile evidenza.

DAVID: Come stabilisci se un soggetto è potenzialmente adatto a tramutarsi in scultura?

EVAN: Il mio atteggiamento in proposito è sempre stato ambivalente. Nei primi tempi ho cercato di mantenere le distanze da scelte che potevano portarmi a idealizzare o romanzare troppo il soggetto, mi interessavo molto di più alla precisione della realizzazione e alle peculiarità del processo di osservazione. Non mi interessava più di tanto stabilire se un soggetto fosse più o meno adatto di altri.

DAVID: Welche zum Beispiel?

EVAN: Dieses Gefühl der Anonymität oder der Fiktion oder einer sehr distanzierten, vagen Person. Und beide Werke sind in Bilder gebannt. Die Figuren von *No One – In Particular* sind ein Nebenprodukt der Tatsache, dass wir permanent von Bildern umgeben oder Bestandteil von Bildern sind. So auch die *Young Self*-Figur. Hier erzeuge ich durch die verschiedenen Bilder eine stimmige, aber verschmolzene Version meiner Selbst.

DAVID: Durch diese Schnappschüsse?

EVAN: Genau.

DAVID: Aber ist *No One – In Particular* nicht völlig konstruiert, komplett erfunden, nur die Idee eines möglichen Individuums?

EVAN: Ja. Ich habe versucht, so wenige spezifische Quellen wie möglich zu verwenden. Es gab Fotofragmente und herumliegendes Zeug, aber ich habe mir nicht viele Fotos angesehen. Es sollte eher eine Art Bildermelange werden. Ich wollte kein plausibles Bild einer lebenden Person erzeugen. Es ging darum, wie wir fernsehen, Zeitschriften durchblättern – diese ständige Begegnung mit Bildern von Individuen, die wir nicht persönlich kennen, auf die wir aber etwas projizieren. Die Spannung zwischen Individualität und Typ.

DAVID: Stereotyp?

EVAN: Ja. Wir konstruieren unsere Vorstellungen von Identität und Aussehen auf der Basis dieser Stereotype. Ich habe versucht, diese Erfahrungen mit meinen Skulpturen nachzubilden. Die Figuren der ersten Serie von *No One – In Particular* haben fast alle die gleiche Geometrie und Gestik. Das Dreieck zwischen Augen und Mund und die Körperhaltung sind identisch. Nur die Typen variieren. Sie sind gleichzeitig individuell und undifferenziert. Die Figuren der zweiten Serie sind in der Gestik nuancierter. Hier ging ich zwar von Typen aus – jung, alt, dick –, bearbeitete sie aber so, dass schließlich der Eindruck eines stimmigen Individuums den Typus überlagerte.

DAVID: Kannst du in Anbetracht des umfangreichen Quellenmaterials und der Ideen, die du verarbeitest, sagen, wie lange du brauchst, um bestimmte Werke zu konzipieren und auszuführen? In welchem Verhältnis stehen für dich die Zeit, die du an einem Werk arbeitest, und die Zeit, die ein Betrachter davor verbringt?

EVAN: Manchmal brauche ich ziemlich lange, um ein wirkungsvolles Objekt herzustellen. Es entsteht eine Art kumulativer Effekt. Mir gefällt die Vorstellung, dass durch den banalen, sich wiederholenden Arbeitsprozess etwas kumuliert wird: Augenblicke, Gedanken, Geschichte, Komplexität, Dichte, Details. Jeder Handgriff ist eigentlich auf einer bestimmten Ebene eine Idee. Während der Ausführung erscheint es banal, aber ich empfinde diesen Schaffensprozess als eine Kraft, die dem Werk fortlaufend eine Art Inhalt einpflanzt. Deshalb sehe ich das Verhältnis von einer langen Produktionszeit zu einer kurzen Betrachtungszeit nicht unbedingt als negativ.

DAVID: Ja, wenn, wie du sagst, das Werk eine Wirkung erzielt.

EVAN: Genau.

DAVID: Wirkung lässt sich vielleicht definieren als eine Art Resonanz mit den Erfahrungen und Erinnerungen des Betrachters.

EVAN: Ja. Ich muss dabei zurückdenken an die Zeit, als die Unmittelbarkeit des Bodycastings dem arbeitsintensiven Modellierprozess gegenübergestellt wurde. Es ging um den Unterschied zwischen einem indexikalischen Prozess und der Ausführung von Hand.

DAVID: Dem Modellieren.

EVAN: Ja. Ich hatte schon immer das Gefühl, dass man durch Modellieren etwas viel Stimmigeres oder Realistischeres erschaffen kann, auch wenn der indexikalische Prozess vielleicht „objektiv" akkurater ist oder schneller den Eindruck von etwas Realem erzielt. Aber meiner Meinung nach ist bei Letzterem das Resultat irgendwie immer ein fader Abklatsch vom Ausgangsobjekt. Es ist eine Kopie des Lebens, aber kein Äquivalent.

DAVID: Schon per Definition.

EVAN: Ja. Beim Modellieren ist die schiere Anzahl der Entscheidungen, die man treffen muss, schon eine Art Lebensform. Der akkumulierte Effekt der unzähligen bewussten Entscheidungen haucht dem Objekt Bewusstsein, Gedanken, Klarheit und Besonderheit ein.

DAVID: Wann bist du zu dieser Erkenntnis gelangt?

EVAN: Schon sehr früh, in Diskussionen, die ich in den späten 1970er-, frühen 1980er-Jahren mit mir selbst führte, während ich versuchte herauszufinden, warum ich lieber modellierte, als direkte Körperabgüsse zu machen. Damals war Bodycasting in.

DAVID: Duane Hanson.

EVAN: John De Andrea, George Segal.

DAVID: Und dann gibt es noch den Fall Rodin. Als er zum ersten Mal *Das eherne Zeitalter*, eine Ganzkörperskulptur eines Jünglings, zeigte, wurde er beschuldigt, einen Abguss von einem lebenden Modell erstellt zu haben, was damals der ultimative …

EVAN: Cheat.

DAVID: Such as?

EVAN: That sense of the anonymous or fictitious or some kind of distant, vague personality. And they are both bound up in images. The *No One – In Particular* characters are a by-product of the fact that we are immersed in images all the time. In a way, so is the *Young Self* character. I'm producing a plausible, but amalgamated version of myself through these disparate images.

DAVID: Those snapshots?

EVAN: Yeah.

DAVID: But isn't the *No One – In Particular* just a complete fabrication, a fabulation, just an idea of a possible individual?

EVAN: Yes. I was relying on as few specific sources as possible. There were fragments of photographs and there was stuff lying around, but I didn't look at a lot of photographs. It was more the idea of this kind of mélange of images. So no, it wasn't about me trying to just construct a plausible image of a living person. It was always about looking at television, leafing through magazines, the constant encounter with images of individuals with whom we have no relationship but who we project ourselves onto. The tension between individuality and type.

DAVID: Stereotype?

EVAN: Yeah. So then we progressively construct these notions of identity and appearance based on these broader types. I was hoping the sculptures could emulate those experiences. The first series of *No One – In Particular* pieces almost all share the same geometry and gesture. The triangulation between eyes and mouth and the pose are identical. It is only the topical treatments that differ. So they aspire to individuality, but are profoundly undifferentiated. The second series differs in that the pieces are more gesturally nuanced. With these, I started from type – young, old, fat – and worked them until the impression of a plausible individual overrode type.

DAVID: Given the range of source material and inspiration you utilise, I wonder if you could reflect on the time it takes you to conceive and execute specific works. How do you relate the hours that go into the making of your work, and then the time that the viewer takes to look at your work?

EVAN: Sometimes it does take a long time to build an object that's impactful. There is a kind of cumulative effect. I do play off of that idea; that through what is often a mundane, repetitive process there is an accumulative effect. There is an accumulation of moments, thoughts, history, complexity, density, detail, if you wish. Every mark is really, on some level, an idea. And while making it, it may feel mundane, but I think there is a kind of a power to this sort of process that progressively embeds a kind of a content into the work. So I think that equation between spending a long time producing and a short time viewing isn't a bad one, necessarily.

DAVID: Yes, if, as you say, impact is the result.

EVAN: Yes.

DAVID: And maybe impact can be registered as a kind of resonance through time and the viewer's experience and recollection.

EVAN: Yes. For instance, a particular example of my thoughts on this goes back many years, to the question of the immediacy of body casting versus the labour intensiveness of the modelling process. The difference between the indexical process and the hand rendered.

DAVID: Modelling.

EVAN: Yes. I always felt that it should be possible to make something much more plausible or realistic from a modelling process rather than from a direct indexing process, even though the indexing process might be "objectively" more accurate or get you to the impression of the real more quickly. But with the indexing process I could not help but feel that one always ended up with something less than what one started out with. It is a replication from life but not an equivalent to life.

DAVID: By definition.

EVAN: By definition. Whereas with the rendering process, the sheer number of decisions you make building the object is a kind of stand in for life itself. The accumulated effect of innumerable conscious decisions imbues the object with consciousness, with thought, with clarity and particularity. That's where the content is.

DAVID: When did you come to that conclusion?

EVAN: Well, very early on. That would have been a conversation I'd be having with myself in the late seventies, early eighties, as I was trying to figure out why I was drawn to rendering these things as opposed to body casting. Given the times, body casting was the new paradigm.

DAVID: Duane Hanson.

EVAN: John De Andrea, George Segal.

DAVID: And there is the case of Rodin when he first showed *The Age of Bronze*, a full-body sculpture of a youth, the response was, the critical charge against it, was that he was accused of casting from life, which was the ultimate …

EVAN: Cheat.

DAVID: Ricorrevi a volontari?

EVAN: Certo, oppure sceglievo per comodità un conoscente, qualcuno che mi stesse simpatico, con cui avessi un certo rapporto. Quando i lavori sono diventati più complessi ho cominciato a scegliere i soggetti anche prendendo in considerazione la loro disponibilità a impegnarsi per tutto il periodo necessario alla realizzazione di un progetto.

Nell'ultima decina d'anni ho usato criteri molto diversi. Adesso dedico maggiore attenzione alla scelta del soggetto.

DAVID: La serie *No One – In Particular*, invece, rappresenta soggetti molto particolari, anche per il modo in cui li hai "incontrati"; tra l'altro si allontana molto anche dalle convenzioni della ritrattistica. Superficialmente però non sembra esserci differenza tra un lavoro di *No One – In Particular* e, che so, *Young Self*. O mi sbaglio?

EVAN: Secondo me la differenza c'è, ma capisco cosa intendi. *Young Self* si rifà in parte ad alcune caratteristiche del progetto *No One*.

DAVID: Quali?

EVAN: Il senso di anonimato, di fittizio, di trovarsi di fronte a una personalità indistinta, vaga. E poi sono entrambi legati alle immagini. I personaggi di *No One* sono un prodotto del bombardamento di immagini al quale siamo costantemente sottoposti. Lo stesso si può dire del protagonista di *Young Self*. Ho prodotto una versione di me stesso plausibile, ma che nasce dall'amalgama di immagini provenienti da vari contesti.

DAVID: Intendi le istantanee?

EVAN: Già.

DAVID: *No One – In Particular* dovrebbe però rappresentare soggetti fittizi e costruiti a tavolino, individui plausibili ma non realí.

EVAN: Sì. Mi sono basato poco su fonti visive complete. Ho raccolto frammenti di fotografie e altro materiale qui e là, particolari, ma senza osservarli a lungo. Mi affascinava più che altro l'idea di formare un crogiuolo di immagini. Quindi è vero, non ho cercato di costruire un'immagine plausibile di un individuo reale, ma di qualcuno che potremmo vedere in TV, sfogliando un giornale, nel nostro continuo incontro con le immagini di individui con i quali non abbiamo alcuna relazione ma nei quali ci proiettiamo. Volevo sottolineare l'interazione tra individualità e "modello".

DAVID: Ovvero stereotipo.

EVAN: Proprio così. È da questo che, poco a poco, si formano ideali di identità e modelli visivi basati su generalizzazioni. Volevo che quelle sculture riuscissero a emulare questo processo. I lavori della 1a serie *No One* condividono quasi tutti la medesima forma geometrica, la medesima postura. La posizione di occhi, bocca e inclinazione è frutto sempre della medesima triangolazione. Sono solo gli aspetti superficiali a differenziarli. Sono opere che non vogliono enfatizzare l'individualità, ma rimangono volutamente indistinte. La seconda serie presenta una maggiore varietà di pose; in questo caso sono partito da una categoria particolare - giovane, vecchio, grasso – per poi elaborare le opere fino a far intuire delle sembianze di individui plausibili.

DAVID: Data l'ampia gamma di documentazioni e fonti d'ispirazione che utilizzi, mi chiedo: sei in grado di quantificare il tempo che impieghi a concepire e a realizzare un'opera specifica? C'è un legame tra le ore necessarie alla lavorazione delle opere e il tempo che il pubblico dedica alla loro visione?

EVAN: A volte richiede moltissimo tempo realizzare qualcosa che abbia un certo impatto. Si va per accumulo. Sono dell'idea che, nonostante si tratti di un processo spesso banale e ripetitivo, è durante il corso di questo processo che nell'opera si stratificano attimi, pensieri, vissuto, complessità, spessore e dettagli. Ogni segno si fa idea a sé. Confesso, a costo di sembrare banale, che mentre lavoro sento scaturire da questo processo un'energia che poco a poco dona all'opera un senso compiuto. Credo insomma che passare molto tempo a produrre e poco tempo a osservare non sia necessariamente sbagliato.

DAVID: Certo, a patto che, come dici tu, il risultato sia d'impatto.

EVAN: Ovvio.

DAVID: Forse l'impatto di un'opera è legato alla risonanza tra il tempo impiegato a realizzarla e il modo in cui essa stimola la memoria visiva degli spettatori.

EVAN: Sì. È una convinzione che ho sviluppato diversi anni fa e riguarda la contrapposizione tra l'immediatezza del calco dal vivo e la lunghezza di lavorazione di un modello artigianale; la differenza tra la semplice copia meccanica e il lavoro fatto a mano.

DAVID: Cioè la modellazione.

EVAN: Certo. Ho sempre pensato che dovrebbe essere possibile creare qualcosa di più verosimile o realistico attraverso un processo di modellazione invece che con la riproduzione diretta, anche se nel secondo caso il risultato potrebbe essere "oggettivamente" più accurato o dare un'impressione più immediata di realismo. La riproduzione diretta però mi ha sempre dato la sensazione che mancasse qualcosa rispetto al materiale di partenza. Anche se si tratta di una replica dal vivo, non genera qualcosa di vivo.

EVAN: Betrug war.

DAVID: Genau. Das war natürlich nicht der Fall, aber es spricht für seine besonderen Fähigkeiten, dass man dachte, es wäre ein Abguss von einer realen Person.

EVAN: Das lag am Naturalismus des Werks.

DAVID: Stimmt.

EVAN: Aus heutiger Sicht ist die Skulptur gar nicht so besonders realistisch. Er hatte sich nur einiger der narrativen Normen der damaligen Zeit entledigt. Heute ist es schwer sich vorzustellen, dass man ihm Bodycasting vorwarf. Das war offensichtlich nicht der Fall, hängt aber meiner Meinung nach damit zusammen, wie Realismus sich entwickelte. Damals war Rodins Skulptur so ziemlich das realistischste, was man sich vorstellen konnte. So etwas hatte man noch nicht gesehen. Die Distanz zwischen der Skulptur und dem, wie die Menschen sich selbst sahen, war wohl sehr klein. Man könnte also sagen, dass unsere Vorstellung von Realismus einer linearen Progression unterliegt. Diese Progression kann man messen, sie wird bestimmt davon, wie wir – basierend auf vorangegangenen Erfahrungen – uns selbst sehen.

Dieser Prozess lässt sich beispielsweise auch anhand meiner Werke erleben. Jede neue Arbeit verschiebt die Grenze etwas und lässt das vorherige Werk ein klein bisschen weniger realistisch erscheinen.

DAVID: Das stimmt. Schon bei Werken, die vor sechs oder acht Jahren entstanden.

EVAN: Oder sogar im letzten Jahr. Das ist der Nachteil, wenn man sich verbessert. Man macht sein früheres Werk schlecht. [*lacht*]

DAVID: Welche Wirkung sollen deine Arbeiten idealerweise auf den Betrachter haben?

EVAN: Ich glaube, es ist mir wichtig, dass die Skulpturen auf einer gewissen Ebene so gesehen werden, wie wir uns gegenseitig sehen, wie wir untereinander interagieren. Wir interagieren untereinander ja nicht als Objekte. Wir sind beseelt, Energien.

Ich versuche immer sehr bewusst, die Erfahrung des Werks in meinem eigenen Körper zu orten. In Beziehung dazu zu setzen, wie ich mich selbst oder andere in alltäglichen Situationen erfahre. Das ist für mich ein wichtiges Prinzip in all meinem künstlerischen Schaffen. Mir gefällt die Vorstellung eines „Gesprächsraums".

DAVID: Wie in Gesprächen auch, gelangt man manchmal zu Erkenntnissen oder durch Dialog sogar zu einem Moment der Offenbarung?

EVAN: Ich habe schon erstaunliche Augenblicke mit Kunstwerken erlebt. Ich denke da gerade an ein antikes Werk. Neulich habe ich im Museo Nazionale Romano einen erstaunlichen Moment mit der griechischen Bronzestatue des *Faustkämpfers vom Quirinal* erlebt. Das ist wirklich eines der faszinierendsten Objekte auf Erden! Ich war wie gebannt. Ich konnte nicht nah genug herankommen und mich auch nicht davon lösen. Dass etwas über so lange Zeit hinweg ein so starkes Gefühl auslösen kann, sogar in seinem jetzigen Zustand, der weit vom ursprünglichen Zustand entfernt ist, verblüfft mich. Michelangelos letztes Werk, die *Pietá Rondanini*, ist auch transzendent. Ein ähnliches Erlebnis hatte ich neulich in New York vor einem Bild von Pat Steir.

DAVID: Und hast du schon mal vor einer deiner eigenen Skulpturen gestanden und gedacht: „Mmmh, das gleiche Gefühl"?

EVAN: Ja, ich denke schon. Vielleicht, weil ich es unbedingt wollte. [*lacht*]

DAVID: Exactly. The dismissal, of course. It wasn't the case, but it spoke to his incredible facility that people thought it was actually cast from life.

EVAN: It was the naturalism of the work.

DAVID: Right.

EVAN: The connection to the subject, the model, was just that it was so naturalistic. To our eye now, it isn't particularly realistic, it was just that he'd stripped away some of the narrative conceits, or norms of the day. Now, it's hard to imagine that he would have been accused of body casting, it's so obviously not body cast, but I think it has to do with how realism progresses, if you wish. And in its day, that was about as close to "the real" as was possible to imagine. No one had seen that before. The distance between what that sculpture was and how they viewed themselves was very small – kind of striking to think of it that way. So one might be tempted to say that there is a linear progression to realism. The progress is measurable. That measure is us, and how we imagine our appearance, based on previous precedents. I see that playing out in my work, for instance. Every new piece pushes the envelope a little and reduces the previous work to something less real.

DAVID: That's right. Even from six or eight years ago.

EVAN: Or even last year. That's the problem with improving – you make yourself look bad [*laughs*].

DAVID: In your best imaginings, what is the effect that you would like your work to have upon the viewer?

EVAN: I think it is important to me that the sculptures, on some level, read the same way we read each other, the way we interact with each other. We don't interact with each other as objects. We are animate, energies.

I'm always very conscious of trying to locate the experience of the work in my own body and in the way I experience myself, or how I might experience the other, in daily sorts of contexts. I think that for me is a very important principle in virtually all the work. That's why I often speak to the notion of the "conversational space".

DAVID: As in conversations, sometime one reaches insight or, perhaps through dialogue, even an epiphany?

EVAN: I have had remarkable moments with works of art. I am thinking of an ancient piece now. There was a remarkable moment for me recently in Rome. A Greek bronze, the *Terme Boxer*, the seated boxer, in the National Museum of Rome. Just, you know, one of the most amazing objects on the face of the planet! I was transfixed. I could not get close enough and I could not pull myself away. The thought that something like that could speak so powerfully over time and even in its degraded state – because the state it is now is nothing like how it was conceived to be – was really quite stunning. I think also Michelangelo's last work, the *Rondanini Pietà* is transcendental. I recently had a similar experience in New York, standing in front of a Pat Steir canvas.

DAVID: And have you had that when you've looked at one of your own works? That you thought, hmm, that same feeling?

EVAN: Yeah, I think so. You know, maybe because I want to [*laughs*].

DAVID: Per definizione.

EVAN: Per definizione. Nella modellazione, invece, sono le innumerevoli decisioni che bisogna prendere per dare forma all'oggetto a conferirgli l'aspetto di un qualcosa di "vivo". L'effetto cumulativo di quelle scelte prese con cognizione di causa dona all'oggetto una coscienza, un pensiero, lo rende chiaro e particolare. Gli dona sostanza.

DAVID: Quando sei arrivato a questa conclusione?

EVAN: Quasi subito. Mi sono posto la domanda tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80, mentre cercavo di capire perché preferivo modellare le cose invece di farne un calco. All'epoca, lavorare con i calchi era molto in voga.

DAVID: Duane Hanson.

EVAN: John De Andrea, George Segal.

DAVID: Mi viene in mente Rodin. Quando presentò per la prima volta *L'età del bronzo*, una scultura a corpo intero di un giovane, venne accusato dalla critica di avere fatto un semplice calco, che per loro equivaleva a…

EVAN: …barare.

DAVID: Esatto. Poi però fu "scagionato", perché ovviamente non era vero, ma la vicenda ci fa capire chiaramente con quanta facilità tutti abbiano pensato che si trattasse di un calco dal vero.

EVAN: Fu colpa della naturalezza di quell'opera.

DAVID: Esatto.

EVAN: Il richiamo al soggetto, al modello, era proprio il suo essere così naturale. A guardarlo adesso non sembra poi così realistico, ma Rodin era riuscito a eliminare alcuni orpelli meramente descrittivi, ritenuti all'epoca indispensabili. Oggi difficilmente verrebbe accusato di aver realizzato un calco, perché appare lampante che non lo è, ma penso che questo sia da imputare più che altro all'evoluzione del realismo in campo artistico. All'epoca era quanto di più vicino alla "realtà" fosse possibile concepire; una cosa così non si era mai vista prima. Il confine tra l'essenza di quella scultura e il modo in cui le persone si percepivano era molto labile. È interessante, se ci pensi. Oserei dire che esiste una progressione lineare verso il realismo, un'evoluzione quantificabile. Il metro di misura siamo noi stessi, il modo in cui percepiamo l'immagine che abbiamo di noi stessi, in base ai precedenti in materia. Lo vedo anche nei miei lavori. Ogni nuova opera sposta leggermente il confine un po' più in là. rendendo automaticamente meno realistiche quelle precedenti.

DAVID: È giustissimo. Basta vedere quelle di 6-8 anni fa.

EVAN: O anche solo quelle dell'anno scorso. È questa la tragedia del riuscire a migliorarsi – le cose fatte prima diventano brutte. (*ride*)

DAVID: Utopisticamente parlando, quale sarebbe l'effetto che vorresti che avessero le tue opere sugli spettatori?

EVAN: Per me è importante che le sculture vengano guardate come si guarda una persona, che spingano a interagire con loro come si fa tra persone. Tra noi non ci comportiamo come oggetti. Siamo esseri animati, tra noi si crea energia.

Sono sempre consapevole di incentrare la fruizione dell'opera basandomi sul dialogo che ho con il mio corpo, sul mio modo di rapportarmi a me stesso o con gli altri, nella vita di tutti i giorni. Per me questo dialogo ha un valore molto importante e caratterizza praticamente tutte le mie opere. Proprio per questo faccio spesso riferimento al concetto di "spazio della conversazione".

DAVID: Infattì il dialogo può rivelare verità nascoste e offrire momenti di illuminazione.

EVAN: Ho ricordi molto belli legati alla "conversazione" con alcune opere d'arte. Penso in particolare a un'opera antica che ho visto qualche tempo fa, un'esperienza indimenticabile che ho avuto a Roma. Si tratta di un bronzo greco, il *Pugile delle terme*, il pugile in riposo, al Museo nazionale. È una delle sculture più incredibili che esistano sulla faccia del pianeta! Vedendolo mi sono come pietrificato. non riuscivo ad avvicinarmi e non riuscivo ad allontanarmi. Il pensiero che un oggetto come quello potesse essere in grado di esprimere tanta forza dopo tutto questo tempo e nonostante il suo stato di conservazione – perché purtroppo l'opera oggi si è degradata tanto da non essere più come doveva essere stata concepita – beh, è stato travolgente. Anche l'ultima opera di Michelangelo, la Pietà Rondanini, ha un che di trascendentale. Di recente ho provato una sensazione simile anche a New York, di fronte a una tela di Pat Steir.

DAVID: E non ti è mai successo guardando una delle tue opere? Hai mai pensato "Però!", provando la stessa emozione?

EVAN: Sì, credo di sì, ma magari mi sono solo autoconvinto. (*ride*)

HERSTELLUNGSPROZESS

PRODUCTION PROCESS

PROCESSO PRODUTTIVO

Daniel J. Schreiber

Evan Penny mit / with / con N° 92 *Shelley*

DEUTSCH Wäre es möglich, Menschen technisch zu replizieren, so sähen sie vermutlich so aus wie Evan Pennys Skulpturen. Farbecht und haargenau stellen sie menschliche Körper dar, mit all ihren Falten, Hautunreinheiten und charakterlichen Besonderheiten; und doch ist ihnen ihre Künstlichkeit anzusehen. Durch Verfremdungseffekte wie Stauchungen, Streckungen, Verzerrungen oder Farbfehler erinnern sie an Eigenheiten der Fotografie, des Fernsehens, des Vierfarbdrucks oder der digitalen Bildbearbeitung. So vermitteln sie den Eindruck, Erzeugnisse neuartiger Medien zu sein, die in der Lage sind, dreidimensionale Bilder zu generieren. Doch der Eindruck täuscht. Das medientechnisch produzierte Bild des Menschen ist zwar das Thema von Pennys Arbeit, allerdings bedeutet dies keineswegs, dass er seine Menschenbildnisse medientechnisch produziert. Vielmehr ist es eine auf das höchste Niveau verfeinerte, traditionelle Handwerkskunst, die Penny in die Lage versetzt, seine Werke herzustellen.

Am Beginn der Arbeit steht für ihn immer die Überlegung, welche Fragestellung er verfolgen möchte und welche Vorlagen sich dafür am besten eignen. Dies ist von Projekt zu Projekt sehr unterschiedlich. Geht es, wie bei *L. Faux, Murray* oder *Shelley,* um das Problem, einen realen Menschen wirklichkeitsgetreu wiederzugeben, überträgt Penny die durch Anschauung eines Modells gewonnenen Eindrücke direkt ins Plastische. Bei anderen Projekten, etwa den *Backs,* nimmt der Künstler ebenfalls Bezug auf reale Personen, doch geht es ihm nun darum, ein plastisch-fotografisches Zwitterwesen zu erzeugen. Darum entscheidet er sich hier für eine Kombination aus Körperabgüssen und fotografischen Vorlagen. Oft ist sein Ziel auch, fiktive Charaktere zu kreieren, etwa bei den Projekten *No One – In Particular, Stretch* oder *Anamorph.* Diese Arbeiten basieren dann auf unterschiedlichen fotografischen Vorlagen und vor allem auf der Vorstellungskraft des Künstlers. Erst bei jüngeren Arbeiten nutzt Penny auch neue technische Replikationsverfahren. Zum Beispiel bei *Self, Self Stretch, Michael, Old Self* oder *Young Self* erfasst er lebende Körper mit dem Laserscanner oder der 3-D-Fotografie. Dann manipuliert er die so gewonnenen Daten mit einem Bildbearbeitungsprogramm und steuert mit ihnen eine automatisierte Fräse, die eine Rohform aus einem Hartschaumblock herausarbeitet. Bei anderen Projekten wiederum, etwa bei *Female Stretch* oder *Jim Revisited,* wendet er dieselben Verfahren auf eigene, frühere Arbeiten an.

Ganz gleich, wie die Rohform gewonnen wird, spielt bei Penny das freie Modellieren in wachsbasiertem, nicht trocknendem Modellierton immer die Hauptrolle. Entweder modelliert er die Figur direkt frei in den Ton, oder er stellt zunächst einen Tonabguss der Rohformen her, die er durch Körperabgüsse oder mithilfe der computergesteuerten Fräse gewonnen hat. In jedem Fall formt oder überformt Penny seine Figuren in detailversessener Handarbeit mit einfachen Bildhauerwerkzeugen. Die skulpturale Gestalt und alle Oberflächendetails, etwa die Äderung, die Poren und das Liniennetz der Haut, werden auf diese Weise angelegt. Die Tonfigur wird dann mit einer Schicht Urethangummi bestrichen. Darauf wird eine zweite Schicht aus Gips oder Kunstharz aufgetragen, die einen harten Schutzmantel bildet. So entsteht eine Negativform, die so flexibel ist, dass sie selbst Unterschneidungen abbilden kann, und zugleich so formstabil, dass sie nicht verzerrt werden kann. Diese Form wird mehrteilig angelegt, damit sie entfernt werden kann. Die Urform aus Ton wird bei der Abnahme zerstört.

Die so gewonnene Schalung kann nun für die Herstellung der vom Künstler intendierten Silikonskulptur verwendet werden. Dafür trägt Penny mit einem Pinsel in mehreren dünnen Lagen Silikon auf die Negativform auf. Jede Schicht dieser durchsichtigen Rohmasse färbt er mit Pigmenten in einem jeweils abweichenden Ton ein. Auf jede Schicht malt er auch Details, etwa Narben, Leberflecken, Ekzeme, Akne oder andere Hautveränderungen, sorgfältig auf. So entsteht eine etwa ein Zentimeter dicke, mehrschichtige Silikonhaut. Auf diese wird zuletzt noch eine Kunstharzschicht aufgetragen, die nach dem Trocknen den harten Kern des Hohlkörpers bildet. Eine Bewehrung aus Holz und Aluminiumstäben sorgt für zusätzliche Stabilität. Schließlich wird die Schalung abgenommen. Die nun sichtbare Silikonoberfläche gleicht in ihrer Lichtdurchlässigkeit und Tiefenwirkung in verblüffendem Maß der menschlichen Haut. Jetzt nimmt der Künstler noch einige farbliche Anpassungen an der Silikonoberfläche vor. Die Haare werden mit speziell für diesen Zweck präparierten Nadeln einzeln implantiert. Auch die eigens von Penny gefertigten Kunststoffaugen werden nun eingesetzt. Sofern der Künstler keinen nackten Menschen darstellen möchte, wird auch Kleidung genäht und angepasst. So verschieden Pennys Projekte sind, so unterschiedlich sich seine Werke zu ihren menschlichen Vorbildern verhalten, sie sind stets das Ergebnis einer mühevollen Folge dieser handwerklichen Schritte, vom Modellieren in Ton über den Abguss in Silikon bis hin zur Ausstattung mit Accessoires.

ENGLISH If it were possible to replicate human beings technically, they would presumably look like Evan Penny's sculptures. They portray the human body in its true colours, down to the last hair, with all of its wrinkles, skin blemishes and characteristic features. And yet their artificiality is obvious. Alienation techniques such as compressions, stretching, distortions or colour errors are reminiscent of features of photography, television, process-colour printing and digital image editing. They convey the impression of being the products of innovative media able to generate three-dimensional images. Yet the impression is deceptive. While the theme of Penny's work is the image of the human produced by media technology, this in no way means that he produces portraits of human beings with the aid of this technology. Rather, it is Penny's preeminently refined, traditional craftsmanship that enables him to produce these works.

His work is always preceded by his consideration of the question to be pursued and which model or approach would best suit this purpose. This varies greatly from project to project. If, as was the case for *L. Faux, Murray* or *Shelley,* it involves the problem of rendering an actual person realistically, Penny transfers the impressions gained by examining a living model directly into the sculptural object. For other projects, for example the *Backs,* the artist also makes reference to real people, yet here he is concerned with producing a sculptural-photographic hybrid. He therefore chooses a blend of body casts and photographic source material. He also often sets himself the goal of creating fictitious characters, such as in the projects *No One – In Particular, Stretch* or *Anamorph.* These works are then based on various photographic sources and above all on the artist's power of imagination. It is not until his recent works that Penny has begun to use new technical replication processes. For *Self, Self Stretch, Michael, Old Self* and *Young Self,* for instance, he captures living bodies with the use of a laser scanner or 3-D photography. He then manipulates the data he has obtained with an image-editing program and uses it to control an automated milling machine, which then carves a raw object out of a block of hard foam. For other projects, for example *Female Stretch* or *Jim Revisited,* he applies the same processes to his own earlier works.

Regardless of how the raw object is obtained, the process of freely modelling wax-based, non-drying clay plays the primary role for Penny. He either fashions the figure freehand, directly in clay, or he produces a clay cast of the raw objects that he has obtained by making body casts or with the aid of computer-controlled milling. Either way Penny shapes or transforms his figures meticulously by hand using simple sculpting tools. The sculptural figure and all of the surface details, such as veins, pores and the networks of lines on the skin, are applied in this manner. The clay figure is then brushed with a coat of urethane rubber. After it sets, a second layer of plaster or synthetic resin is applied, which forms a hard protective sheath. This produces a negative mould that is so flexible that it can even depict undercuts, and at the same time so dimensionally stable that it cannot deform. This mould is designed in multiple parts so that it can be removed from the clay, and later from the silicone cast. The raw object made out of clay is destroyed when the mould is removed.

The casing obtained in this way can now be used for the artist's intended silicone sculpture. To achieve this, Penny brushes several thin layers of silicone into the negative mould. He uses pigments to colour each layer of this transparent paste in varying shades. He also carefully paints details onto each layer, such as scars, moles, eczema, acne and other skin alterations. This produces approximately one-centimetre-thick, multilayered silicone skin. A layer of synthetic resin is finally applied to this, which, after it has dried, constitutes the hard interior core of the hollow body. Reinforcing the larger pieces with wood and aluminium rods provides added stability. In its translucency and sense of depth, the silicone surface bears a striking resemblance to human skin. The artist now makes several colour adjustments to the silicone surface. The individual hairs are implanted with needles modified specifically for this purpose, and the custom-made plastic eyes are inserted, which he makes himself. Provided the artist does not want to portray the person in the nude, clothing is also sewn and fitted. As different as Penny's project are, and as varied as his works appear in relation to their human models, they are always the result of a painstaking sequence of artisanal steps, from modelling in clay and casting in silicone to outfitting his sculptures with accessories.

ITALIANO Se fosse possibile replicare tecnicamente gli individui reali, tali repliche assomiglierebbero con ogni probabilità alle sculture di Penny. Mentre i colori verosimili e la fedeltà dei dettagli li rendono come corpi umani con tutte le loro rughe, imperfezioni cutanee e caratteristiche somatiche, la loro artificialità è palese. Attraverso effetti di straniamento come compressioni, distensioni, distorsioni o incongruenze cromatiche le sculture di Penny rimandano alla fotografia, alla televisione, alla stampa a quattro colori o all'elaborazione digitale delle immagini. Danno l'impressione di essere prodotti ottenuti con tecniche del tutto nuove, in grado di generare immagini tridimensionali. Ma l'apparenza inganna. È vero che l'immagine mediatica dell'individuo è il tema fondamentale dell'opera di Penny, ma ciò non significa che i suoi ritratti siano frutto di un prcesso di produzione puramente mediatico. Le sue opere sono rese possibili da un'abilità manuale tradizionale sviluppata ai massimi livelli.

All'inizio di ogni lavoro vi è per Penny sempre l'esigenza di stabilire quale sia l'obiettivo della sua ricerca e quali siano i modelli più indicati. Ciò può variare molto da progetto a progetto. Se, come nel caso di *L. Faux*, *Murray* o *Shelley*, il problema da affrontare è di rendere un individuo reale con la massima verosimiglianza, Penny traspone le impressioni suscitate dall'osservazione di un modello vivente direttamente nella tridimensionalità. In altri progetti, come *Backs*, l'artista fa riferimento a individui reali, ma l'obiettivo è di dare vita a un essere ibrido scultoreo-fotografico. Perciò in questi casi egli ricorre a una tecnica mista che si basa sull'impiego di calchi corporei e fotografie dei modelli. Spesso il suo scopo è di creare personaggi fittizi, come nel caso *di No One – In Particular*, *Stretch* o *Anamorph*. Tali opere si basano su vari modelli fotografici e soprattutto sull'immaginazione dell'artista. Solo nel caso di opere recenti Penny impiega anche nuove tecniche di riproduzione; ad esempio in *Self*, *Self Stretch*, *Michael*, *Old Self* o *Young Self*, egli cattura l'immagine di corpi viventi con lo scanner laser o la fotografia 3D. Successivamente manipola i dati ottenuti con un programma di elaborazione delle immagini, con i quali guida una fresa automatizzata per ricavare da un blocco di schiuma di uretano una forma grezza. In altri progetti ancora, ad esempio in *Female Stretch* o *Jim Revisited*, egli applica lo stesso procedimento alle opere più recenti.

Indipendentemente da come la forma grezza sia stata ottenuta, la modellazione libera con plastilina a base di cera non essiccabile non svolge per Penny sempre il ruolo principale. Egli modella la figura direttamente con la plastilina oppure produce prima un calco in plastilina delle forme grezze, ottenuto con calchi corporei o con l'aiuto della fresa computerizzata. In entrambi i casi Penny forma o ricopre le sue figure con una lavorazione manuale estremamente particolareggiata e l'ausilio di semplici attrezzi da scultore. Crea così la figura tridimensionale con tutti i dettagli superficiali, come l'intrico delle vene, i pori e le rughe della pelle. La figura di plastilina viene quindi ricoperta con diversi strati di gomma di uretano. Dopo l'asciugatura, questo primo strato viene ricoperto da un secondo strato di gesso o resina sintetica così flessibile da adattarsi alle più sottili giunture, e allo stesso tempo così stabile da non deformarsi. Questa forma viene applicata in più pezzi, in maniera da poter essere eliminata, in seguito, dal calco di silicone. La forma originale in plastilina viene distrutta al momento di essere tolta.

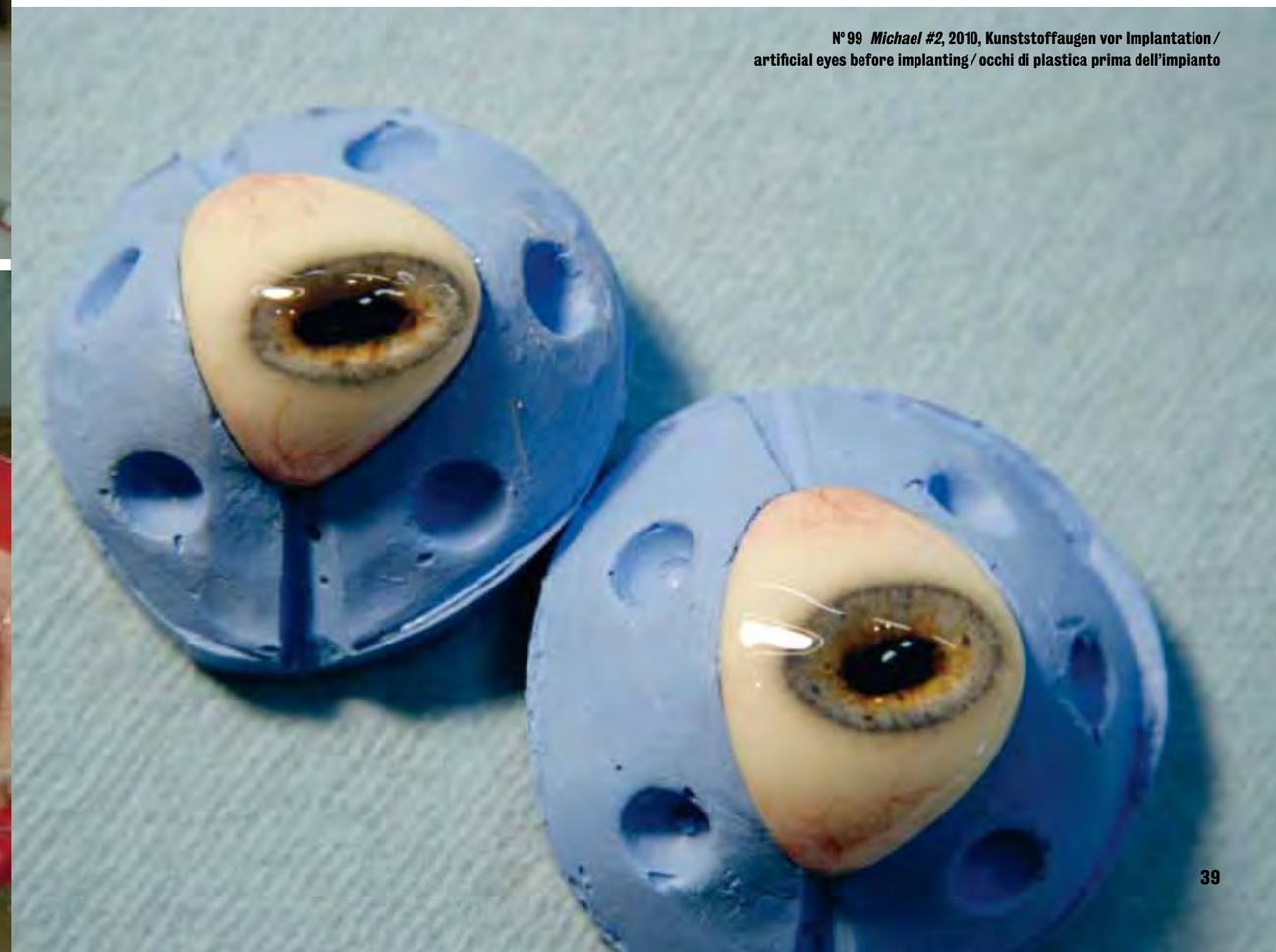
Il rivestimento così ottenuto può essere utilizzato per la produzione della scultura di silicone progettata dall'artista. Questi ricopre l'interno del calco con sottili strati di silicone, colorando ogni strato di questa massa trasparente con pigmenti di colori diversi. Su ogni strato egli dipinge con grande cura anche dettagli come cicatrici, nei, eczemi, acne o altre alterazioni cutanee, creando così una pelle di silicone a più strati dello spessore di circa un centimetro. Per ultimo essa viene ricoperta con uno strato di resina sintetica che, una volta asciugata, costituisce la struttura rigida del calco; un'armatura di legno e di aste di alluminio garantisce ulteriore stabilità alle opere di maggiori dimensioni. Infine viene rimosso il rivestimento e la superficie di silicone così rivelata mostra una straordinaria somiglianza con la pelle umana. A questo punto l'artista opera alcuni adattamenti cromatici alla superficie di silicone: i capelli vengono impiantati con aghi modificati appositamente; vengono applicati gli occhi di plastica fabbricati su misura dall'artista stesso; a meno che l'artista non intenda rappresentare le figure nude, vengono cuciti e adattati anche gli abiti. Pur essendo diversi tra loro e dai modelli umani che intendono rappresentare, i progetti di Penny sono sempre il risultato di una laboriosa sequenza di passaggi manuali, dalla modellazione con la plastilina al calco in silicone fino alla dotazione di accessori.

N° 34 *Jim Revisited*, 2011, Einzelteile der Tonplastik vor dem Zusammenbau / individual parts of the clay sculpture before assembly / singole parti della scultura di plastilina prima dell'assemblaggio

N° 101 *Jim Revisited*, 2011, Aufbringen der Gussform auf die Tonplastik mithilfe der Assistentin Naomi Yasui / application of the mould onto the clay sculpture assisted by Naomi Yasui / applicazione della cassaforma alla scultura di plastilina con l'aiuto dell'assistente Naomi Yasui

N° 101 *Jim Revisited*, 2011, Abnahme der Gussform von der Silikonplastik durch Naomi Yasui / removal of the mould from the silicone sculpture by Naomi Yasui / rimozione della cassaforma dalla figura di silicone ad opera di Naomi Yasui

N° 101 *Jim Revisited*, 2011, Silikonschichten in der Gussform / silicone layers in the mould / strati di silicone nella cassaforma



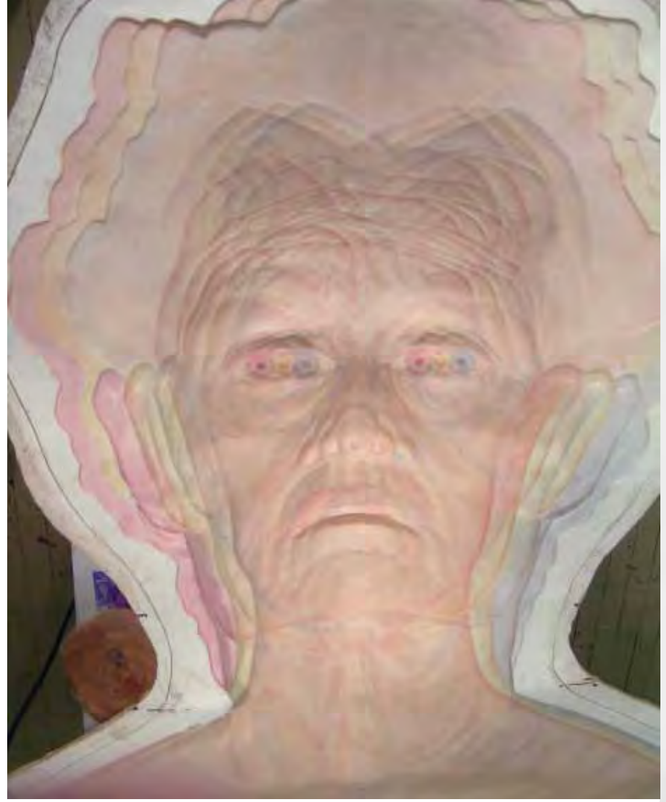
N° 99 *Michael #2*, 2010, Kunststoffaugen vor Implantation / artificial eyes before implanting / occhi di plastica prima dell'impianto

N° 99 *Michael #1, #2*, 2010, Implantation der Haare durch Christy Langer und Naomi Yasui / implanting of the hair by Christy Langer and Naomi Yasui / impianto dei capelli ad opera di Christy Langer e Naomi Yasui

N° 101 *Jim Revisited*, 2011, Vorbereitungen zur Implantation der Haare durch Heather Goodchild und Naomi Yasui / Heather Goodchild and Naomi Yasui processing hair before implanting / preparativi per l'impianto dei capelli ad opera di Heather Goodchild e Naomi Yasui

L. FAUX

N° 49 *L. Faux: Colour*, 2005, Detail / particolare



N° 48 *L. Faux: CMYK*, 2005, Silikonschichten in der Gussform / silicone layers in the mould / strati di silicone nella cassaforma

N° 48 *L. Faux: CMYK*, 2005

48 N°7 *L. Faux: White*, 2000

L. FAUX, 2000 – 2005

DEUTSCH Die Serie *L. Faux* steht am Beginn der aktuellen Werkphase Pennys, die von dem Leitgedanken getragen ist, die Grenzen zwischen medialer und räumlicher Perzeption zu überschreiten. Den Impuls für dieses Projekt gaben die Porträts von Thomas Ruff und Stefan Hablützel, die Penny in einer Ausstellung gesehen hatte. Wie die beiden Künstlerkollegen wählte Penny ein Format von fast doppelter Lebensgröße. Indem er sich für einen Ausschnitt bis zu den Schultern entschied und die Oberfläche mit fotografischer Präzision bearbeitete, folgte er Ruff, die plastische Ausmodellierung entspricht jedoch den Werken Hablützels.

Die Doppeldeutigkeit der Arbeiten kommt auch im Titel *L. Faux* zum Ausdruck, der auf eine reale Frau namens Libby Faux verweist. Die französische Bedeutung des Wortes „faux“ hingegen weckt Zweifel an ihrer Echtheit. Die Botschaft ist mehrdeutig: Von einer gewissen Entfernung aus betrachtet, erscheint die einzelne Skulptur der Serie wie eine Fotografie. In der Nahsicht vermittelt sie dagegen den Eindruck eines lebensechten Körpers. In der Seitenansicht fällt wiederum auf, dass das Gesicht zu den Ohren hin zunehmend flacher wird, bis es am Hinterkopf nahtlos in ein zweidimensionales Bild übergeht. Diese Stauchungen erzeugen hybride Wesen – fotografische Abbilder und plastische Körper zugleich.

Überdies thematisiert der Künstler bei *L. Faux* foto- oder drucktechnische Verfremdungsmomente in unterschiedlichen Variationen: Während *L. Faux: Colour* einen natürlichen Teint aufweist, gleicht *L. Faux: White* einer ausgeblichenen Fotografie, *L. Faux: Black & White* einer Schwarz-Weiß-Aufnahme und *L. Faux: CMYK* einem missglückten Farbdruck. Die übereinander zu druckenden Farben – Cyan, Magenta und Yellow sowie Key, der Schwarzanteil – scheinen hier durch eine Passungenauigkeit der Druckplatten verschoben zu sein. Wir sehen das Porträt in leicht versetzter, dreifacher Überlagerung: Mund, Pupillen, Nasenlöcher sowie jede Hautfalte, jede Pore und jedes Haar gibt es dreimal, einmal in Blau, einmal in Gelb und einmal in Rot. Das Schwarz erscheint nur, wenn alle drei Farbschichten sich überlagern. Dem Künstler gelingt es dank höchster technischer Präzision, die Eigenheiten eines fehlerhaften Offsetdrucks in die Dreidimensionalität zu übertragen. Die Werkgruppe *L. Faux* führt zu einer Paradoxie: Die Fotografien der Skulpturen entsprechen unserem von Foto, Film und Farbdruck geprägten Erfahrungshorizont. Die unleugbare physische Plausibilität der fehlfarbig entstellten Skulpturen lassen uns dagegen ungläubig über die Monster staunen, die das medial geprägte Menschenbild hervorbringt.

ENGLISH The *L. Faux series* marks the beginning of Penny's current phase of work, guided by the operative principle of transgressing the boundaries between media-communicated and natural perception. The project was inspired by portraits by Thomas Ruff and Stefan Hablützel that Penny had encountered together in a single exhibition. Like these artists, Penny chose a format nearly twice life size. He followed Ruff in the choice of the head-and-shoulders crop and the way he worked the surface with photographic precision, while the sculptural modelling is consistent with works by Hablützel.

The ambiguity of the works finds expression in the title *L. Faux*, which refers to a real woman called Libby Faux. Yet the meaning of the French word *faux* raises doubts as to what is real and what is not. The message is ambivalent: if viewed from a distance, the sculpture may be mistaken for a photograph. Viewed more closely, it gives the impression of a lifelike body. However, when viewed from the side we see that the face becomes progressively flatter towards the ears and the back of the head, seamlessly becoming two-dimensional. This compression creates a hybrid being – both photographic portrayal and sculptural body.

In *L. Faux,* Penny additionally thematises elements of photographic or typographic alienation in different combinations: while *L. Faux: Colour* has a natural complexion, *L. Faux: White* resembles a faded photograph, *L. Faux: Black & White* a black-and-white image, and *L. Faux: CMYK* a failed colour print. In the latter, the colours that should have been printed one on top of the other – cyan, magenta, yellow, as well as key, the black layer – seem to have shifted slightly due to the inaccurate fit of the printing plates. We see the portrait slightly offset, the layers superimposed three times over. Mouth, pupils, nostrils, as well as every wrinkle, every pore and every single hair appear three times – once in blue, once in yellow, once in red. The black is applied only where all three layers are simultaneously overlapped. Thanks to the highest degree of technical precision, the artist succeeds in transferring the singular qualities of a flawed offset print into three-dimensionality. The *L. Faux* series leads us to a paradox: photographs of the sculptures correspond with our horizon of experience shaped by photographs, film and colour prints. In contrast, the undeniable physical plausibility of the distorted sculptures cause us to be amazed and stare in disbelief at the monsters spawned by a conception of the human being influenced by the media.

ITALIANO La serie *L. Faux* sta al principio dell'attuale fase artistica, ispirata alla volontà di superare i confini tra percezione mediatica e spaziale. Un'esposizione in cui Penny ha potuto vedere i ritratti di Thomas Ruff e di Stefan Hablützel ha dato l'impulso a questo progetto. Analogamente a Ruff e Hablützel, per le sculture *L. Faux* Penny ha scelto un formato quasi doppio rispetto alla grandezza naturale. Se nella scelta di rappresentare il soggetto fino alle spalle e di lavorarne la superficie con precisione fotografica Penny mostra di seguire Ruff, la modellatura plastica delle sue creazioni richiama piuttosto l'opera di Hablützel.

L'ambiguità di queste opere si esprime già nel significativo titolo della serie *L. Faux* che si riferisce a una donna realmente esistente di nome Libby Faux. Allo stesso tempo il significato della parola francese "*faux*" ci insinua il dubbio riguardo a ciò che è reale e ciò che non lo è. Il messaggio di Penny è contraddittorio: vista da lontano la scultura può essere scambiata per una fotografia; vista più da vicino siamo convinti di avere davanti a noi la rappresentazione realistica di un corpo. Se infine la guardiamo di profilo, notiamo che il rilievo del volto si appiattisce progressivamente verso le orecchie e il retro della testa, trasformandosi in modo fluido in una rappresentazione bidimensionale. Tale compressione dà vita a un essere ibrido che è allo stesso tempo rappresentazione fotografica e corpo plastico.

Nella serie *L. Faux* l'artista tematizza inoltre, attraverso variazioni di tecniche fotografiche o di stampa, differenti esperienze di straniamento: mentre *L. Faux: Colour* mostra un incarnato naturale, *L. Faux: White* assomiglia a una fotografia sbiancata, *L. Faux: Black & White* a uno scatto in bianco e nero e *L. Faux: CMYK* a una stampa a colori difettosa. In quest'ultima opera i colori da stampare in sequenza uno sopra l'altro – cyan, magenta, giallo e colore chiave, ossia la porzione di nero – appaiono appena sfasati, come per una imprecisione nella sovrapposizione delle lastre di stampa. Vediamo così il ritratto in una triplice sovrapposizione leggermente "fuori registro": bocca, pupille, narici, così come ogni ruga, ogni singolo poro e pelo, appaiono tre volte – una volta in blu, una volta in giallo e una volta in rosso. Il nero è applicato solo dove tutti i tre strati sono sovrapposti esattamente. Grazie all'estrema precisione tecnica l'artista riesce a trasferire le caratteristiche di una stampa offset malriuscita nella tridimensionalità. Le opere della serie *L. Faux* ci pongono di fronte a un paradosso: se le fotografie delle sculture sono conformi al nostro orizzonte di esperienza, così come è definito da fotografie, film e stampa a colori, queste sculture deformate eppure innegabilmente plausibili, dai colori contraffatti, ci stupiscono presentandoci i mostri che crea l'immagine dell'uomo condizionata dai media.

NO ONE – IN PARTICULAR SERIES 1

N°53 *No One – In Particular #17, Series 1,* 2005, Detail / particolare

56 N° 51 *No One – In Particular #15, Series 1*, 2005, Detail / particolare

NO ONE – IN PARTICULAR, SERIES 1
2001–2005

DEUTSCH Die Idee für *No One – In Particular* geht auf die Beobachtung zurück, dass in Printmedien und Fernsehen häufig nur Kopfaufnahmen unbekannter Personen gezeigt werden, die lediglich dank unserer Vorstellungskraft als lebendige Individuen wahrgenommen werden. Die Skulpturen der ersten Serie *No One – In Particular* sind wie die der Serie *L. Faux* Schulterstücke, also Porträts in Büstenformat, und wie diese frontal gestaucht. Da sie jedoch nur 1,5-fache Lebensgröße haben, sind sie deutlich kleiner als die der *L. Faux*-Serie. Für die Herstellung der ersten Serie *No One – In Particular* formte der Künstler zunächst sechs Bildnisse in Ton, wobei er sich zum Ziel gesetzt hatte, identische Stücke zu schaffen. Das erste Porträt dieser Reihe setzte Penny aus einigen grundlegenden Bildinformationen zusammen, die er aus Magazinen und Fotografien genommen hatte, aber auch von Passanten auf der Straße. Den individuellen Charakter entwickelte er jedoch während des Modellierungsprozesses in Ton frei aus der Vorstellung. Jedes der folgenden Stücke fertigte er nach dem Vorbild des jeweils vorangegangenen an, also das zweite nach dem Vorbild des ersten, das dritte nach dem Vorbild des zweiten und so weiter. Dabei achtete er weitgehend auf die maßgerechte Übertragung der Größenverhältnisse, der Mimik und des geometrischen Dreiecks zwischen Augen und Mund. Durchschnittlich wurden drei Abgüsse von den sechs Originalen gemacht, in einem Falle nur zwei Abgüsse. So sind in Größe, Form und Ausdruck 17 weitgehend gleiche Exemplare entstanden. Ihre Unterschiedlichkeit oder Individualität, ja sogar ihr Geschlecht gewinnen sie erst durch Zutaten wie die farbliche Fassung des Inkarnats, die Implantierung der Haare und die Bekleidung. In einem Fall ist aus derselben Urform Mann und Frau hervorgegangen.

Gleich den anonymen Kopfaufnahmen in den Massenmedien sind die einzelnen Skulpturen zunächst geschichtslos und inhaltsleer. Sie sind synthetisch generierte Porträts von Menschen, die nicht existieren. Ihre Persönlichkeiten und ihre Geschichten sind nur ein Ergebnis unserer projektiven Fantasie, die in oberflächlichen Manipulationen Indikatoren gelebter Individualität zu erkennen glaubt. Das Grundproblem der Serie *No One – In Particular* entstammt der Fotografie, und es kann gänzlich nur mithilfe der Fotografie durchdrungen und gelöst werden. Daher fertigte Penny auch Fotografien von den Stücken an. Frontalaufnahmen der Skulpturen sind nicht von Kopfaufnahmen realer Personen zu unterscheiden. Die Illusion steigert sich bei der Betrachtung der Fotografien zur scheinbaren Gewissheit, die beim Anblick der Werkgruppe wieder schwindet. Ihre nicht zu übersehende Serialität lässt Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit aufkommen.

ENGLISH The idea for *No One – In Particular* can be traced back to the observation that print media and television often only show us photographs of the heads of unknown people, whom we only perceive as living individuals thanks to the power of our imagination. Like the figures in *L. Faux,* the sculptures in the first *No One – In Particular* series are head-and-shoulder busts that are frontally compressed. At one and a half times life size, they are significantly smaller than those of the *L. Faux* series. For the production of the first *No One – In Particular* series, the artist initially moulded six portraits in clay. The first of this series of portraits was assembled from several basic pieces of visual information that Penny took from magazines and photographs, but also from passers-by on the street. He freely developed its individual character from his imagination through the clay modelling process. He fashioned each piece based on the one preceding it – the second one modelled on the first, the third one modelled on the second, and so on. For the most part, each variation shares the identical scale, gesture and geometric triangulation between the eyes and the mouth. An average of three casts were subsequently made of each of the six originals, resulting in seventeen sculptures, each generally undifferentiated in size, form and expression from the other. They do not achieve their difference or individuality, or necessarily even their gender, until they are supplied with flesh tones, hair and clothing. In one case, the same original form resulted in both male and female characters.

Like the photographs of the heads of anonymous people in the mass media, the individual sculptures are initially faceless and lack content. They are synthetically generated portraits of people who do not exist. Their personalities and histories are only the culmination of our projective fantasy, which believes it can recognise indicators of individuality in superficial manipulations. The underlying problem of the series, *No One – In Particular*, stems from the photograph, and it can only be penetrated and solved completely with the aid of the photograph. For this reason, Penny also produced photographs from the sculptures. When contemplating the photographs, the illusion is heightened to such an extent that it becomes apparent certainty, which evaporates again when viewing the sculptures. It is the overt seriality of the work that allows us to doubt their authenticity.

ITALIANO L'idea per *No One – In Particular* deriva dall'osservazione di come sulla carta stampata e in televisione vengano spesso mostrate soltanto immagini delle teste e dei volti di persone sconosciute che unicamente grazie alla nostra capacità rappresentativa possono essere percepite come individui reali. Le sculture della prima serie di *No One – In Particular* sono, come già quelle di *L. Faux*, mezzibusti, ossia ritratti di persone fino alle spalle, anch'esse compresse frontalmente, ma molto più piccole, poiché le loro dimensioni sono solo una volta e mezzo la grandezza naturale. Per la prima serie di *No One – In Particular* l'artista ha modellato anzitutto sei busti in plastilina, essendosi prefissato di creare pezzi del tutto identici. Penny ha realizzato il primo ritratto della serie assemblando alcuni elementi illustrativi di base presi da riviste e fotografie, ma anche da scatti fotografici di passanti. Il carattere individuale di ciascun pezzo è stato però sviluppato liberamente durante il processo di modellatura con la plastilina. Ogni pezzo successivo è stato eseguito sul modello del ritratto precedente, ossia il secondo sul modello del primo, il terzo sul modello del secondo e così via. Le variazioni sono uguali per scala, espressione e per la geometria triangolare disegnata da occhi e bocca. Infine di ciascuno dei sei originali sono stati fatti in media tre calchi, in un caso solo due. Risultano quindi diciassette esemplari in larga misura identici per grandezza, forma ed espressione, che acquisiscono la loro caratterizzazione distintiva o individualità, perfino il sesso, soltanto attraverso elementi compositivi come la composizione cromatica dell'incarnato, l'acconciatura dei capelli o l'abbigliamento. In un caso specifico, dalla medesima forma originaria hanno avuto origine una figura maschile e una femminile.

Analogamente agli anonimi volti dei massmedia, le singole sculture sono a prima vista prive di storia e di contenuto: ritratti, generati artificialmente, di esseri umani che non esistono. Essi acquistano una personalità e una storia solo attraverso la nostra immaginazione, che crede di riconoscere in manipolazioni superficiali i segni di un'individualità fornita di un suo vissuto. Il problema fondamentale della serie *No One – In Particular* trae origine dalla fotografia, e soltanto con l'aiuto della fotografia può essere compreso e risolto. Per questo motivo Penny ha scattato fotografie delle sculture. Osservando le singole fotografie, questa illusione si intensifica fino a diventare un'apparente certezza, che però di nuovo svanisce se si osservano le sculture, la cui natura ostentatamente seriale fa sorgere dubbi sulla loro autenticità.

NO ONE – IN PARTICULAR SERIES 2

N° 58 *(Old) No One – In Particular #6, Series 2*, 2005, Detail / particolare

 N° 56 *(Old) No One – In Particular #5, Series 2*, 2005

N° 34 *(Young) No One – In Particular #1, Series 2*, 2004, Detail / particolare

NO ONE – IN PARTICULAR, SERIES 2
2004 – 2007

DEUTSCH Die Skulpturen der zweiten Serie *No One – In Particular* ähneln denen der ersten Serie. Doch sind sie mit doppelter Lebensgröße größer. Überdies fällt ihr Gesichtsrelief voluminöser aus, und ihre Mimik nuancierter. Penny fertigte drei Tonporträts für diese Serie, von denen dann durch Abguss und Überarbeitung jeweils drei Variationen, also insgesamt neun unterschiedliche Stücke produziert wurden. Anders als bei der ersten Serie unterscheiden sich bereits die drei modellierten Plastiken deutlich. „Gegenstand der Aufgabe war", so erklärt der Künstler, „mit einem Stereotyp zu beginnen und es dann zu überformen und zu entwickeln, bis es von der Individualität überlagert wird." Penny ordnete die drei tönernen Urformen drei unterschiedlichen Kategorien zu: jung, alt und dick. Diese grundlegenden Eigenschaften blieben von der Urform bis zur fertigen Variation durchgehend erhalten. Nur innerhalb dieser vorbestimmten Kategorien konnte der Künstler dann durch Ergänzung von Hautfarbe, Haaren und Kleidung individuelle Persönlichkeit erzeugen. Der Eindruck lebendiger Individuen, der sich bei der Betrachtung einzelner Fotos der Skulpturen einstellt, wird bei der Zusammenschau der Skulpturengruppe durch die morphologische Gleichheit innerhalb der Kategorien sowie durch das kategoriale Ordnungsmuster deutlich konterkariert.

ENGLISH The sculptures in the second *No One – In Particular* series resemble those in the first, but at twice life size, they are larger. Furthermore, their facial relief is more voluminous, and their facial expression more finely nuanced. Penny fashioned three clay portraits for this series, from which he then produced a total of nine different pieces – three variations cast from each portrait and then reworked. Unlike those in the first series, the three modelled sculptures clearly differ from one another. "The object of the exercise was," as the artist explains, "to start with a stereotype but render and develop it until individuality overrode type". For this Penny assigned them to three different categories: young, old and fat. These basic features are consistently maintained from the original form to the finished variation. The artist could only create individual personality within these predetermined categories by adding flesh tones, hair and clothing. When viewing the group of sculptures in its entirety, the impression that one is looking at living individuals created when viewing individual photographs of the sculptures is clearly counteracted by the morphological sameness within the categories as well as the categorised ordering pattern.

ITALIANO Le sculture della seconda serie di *No One – In Particular* assomigliano a quelle della prima, ma sono più grandi (il doppio della grandezza naturale). Inoltre il rilievo del volto risulta più voluminoso, e la mimica è più variata. Per questa serie Penny ha realizzato tre ritratti in plastilina, da cui sono state poi prodotte, attraverso calchi e rielaborazioni, tre variazioni ciascuno, per un totale di nove pezzi diversi. Contrariamente alla prima serie, già i tre modelli originari si differenziano chiaramente tra di loro. "L'obiettivo dell'esercizio," spiega l'artista, "era di cominciare con uno stereotipo ma di rappresentarlo e svilupparlo fino a che l'individualità si imponeva sulla tipizzazione". Per ottenere questo effetto, Penny li ha ordinati secondo tre categorie: giovane, vecchio, grasso. Tali qualità essenziali si conservano costanti dalla forma originaria alla variazione, e solo all'interno di queste categorie predefinite l'artista ha creato, tramite l'aggiunta del colore della pelle, dei capelli e dei vestiti, personalità individuali. L'impressione di individui viventi che sorge quando si osservano singole foto delle sculture viene chiaramente smentita – in uno sguardo d'insieme al gruppo di sculture – sia dalla loro identità morfologica all'interno delle tre categorie, sia dalla stessa assegnazione categoriale.

STRETCH, ANAMORPH

N° 20 *Stretch #1*, 2003,
Detail / particolare

N° 20 *Stretch #1*, 2003, mit / with / con Evan Penny
N° 23 *Compress in Context*, 2003, C-print

STRETCH, ANAMORPH
SEIT / SINCE / DAL 2003

DEUTSCH Die verzerrten Skulpturen der Serien *Stretch* und *Anamorph* stellen besonders eindrückliche Antworten auf Pennys Grundfrage dar, was passieren würde, wenn die in zweidimensionalen Medien üblichen Ausformungen des Menschenbildes in den Realraum überträten. Schon die Titel verweisen auf diesen Gedanken. „Stretch" – „Dehnung" – werden Manipulationen genannt, die mit dem Bildbearbeitungsprogramm Photoshop vorgenommen werden können. Der Begriff „anamorph" entstammt der Optik und bezeichnet ein Zerrbild, das realistisch erscheint, sobald es aus einer bestimmten Perspektive betrachtet wird. Bereits in der Renaissance beschäftigten sich viele Künstler mit anamorphen Bildern, die sie von der gerade sich entwickelnden Technik der Camera obscura her kannten.

Penny bedient sich bei seinen Werken der Serien *Stretch* und *Anamorph* also gebräuchlicher Verzerrungstechniken der bildenden Kunst und der Computergrafik, die er ins Dreidimensionale überträgt. Nicht offensichtlich, jedoch entscheidend für das Verständnis der Skulpturen ist, wie der Künstler zu seinen Verzerrungen kommt. Bis auf wenige Ausnahmen verwendet er keine vorhandenen Abbildungen existierender Personen als Vorlagen, die mittels Photoshop verzerrt und dann in Ton abgebildet werden. Penny hat sich hier vielmehr zur Aufgabe gemacht, imaginäre Personen in gedehntem oder verdrehtem Zustand freihändig während des Modellierens in Ton zu erfinden. Ziel des Unternehmens ist es, dass ein Foto der vollendeten Figur mit Photoshop so komprimiert werden kann, dass das Bild einer plausibel proportionierten, natürlich wirkenden Person entsteht. Was zunächst wie eine lustige, karikaturhaft übertriebene Fratze aussieht, bekommt einen glaubhaften und normalen Ausdruck nach der Kompression. Das herkömmliche und als selbstverständlich angenommene Verhältnis zwischen realer Vorlage und manipuliertem Abbild hat sich verkehrt. Dies demonstriert Penny mit der Fotografie *Compress in Context,* bei der er sich selbst neben einer *Stretch*-Skulptur fotografiert hat. Wenn die Fotografie gestaucht wird, sieht die fiktive Figur der Skulptur wie ein normaler Mensch aus – und der Künstler selbst wie eine flach gedrückte Missgeburt.

ENGLISH The distorted sculptures in the series *Stretch* and *Anamorph* constitute particularly striking responses to Penny's fundamental question of what would happen if the common forms of the concept of the human being in two-dimensional media passed over into real space. The titles themselves make reference to this thought. *Stretch* refers to manipulations that can be made in the image-editing program Photoshop. The term "anamorph" stems from optics and denotes a distorted image that appears in normal perspective when viewed from one particular point of view. As early as the Renaissance, numerous artists dealt with anamorphic pictures, which derived from the emergent technology of the camera obscura.

Thus in his works in the *Stretch* and *Anamorph* series, Penny avails himself of the conventional distortion techniques used in the visual arts and in computer graphics, which he transfers into the third dimension. While it is not apparent, it is important to know how the artist arrives at his distorted sculptures in order to understand them. With only a few exceptions, he does not use pre-existing images of real people as models, which one might assume are then distorted in Photoshop and finally rendered in clay. Rather, the modus operandi and object of the exercise is to first create an imaginary stretched or skewed character in clay that, once finished and photographed, can then be compressed in Photoshop until it produces a plausible image of a naturalistically proportioned individual. What might appear to be humorous, caricature-like exaggerations in the stretched state, become believable expressions in compression. The conventional and assumed order of the relationship between a person and their image has been reversed. This is demonstrated in the photograph *Compress in Context,* where Penny has photographed himself standing beside the *Stretch* sculpture. When that photograph is compressed, the sculpture looks like a normal person – and he himself like a flattened monstrosity.

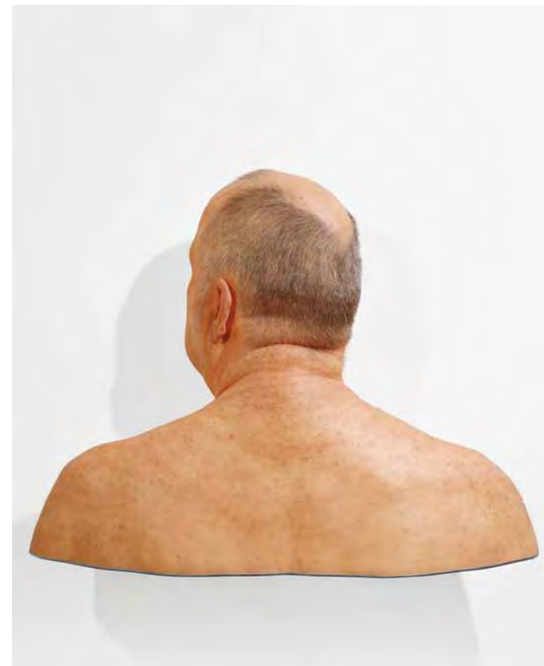
ITALIANO Le sculture deformate delle serie *Stretch* e *Anamorph* costituiscono una risposta significativa al quesito fondamentale di Penny, ovvero cosa succederebbe se le forme convenzionali dell'immagine umana che ci trasmettono i media "bidimensionali" debordassero nel nostro spazio reale. I titoli stessi delle serie rinviano a questa riflessione. *Stretch* allungamento e distorsione, sono manipolazioni di immagini che si possono realizzare con il programma di fotoritocco Photoshop. Il concetto di "*anamorph*", anamorfico, deriva invece dall'ottica e designa un'immagine deformata che appare in prospettiva normale se guardata da una certa angolatura. Già nel Rinascimento molti artisti facevano ricorso a immagini anamorfiche, derivate dalla tecnologia emergente della camera oscura.

Penny si serve dunque, per le opere delle serie *Stretch* e *Anamorph*, di tecniche di deformazione normalmente usate nelle arti figurative e nella grafica digitale, applicandole al lavoro tridimensionale. Non immediato, anche se cruciale per la comprensione di queste opere, è il modo in cui l'artista giunge alle sue sculture distorte. A parte poche eccezioni, Penny non utilizza immagini preesistenti di persone reali come modelli da deformare successivamente con l'ausilio di strumenti ottici o con Photoshop e poi modellati in plastilina. Piuttosto, il *modus operandi* e l'obiettivo di questo esercizio è di creare prima una figura immaginaria espansa o distorta in plastilina che, una volta terminata e fotografata, può essere compressa con Photoshop fino a ottenere l'immagine di un'individuo dalle proporzioni plausibili e dall'aspetto naturale. Quelle che sembrano esagerazioni umoristiche e caricaturali di figure nello stato espanso riacquistano un aspetto verosimile una volta compresse. L'ordine convenzionale e scontato nella relazione tra una persona e la sua immagine è stato rovesciato. Una dimostrazione di ciò si ha nella fotografia *Compress in Context*, nella quale Penny si è fotografato in piedi accanto alla scultura *Stretch*. Quando quella fotografia viene compressa, la figura fittizia della scultura appare come un normale essere umano – mentre lui stesso assume l'aspetto di un mostruoso aborto.

BACKS

N° 63 *Back of Evan*, 2005

Nº 75 *Back of Martha*, 2006



Nº 64 *Back of Kelly*, 2005

Nº 42 *Back of Norb*, 2004

N° 84 *Back of Danny*, 2008

N° 85 ***Bronze Back of Danny*, 2008**

BACKS, 2003 – 2008

DEUTSCH Es sind reale Personen, die in der Serie *Backs* porträtiert werden. Ihre Vornamen finden in den Werktiteln Erwähnung: *Back of Norb, Back of Jay, Back of Richard, Back of Danny* oder *Back of Kelly*. *Back of Evan* stellt den Künstler selbst dar, und mit *Back of Martha* findet sich in der Reihe männlicher Bildnisse auch ein weibliches. Gemeinsames Merkmal dieser skulpturalen Schulterstücke ist, dass sie sich von uns ab- und der Wand zuwenden. So erkennt man erst von der Seite, dass ihre Gesichter nach vorne zunehmend verflachen und hier fast zu einem fotoähnlichen Bild werden. Die Hinterköpfe und Schultern wölben sich dagegen vollplastisch dem Betrachter entgegen. Ohne klar ausgeprägte Gesichter gleichen die kurz geschorenen Köpfe einander. Dieser Mangel an Individualität zwingt den Betrachter dazu, in Nebensächlichkeiten wie dem Umriss, der Haut oder dem Haar nach Persönlichkeitsmerkmalen zu suchen. Der Mangel an Unterschieden lässt schließlich vergessen, dass die Rückenporträts reale Personen abbilden. Vielmehr tritt die Form in den Vordergrund. Abstraktion und Figuration gehen ineinander über, ohne dass eine klare Grenze erkennbar wäre. Die *Backs* heben den lange als unüberbrückbar geltenden Gegensatz zwischen Realismus und Formalismus auf. Besonders deutlich wird diese Themenstellung bei einer Variation von *Back of Danny,* bei der Penny darauf verzichtet hat, dem Bildnis durch Silikon, Pigmente und Haare ein lebensechtes Erscheinungsbild zu geben. Vielmehr bietet das in Bronze gegossene Stück mit seinen implantierten Metallhaarstoppeln dem Betrachter ein freies Spiel von Licht und Schatten auf einer polierten Oberfläche.

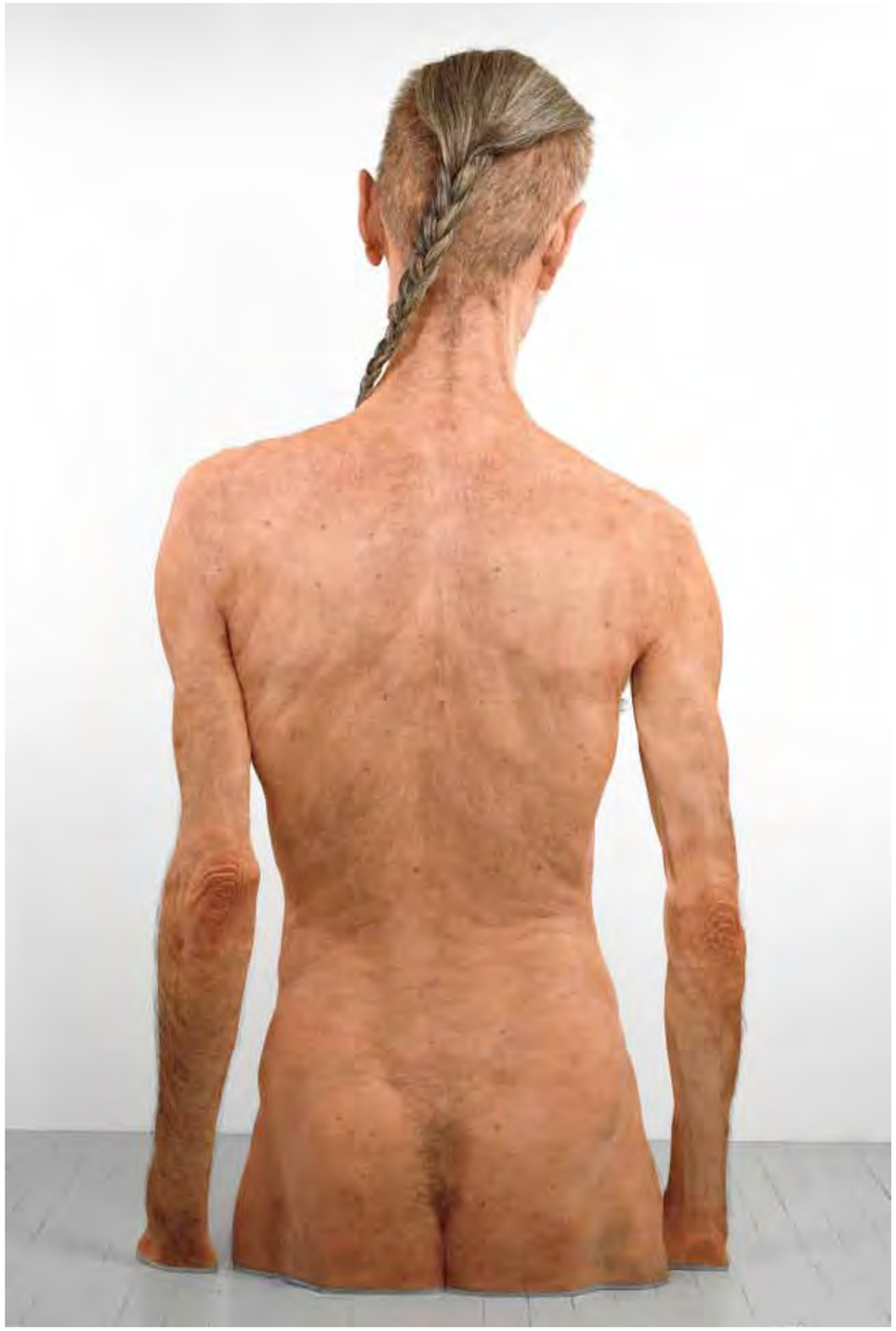
ENGLISH The people portrayed in the series *Backs* are real. Their first names are mentioned in the titles: *Back of Norb, Back of Jay, Back of Richard, Back of Danny, Back of Kelly*. *Back of Evan* is the artist himself, and among the series of male portraits there is also a female: *Back of Martha*. A feature shared by these sculptural, head-and-shoulder portraits is that they turn away from us, towards the wall. It is not until one views them from the side that one sees that their faces become progressively flatter and are eventually reduced to a level plane. In contrast, the backs of their heads and shoulders arch out sculpturally toward the viewer. Without clear faces to help differentiate them they resemble one another with their close-cropped heads. This loss of the facial signifier forces the viewer to look for difference on the margins, in the silhouette, the skin, the hair. Their similarity might also cause us to forget that they depict real people, as form takes precedence. Abstraction and figuration blend without a clear boundary. The *Backs* suspend the contradiction between realism and formalism, which was long considered insurmountable. This theme becomes particularly evident in a variation of *Back of Danny* in which Penny dispensed with trying to give the portrait a lifelike appearance with the application of silicone, pigments and hair. Rather the piece, cast in bronze with implanted metal beard stubble, presents the viewer with a free play of light and shadow on its polished surface.

ITALIANO Sono individui reali quelli ritratti nella serie *Backs*; i loro nomi compaiono nei titoli delle opere: *Back of Norb*, *Back of Jay*, *Back of Richard*, *Back of Danny*, *Back of Kelly*. *Back of Evan* rappresenta l'artista stesso, e con *Back of Martha* un ritratto femminile interrompe la serie di figure maschili. Il comune segno distintivo di questi busti scultorei è il loro darci le spalle ed essere rivolti alla parete. Solo osservandoli di lato si può notare che i loro volti si appiattiscono progressivamente sul davanti, fino ad assumere un aspetto bidimensionale. La nuca e l'attaccatura delle spalle si inarcano invece tridimensionalmente verso l'osservatore. Senza l'aiuto di volti riconoscibili che aiutino a differenziarli, con i loro crani rapati a zero le sculture assomigliano l'una all'altra. L'assenza del volto costringe l'osservatore a cercare le differenze nei dettagli secondari ai margini, nel profilo, nella pelle, nei capelli. La loro somiglianza può far dimenticare che a essere riprodotte sono persone reali; ciò che appare invece in primo piano è la pura forma. Il confine tra astrazione e raffigurazione è fluido. Le sculture della serie *Backs* sopprimono la contrapposizione ritenuta a lungo insuperabile tra realismo e formalismo; tale impostazione tematica appare evidente in una variazione di *Back of Danny*, in cui Penny ha rinunciato a dare al ritratto, attraverso l'utilizzo di silicone, pigmenti e capelli, un aspetto realistico. Anzi, questo esemplare fuso in bronzo con impianti piliferi che rendono la barba, offre all'osservatore un libero gioco di luci e ombre sulla sua superficie levigata.

MURRAY
LARGE MURRAY

N° 90 *Large Murray*, 2008, mit / with / con Murray

N° 90 *Large Murray*, 2008, Abnahme der Gussform von der Silikonplastik / removal of mould from the silicone sculpture / rimozione della cassaforma dalla figura di silicone



MURRAY, LARGE MURRAY
1995 – 2008

DEUTSCH Murray ist ein professionelles Künstlermodell und zugleich ein Freund von Evan Penny. Ihre Zusammenarbeit begann 1995 mit *Murray: Gray.* Die Skulptur, die nur vier Fünftel Lebensgröße hat, stellt einen Wendepunkt im Schaffen des Künstlers dar. Als erste Ganzkörperplastik, die er nach einer zehnjährigen Pause von der naturalistischen Figurendarstellung wieder anfertigte, steht sie für eine Rückkehr zum Realismus. Mit ihrer an Schwarz-Weiß-Bildern angelehnten Farbigkeit markiert sie zugleich den Beginn von Pennys skulpturaler Auseinandersetzung mit dem Thema der Fotografie. Ihr folgte die Variation *Murray: Blue.* Die Oberfläche dieser Figur ist in leuchtend monochromem Ultramarinblau gefasst. Der Eindruck unbestimmbarer Tiefe, den die von Yves Klein patentierte Farbe beim Betrachter erweckt, widersetzt sich der Plastizität der Figur. Erst die dritte Variation der Serie, *Murray: Colour,* gibt den männlichen Körper in seiner natürlichen Farbigkeit wieder. Diese erste *Murray*-Serie gleicht einem Experiment, das den Zusammenhang zwischen Oberflächenfarbe und Raumwirkung eines Körpers erforscht. Die erste Fassung wirkt flach, die zweite erweckt den Eindruck eines Hohlraumes, und erst die dritte, natürlich kolorierte Fassung entfaltet eine Raumwirkung, die der eines menschlichen Körpers entspricht.

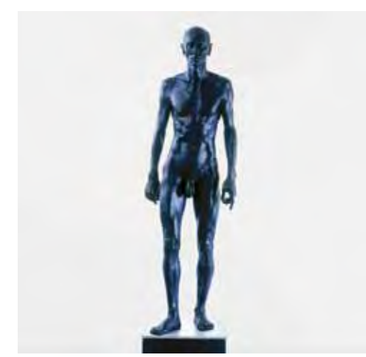
2007 griff Penny das *Murray*-Thema wieder auf. Der in drei Variationen entstandene *Murray* ist ein wandmontiertes Schulterstück von dreifacher Lebensgröße. In der Vorderansicht erscheint die Skulptur des schlanken Mannes mit dem grauen Haarzopf natürlich proportioniert. Erst in der überschlanken Seitenansicht ist die Kompression des Körpers zu bemerken. Für die Skulptur *Large Murray* verwendete Penny die tönerne Urform des Schulterstücks und ergänzte sie bis zur Leiste. Obwohl *Large Murray* in der Tiefe ebenso komprimiert ist wie das Schulterstück und nur von vorne und hinten wirklichkeitsgetreu wiedergegeben ist, steht er als 244 Zentimeter hohe Figur frei im Raum.

ENGLISH Murray is a professional artist's model and also one of Evan Penny's friends. *Murray: Gray* marks the beginning of their collaboration in 1995. The sculpture, only four-fifths life size, constitutes a turning point in the artist's creative work. The first full-body sculpture he had fashioned after a ten-year hiatus from the naturalistic figure, it stands for a return to realism. Its chromaticity, which is based on black-and-white images, also marks the start of Penny's sculptural enquiry into a relationship with photography. It was followed by the variation *Murray: Blue.* The surface of this figure is rendered in brilliantly monochrome ultramarine blue. The impression of indefinable depth prompted in the viewer by the pigment, patented by Yves Klein, defies the figure's plasticity. It is the third variation in the series, *Murray: Colour,* that first renders the male body in its natural chromacity. This first *Murray* series is akin to an experiment that explores the connection between the surface colour and spatial effect of a body. The first version comes across as flat, the second conveys the impression of a hollow space, and it is not until the naturally coloured third version that a spatial effect develops that corresponds with that of a human body.

In 2007, Penny again took up the *Murray* theme. The three variations of *Murray* are wall-mounted head-and-shoulder portraits three times life size. From the front view, the sculpture of the slender man with a gray braid appears to be naturally proportioned. The compression of the body does not become noticeable until one views the overly slender figure from the side. For the sculpture, *Large Murray*, Penny used the original clay form of the head-and-shoulders portrait and extended it down to the groin. Although the *Large Murray* is as compressed in its depth as the shoulder-length portrait, it is rendered from the front and back and is a free-standing, 224-centimetre-tall figure.

ITALIANO Murray è un modello professionista, amico di Evan Penny. La loro collaborazione è iniziata nel 1995 con *Murray: Gray.* Questa scultura, grande soltanto quattro quinti delle dimensioni naturali, rappresenta un punto di svolta nell'opera dell'artista. Essendo la prima scultura a figura intera realizzata dopo un intervallo di dieci anni in cui non ha prodotto figure naturalistiche, si può affermare che costituisce un ritorno di Penny al realismo. Con la sua colorazione ispirata a immagini in bianco e nero, segna allo stesso tempo l'inizio dell'avvicinamento della poetica di Penny al tema della relazione con la fotografia. A *Murray: Gray* è seguita la variazione *Murray: Blue.* La superficie di questa figura è monocromatica, di un acceso blu oltremare. La sensazione di profondità insondabile che il colore brevettato da Yves Klein suscita nello spettatore si contrappone alla plasticità della figura. Soltanto la terza variazione della serie *Murray: Colour* restituisce il corpo maschile nella sua colorazione naturale. In questa prima serie di Murray l'artista sembra voler esplorare in modo sperimentale la relazione tra colore della superficie ed effetto volumetrico di un corpo. La prima composizione appare piatta, la seconda suscita la sensazione di uno spazio cavo, e solo la terza versione, dai colori naturali, dispiega un effetto spaziale che corrisponde a quello di un corpo umano.

Nel 2007 Penny riprende il tema di Murray. Il *Murray* ora declinato in tre variazioni è un busto tre volte più grande delle dimensioni naturali, montato su una parete. Guardata di fronte, la figura di questo uomo magro dalla treccia di capelli grigi sembra avere proporzioni naturali; solo osservandone il sottilissimo profilo si nota la compressione del corpo. Per la scultura *Large Murray* Penny ha utilizzato la forma di plastilina originaria del busto, completandola fino all'inguine. Anche se nella profondità il torso del *Large Murray* è compresso quanto la scultura a mezzobusto, la figura, resa in prospettiva frontale e posteriore, con i suoi 224 centimetri di altezza, si erge nello spazio senza bisogno di supporti.



Evan Penny, *Murray: Gray,* 1995,
Harz, Farbpigmente, Haar /
resin, pigment, hair /
resina, pigmenti, capelli, 142 cm

Evan Penny, *Murray: Blue*, 1997,
Harz, Farbpigmente, Haar /
resin, pigment, hair /
resina, pigmenti, capelli, 142 cm

PANAGIOTA: CONVERSATION

N° 88 *Panagiota: Conversation #2,* 2008, Detail / particolare

Nº 87 *Panagiota: Conversation #1, Variation 2*, 2008

N° 88 *Panagiota: Conversation #2*, 2008

N° 87 ***Panagiota: Conversation #1,*** **2008, Tonplastik / clay sculpture / scultura di plastilina**

N° 88 ***Panagiota: Conversation #2,*** **2008, während der Haarimplantation / during hair implantation / fase dell'impianto dei capelli**

N° 87 *Panagiota: Conversation #1, Variation 2*, 2008, Detail / particolare

PANAGIOTA: CONVERSATION
2007 – 2008

DEUTSCH Die beiden Schulterstücke der *Panagiota*-Serie haben einen natürlichen Teint und eine wirklichkeitsechte Behaarung. Doch trotz dieser Realitätsnähe ist die dargestellte Frau von keiner Perspektive aus klar zu erkennen. Von der Seite betrachtet, sind die wandmontierten Porträts auf 15 Zentimeter tiefe Profile zusammengestaucht. In der Vorderansicht zerfließen sie auf eine Breite von 275 Zentimeter. Diese wundersame Gestalt wird durch einen auratisierenden Titel unterstrichen. Der griechische Vorname Panagiota bedeutet „die Allerheilige". Doch wie schon bei *L. Faux* geht es dem Künstler um eine Doppelcodierung. Dem Spiel mit religiösem Hintersinn steht die einfache Tatsache entgegen, dass das Modell Panagiota Dimos heißt. Sie ist ebenfalls Künstlerin, und wie es der Zufall will, wird sie im Freundeskreis, dem auch Evan Penny angehört, Penny genannt.

Als Vorlagen für diese Porträtskulpturen dienten dem Künstler wieder Fotografien, doch keine gewöhnlichen. Vielmehr nutzte er eine von dem kanadischen Architekten und Fotografen Michael Awad entwickelte Technik. Während herkömmliche Filmkameras Handlungsabläufe in einzelne Momente zerlegen und diese dann zu Sequenzen zusammenfügen, macht Awads Zeitkamera etwas völlig anderes. Sie nimmt über einen längeren Zeitraum hinweg nur ein einziges Bild auf. Bei konstant geöffneter Blende wird eine Filmrolle belichtet, während sie von einer Seite auf die andere spult. Mit dieser Kamera nahm Evan Penny in 30-sekündigen Sequenzen Penny Dimos auf, während er sich mit ihr unterhielt. Der Künstler richtete die Kamera dabei freihändig auf sein Modell.

So entstehen Bilder, die drei sich überlagernde Bewegungsabläufe nachzeichnen: die des Films, die des Porträtierenden und die der Porträtierten. Die daraus resultierende Verzerrung verwandelt die Frau in einen diskontinuierlich fließenden Strom aus Formen und Farben. Augen, Nase und Mund werden lang gezogen, versetzt, schwellen an, brechen ab, um dann erneut wieder anzuschwellen und endlich ihren Abschluss zu finden. Nur an wenigen Stellen sind für kurze Momente Panagiotas Gesichtszüge klar zu erkennen. Sind wir nicht gewohnt, scharfe Bilder als Ausdruck von Ruhe und verwischte Bilder als Ausdruck von Bewegung zu erkennen? Bei Pennys Zeitbildern ist die Bildschärfe dagegen nur ein gelegentlich auftretender Sonderfall. Ruhen Porträtist und Porträtierte gleichermaßen, verwischt das Bild wegen der Bewegung des Films. Es verflüchtigt sich sogar noch stärker, wenn sich die beiden Gesprächspartner gegenläufig bewegen. Nur dann, wenn alle Bewegungen zufällig auf eine bestimmte Weise koordiniert sind, gerinnt das Bildnis für einen Augenblick zu absoluter Klarheit. Dies geschieht etwa dann, wenn Penny stillhält und Panagiota sich parallel zum Film bewegt.

ENGLISH The two shoulder-length portraits in the *Panagiota* series have a natural complexion and realistic hair. Yet despite this proximity to reality, the woman being depicted is not clearly recognisable from any perspective. Viewed from the side, the wall-mounted portraits have been compressed into a fifteen-centimetre-deep profile. From the front, they flow out to a width of 275 centimetres. This wondrous figure is underscored by an auraticising title. The Greek first name Panagiota means "all holy". Yet, as is the case with *L. Faux,* it is doubly coded. The play on deeper religious meaning collides with the simple fact that the model's name is Panagiota Dimos. She is also an artist and, as chance would have it, in her circle of friends, which includes Evan Penny, she is called Penny.

Photographs again served as the source material for these portrait sculptures, yet they were not conventional ones. Rather, the artist used a technique developed by the Canadian architect and photographer Michael Awad. While conventional film cameras break up action into individual moments and then assemble them into sequences, Awad's time-based camera does something completely different. It takes a single picture over a longer period of time. While the aperture remains open, a roll of film is exposed while spooling from one side to the other. Evan Penny used this camera, without the aid of a tripod, to record Penny Dimos in thirty-second sequences while they talked.

He produced images that trace three superimposing sequences of movement: that of the film, that of the portraitist and that of the portrait subject. The resulting distortion transforms the woman into a discontinuously flowing stream of shapes and colours. Eyes, nose and mouth are elongated, displaced – they bulge, shear off, in order to bulge again and ultimately terminate. Panagiota's features are only recognisable for brief moments in several places. Are we not accustomed to understanding sharp images as an expression of calm, and blurred images as an expression of motion? In contrast, in Penny's photographs, taken over a period of time, image sharpness is a special occurrence that only happens occasionally. Even when the portraitist and the subject of the portrait are both in repose, the image blurs due to the movement of the film. It evaporates even more distinctly when both partners in the conversation move in opposite directions. Only when all of the movements happen to coordinate in a certain way does the portrait congeal for an instant and become absolutely clear. This occurs, for example, when Penny stays still and Panagiota moves parallel to the film. Thus, the image created using Awad's time camera yields a subtle visual transcript of the course of the conversation. Brief moments of harmony, where all of the movements flow into one another, manifest themselves as clear-sighted accents in a discontinuously distorted overall course of action. A slight vertical riffle effect along the course of the image serves as a reminder of the mechanical artefact of the movement of the film. The two-dimensional images achieved in this way challenge our concept of the human being as influenced by photography. And yet the sculptures are even more disturbing because they appear as movement that has solidified into matter, fleeting and at the same time physically present.

ITALIANO I due busti della serie *Panagiota* presentano un incarnato verosimile e capelli autentici. Eppure, nonostante questo realismo, la figura femminile rappresentata non è chiaramente riconoscibile da alcuna angolatura. I ritratti, montati su pareti, se osservati di lato risultano compressi in sagome di 15 centimetri di profondità. Da una prospettiva frontale, invece, si dispiegano fluidamente per una larghezza di 275 centimetri. La singolarità di questa figura è sottolineata dal titolo che ha la funzione di conferirle un'aura particolare: il nome greco Panagiota significa "tutta santa". Ma come già per la serie *L. Faux*, l'artista propone un doppio codice. All'allusione religiosa si contrappone il dato di fatto del tutto prosaico che la modella, anche lei artista, si chiama effettivamente Panagiota Dimos. Il caso vuole poi che nella cerchia di amici, a cui appartiene anche Evan Penny, la donna venga soprannominata Penny.

I modelli per questi ritratti scultorei sono stati ancora una volta di natura fotografica, anche se non si tratta di scatti convenzionali. Penny ha infatti impiegato una tecnica elaborata dall'architetto e fotografo canadese Michael Awad: mentre le cineprese tradizionali scompongono le azioni in singoli momenti, per poi montarle in sequenze, la fotocamera "a tempo" di Awad funziona secondo un procedimento completamente diverso: riprende una singola immagine per un lungo intervallo di tempo. A diaframma sempre aperto, la pellicola viene impressionata mentre si avvolge. Con questa tecnica Evan Penny ha ripreso in sequenze di trenta secondi Penny Dimos nell'atto di conversare con lui, puntando a mano libera l'obiettivo sulla sua modella.

Ne derivano immagini che riproducono tre sequenze di movimento sovrapposte: quello della pellicola, quello della persona che ritrae e quello della persona che viene ritratta. L'immagine distorta che ne risulta trasforma la donna in un flusso di forme e colori che scorre in modo discontinuo. Occhi, naso e bocca vengono allungati e spostati, si gonfiano e si scompongono, per tornare poi a gonfiarsi e infine arrestarsi. Solo in pochi punti è possibile riconoscere chiaramente, per brevi momenti, i lineamenti di Panagiota. Non siamo normalmente abituati ad associare immagini definite alla quiete, e immagini sfuocate al movimento? Nelle "immagini temporali" di Penny la nitidezza della figura è, viceversa, solo un caso eccezionale, una ricorrenza sporadica. Anche se l'artista e il soggetto ritratto sono entrambi, contemporaneamente, fermi, l'immagine risulta indistinta, perché la pellicola continua ad avvolgersi, e diventa ancora più evanescente quando i due interlocutori si muovono in direzioni opposte. Solo nel momento in cui tutti i tre movimenti si coordinano casualmente, il ritratto si ricompone per un istante, producendo una figura intelliggibile. Ciò accade, per esempio, quando Penny è fermo e Panagiota si muove in sincronia con la pellicola.

L'immagine creata con la fotocamera "a tempo" di Awad ci fornisce dunque indirettamente un resoconto dell'andamento della conversazione. Brevi momenti di armonia, in cui tutti i movimenti si fondono l'uno nell'altro, si manifestano come sprazzi di chiarezza in un processo di distorsione discontinua. Soltanto l'effetto di una lieve scanalatura verticale lungo l'immagine ci rammenta la natura meccanica del movimento della pellicola. Le figure bidimensionali così ottenute sfidano l'immagine che abbiamo del corpo umano, precondizionata in noi dalla sua riproduzione fotografica; ma ancor più ci disorientano le sculture, che appaiono come movimento irrigidito in materia, al tempo stesso sfuggente e tangibile.

SELF, SELF STRETCH, MICHAEL

N° 91 *Self*, 2008, Detail / particolare

N° 91 *Self*, 2008, Tonplastik / clay sculpture / scultura di plastilina

N° 91 *Self*, 2008

N° 99 *Michael*, 2010, Tonplastik, Detail /
clay sculpture, detail / scultura di plastilina, particolare

N° 99 *Michael*, 2010, Tonplastik /
clay sculpture / scultura di plastilina

SELF, SELF STRETCH, MICHAEL
2008 – 2010

DEUTSCH Pennys Skulpturen haben etwas Fotografisches, nicht nur wegen ihrer Übergänge vom Plastischen ins Flächige. Auch ihre präzise Wirklichkeitstreue lässt uns glauben, dass sie Ergebnis eines technischen Wiedergabeverfahrens seien. Doch hat der Künstler bis 2007 alle seine Werke von Hand gefertigt. Jede Urform modellierte er völlig konventionell in Ton. Gleichwohl war seit 2000 die künstlerische Reflektion über das medial erzeugte Menschenbild Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit. So war es für ihn nur ein kleiner gedanklicher Schritt, dreidimensionale Reproduktionsmethoden für sein plastisches Arbeiten in Erwägung zu ziehen. Er hoffte, damit eine Frage beantworten zu können, die sich ihm seit einiger Zeit bei seiner Arbeit gestellt hatte.

Wir haben uns daran gewöhnt, Menschen auf Fotografien in speziellen Lebenssituationen betrachten zu können, mit all ihren augenblicklichen Ausdrucksformen. Wie könnte es gelingen, so fragte sich Penny, diese Schnappschüsse in die Dreidimensionalität zu übertragen? Es lag auf der Hand, die neuen digitalen Technologien zu nutzen, um eine Skulptur zu fertigen, die wie ein Schnappschuss wirkt. Die Möglichkeiten von Laserscannern oder 3-D-Fotografie schienen ihm vielversprechend. Beide Technologien erfassen den sitzenden oder stehenden Körper innerhalb von Sekunden – die eine mit einem Laserstrahl, die andere mit einer Reihe von gleichzeitig aufgenommenen Bildern, die anschließend mittels eines Computerprogramms zusammengesetzt werden. Mit den so gewonnenen Daten wird dann nach einer digitalen Bildbearbeitung mithilfe einer computergesteuerten Fräse eine grobe Replik des Körpers hergestellt. Da der Künstler den Geist eines fotografischen Moments einfangen wollte, begann er dieses Verfahren für seine Arbeit zu nutzen. 2008 machte er Laserscans von seinem eigenen Körper. 2010 stellte sich dann auch Michael Short, der Creative Director seiner New Yorker Galerie, als Modell zur Verfügung. Solche Scans von lebenden Personen erlaubten es dem Künstler, einer menschlichen Momentaufnahme näherzukommen. Doch um ein gutes Ergebnis zu erlangen, waren zusätzliche künstlerische Eingriffe erforderlich. Wie bei seinen ausschließlich handgefertigten Skulpturen legte Penny auch hier Wert darauf, die Merkmale medialer Bilder in der Skulptur dreidimensional erlebbar zu machen. Zu diesem Zweck manipulierte er die gescannten Bilddaten mit einem Bildbearbeitungsprogramm. Sein erstes so entstandenes Selbstporträt, *Self* von 2008, und auch *Michael* von 2010, verzerrte er anamorphotisch. Überdies fertigte er mit *Self Stretch* von 2009 ein gestrecktes Selbstporträt. Vor allem aber schien Penny eine weitere Maßnahme erforderlich. Die ungenau gefrästen Hartschaumformen, die die digitalen Daten hervorgebracht hatten, mussten erheblich überarbeitet werden. Hierfür machte er mithilfe einer Gussform einen Tonabguss, den er von Hand überformen konnte. Ungefähr 100 Stunden musste er pro Skulptur aufwenden, um die Form neu zu interpretieren und die beim Scannen verloren gegangenen Details nachzumodellieren. So gelang es ihm, weit präzisere plastische Schnappschüsse von lebenden Personen herzustellen als jemals zuvor. „Das ist das erste Mal“, so beschreibt es der Künstler, dass er „eine im wahrsten Sinne des Wortes ‚fotorealistische‘ Skulptur“ herstellen könne.

ENGLISH There is something photographic about Penny’s sculptures, and not only because of their transitions from the sculptural to the two-dimensional. Their precise realistic quality also leads us to believe that they are the result of a mechanical process of reproduction. Yet until 2007 the artist produced all of his works by hand. He modelled each original form in clay; a completely conventional method. Nevertheless, since 2000 the artistic reflection on the concept of the human being generated through media had been the focus of his artistic work. Thus for Penny it was only a small mental step to begin considering methods of three-dimensional reproduction in his sculptural works. He hoped to resolve a question that had posed itself for quite some time.

We have become accustomed to viewing ourselves through photographs in life-specific situations with all of their momentary modes of expression. How might one succeed in representing this experience three-dimensionally?

It made sense that new three-dimensional digital technologies should be able to help produce a sculpture that functioned more like a snapshot. The possibilities afforded by laser scanning and three-dimensional photography seemed promising. Both technologies capture the sitting or standing body within seconds; the one with a laser beam, the other with a series of images recorded simultaneously, which are then assembled together using a computer program. After being reworked with an image-editing program, the data gathered in this way can be used to produce a rough replica of the body.

In line with his desire to evoke the spirit of “the photographic moment”, the artist initially applied this method to his process in 2008. He made laser scans of his own body, and in 2010, Michael Short, the creative director of his New York gallery, also volunteered to serve as a model. Scanning directly from living subjects allowed the artist to come closer to creating a human snapshot. But additional artistic interventions were required in order to achieve a good result.

As was the case with his exclusively handcrafted sculptures, Penny placed a great deal of value on making it possible to experience the features of media images three-dimensionally in the sculpture. To this end he manipulated the scanned image data using an image-editing program. He used this process to anamorphically distort *Self* from 2008, his first self-portrait to be created in this way, as well as *Michael* from 2010. He also produced an elongated self-portrait, *Self Stretch,* in 2009. For Penny, however, an additional intervention was still necessary to achieve resolution. The inaccurate and generalised milled hard-foam models produced from the digital files needed to be significantly reworked. To do this Penny made a mould and cast them in clay in order to be able to rework the surface by hand. He spent approximately 100 hours on each sculpture, reinterpreting the form and refining the details lost during the scanning process. In this way he succeeded in producing far more precise sculptural snapshots of living people than ever before. According to the artist, “This is the first time … that I have the possibility of making ‘photo’ realist sculpture”.

ITALIANO Le sculture di Penny hanno carattere fotografico, non soltanto per la transizione che attuano dal tridimensionale al bidimensionale; anche la loro acribica verosimiglianza ci induce a credere che esse siano il risultato di un procedimento di riproduzione meccanica. Ma non è così: fino al 2007 l’artista ha realizzato tutte le sue opere a mano, modellando le forme con la plastilina secondo metodi convenzionali. Dal 2000 in poi, invece, il fulcro del suo lavoro artistico è stata la riflessione estetica sull’immagine della figura umana come viene proposta dai vari mezzi di rappresentazione. Il passaggio ai metodi di riproduzione tridimensionali per le sue opere scultoree ha dunque richiesto solo un breve passo concettuale. Penny si è proposto anzitutto di risolvere il problema ricorrente nel suo lavoro.

Siamo abituati ad avere la possibilità di osservarci, in fotografia, in ogni situazione della vita, con le espressioni che ci caratterizzano in quel momento. Come si poteva rappresentare questa esperienza secondo modalità tridimensionali?

Era legittimo pensare che le nuove tecnologie tridimensionali potessero essere d’aiuto nel produrre una scultura che avesse l’effetto di un’istantanea. Le possibilità offerte da scanner laser o dalla fotografia in 3D gli apparivano assai promettenti. Entrambe queste tecnologie riprendono un corpo seduto o in piedi nell’arco di pochi secondi, l’una con un raggio laser, l’altra con una serie di fotografie scattate in contemporanea, che poi – mediante l’impiego di un apposito programma – vengono ricomposte digitalmente. Con i dati così ottenuti, modificati con un programma di elaborazione delle immagini, si crea una replica approssimativa del corpo.

Fedele al suo desiderio di evocare lo spirito dell’“istante fotografico”, l’artista ha applicato questo metodo al suo processo prdouttivo nel 2008. Ha cominciato a impiegare lo scanner laser sul proprio corpo e, nel 2010, si è offerto come modello anche Michael Short, il direttore artistico della sua galleria di New York. La tecnica del body scanning di soggetti viventi aveva dato all’artista la possibilità di avvicinarsi all’istantanea di un essere umano, ma per ottimizzare i risultati occorrevano ulteriori interventi da parte dell’artista.

Come nelle sue sculture realizzate esclusivamente secondo un procedimento manuale, anche in questo caso Penny ha voluto rendere esperibili nella scultura tridimensionale i tratti distintivi di immagini create mediante l’utilizzo di mezzi di rappresentazione; per farlo ha manipolato con un programma di elaborazione delle immagini i dati ottenuti con lo scanner. Il suo primo autoritratto creato con questa tecnica, *Self*, del 2008, come anche *Michael*, del 2010, sono stati poi distorti in senso anamorfico. Ha prodotto anche un autoritratto allungato, *Self Stretch*, nel 2009. Ma ulteriori interventi artistici erano necessari per ottenere una maggiore risoluzione. I modelli approssimativi e generici di schiuma di uretano necessitavano di intense rielaborazioni. Per farlo Penny ha prodotto un calco e ha formato le figure in plastilina per rielaborarne la superficie a mano. A ciascuna scultura ha dovuto dedicare circa cento ore di lavoro per rimodellare i dettagli persi nella fase di scansione. In questo modo è riuscito a creare vere e proprie istantanee tridimensionali di persone viventi, di gran lunga più precise dei precedenti tentativi. È stata la prima volta, racconta Penny, che è riuscito a realizzare “una scultura ‘fotorealistica’ nel senso più autentico della parola”.

OLD SELF YOUNG SELF

N° 103 *Old Self: Portrait of the Artist as He Will (Not) Be #1*, 2010, Detail / particolare

N° 103 *Old Self: Portrait of the Artist as He Will (Not) Be #1*, 2010

N° 103 *Old Self: Portrait of the Artist as He Will (Not) Be #1*, 2010

Nº 103 ***Old Self: Portrait of the Artist as He Will (Not) Be*, 2010**

OLD SELF, YOUNG SELF, 2010 – 2011

DEUTSCH Bei den beiden Porträts des Künstlers als junger und alter Mann arbeitete Penny nicht mit Verzerrung im wörtlichen Sinne, sondern mit der Verzerrung von subjektiver Wahrnehmung, insbesondere von Selbstwahrnehmung. Es ging ihm um die projektive Deformation, die sich naturgemäß einstellt, wenn wir uns vorstellen, wie wir einmal waren oder wie wir einmal sein werden. Diese Konstruktionen unserer selbst in der Vergangenheit und in der Zukunft sind heute entscheidend durch die Fotografie mitbestimmt. Sie gibt uns die Bilder vor, an die wir unsere Erinnerungen und Vorstellungen knüpfen können. Der zurückblickende und der zukunftsgerichtete Aspekt des Selbstbildes sowie sein Verhältnis zur Fotografie sind das Thema von *Young Self* und *Old Self*.

Der Künstler nutzte für beide Bildnisse das Scan-Verfahren der digitalen 3-D-Fotografie. Als Ausgangsmaterial diente dem heute Mittfünfziger sein eigener Körper. Dies führte zu einer Begrenzung der Interpretationsmöglichkeiten in beide Altersrichtungen. Sowohl bei dem jungen wie bei dem alten Selbstbildnis musste es darum gehen, die spontane Ausdruckskraft der Fotografie zu respektieren und zu erhalten. Zugleich musste er die gegenwärtige physische Verfassung seines Körpers berücksichtigen.

Darüber hinaus sollte die Ausdrucksform des jeweiligen Lebensalters bereits während des Scans möglichst genau erfasst werden. Dafür nahm Penny eine Fotografie von sich selbst als Jugendlichem und von seinem Vater in das Scan-Studio mit, um sich durch die Bilder die beiden Lebensalter vergegenwärtigen zu können. Während des Scanvorgangs versuchte er sich dann gedanklich in die jeweiligen Lebensalter zu versetzen. Beim ersten Scan erinnerte er sich daran, wie er sich als Jugendlicher gefühlt hatte: unsicher, aber offen für die Welt. Beim zweiten Scan dachte er an seinen Vater und stellte sich vor, wie es sich anfühlen würde, so alt zu sein wie er.

Nach Abguss der gefrästen Figuren in Ton und der Überarbeitung dieser Tonfigur entstanden schließlich zwei Schulterstücke. Es sind imaginäre Porträts des Künstlers, wie er ausgesehen haben könnte und wie er vielleicht eines Tages aussehen würde. Von den fertigen Silikonskulpturen machte Penny schließlich Schwarz-Weiß-Aufnahmen. Durch ihre Rückübersetzung in die Fotografie wächst den beiden Stücken eine noch verbindlichere Glaubwürdigkeit zu. Die beiden neuen Bilder treten mit den ursprünglichen Bildern in ein Verhältnis. Sie vermitteln die Erinnerung und die Vorstellung, verändern sie aber zugleich.

ENGLISH For the two portraits of the artist as a young man and an old man, Penny did not work with distortion in the literal sense, but with the distortion of subjective perception, in particular, of self-perception. He was concerned with the projective deformation that naturally ensues when we imagine how we once were or how we will one day be. Today, these constructs of oneself in the past and in the future are decisively influenced by photography, which provides the images to which we can attach our memories and visions. These two aspects of the self-image, the reflective and the projective and their relationship to the photographic, is the theme of the *Young Self* and *Old Self* projects.

Penny used the digital 3-D photographic scanning method for both of these portraits. The artist, now in his mid-fifties, used his own body as source material. This also served to define and limit the nature of the reinterpretations in both directions. For the *Young Self* as well as for the *Old Self* he had to respect and maintain the connection to the spontaneous moment of the photographic capture and also reflect the realities of his current physical structure.

Moreover, it would be helpful if the form and expression of the respective periods of life could be captured as accurately as possible during the scanning process itself. To achieve this, Penny brought a photograph of himself as a youth and one of his father with him to the scanning studio in order to be able to visualise both ages. While being scanned, he then tried to mentally transport himself to the respective age. During the first scan, he recalled how he felt as a young man: insecure but open to the world. During the second, he thought about his father and imagined how he might feel at that age.

Casting and reworking the milled figures in clay ultimately produced two head-and-shoulders busts. They are imaginary portrayals of the artist as he could have looked and may possibly look one day.

Penny then produced two black-and-white photographs from the finished silicone sculptures. By translating them back into images, however, the two busts gain further authoritative credibility. The photographs re-enact the relationship with the source images that spawned the sculptures, informing and altering the memories and imagination in the process.

ITALIANO Per questi due ritratti di se stesso da giovane e da vecchio Penny non ha lavorato sul concetto di distorsione in senso letterale, ma sulla distorsione della percezione soggettiva, in particolare della percezione di sé. Ciò che gli interessava era la deformazione proiettiva che si palesa spontaneamente quando ci raffiguriamo come eravamo una volta, o come saremo un giorno. La fotografia dà oggi un contributo decisivo a queste costruzioni del nostro sé nel passato o nel futuro, fornendoci le immagini alle quali possiamo fissare i nostri ricordi e le nostre proiezioni. Questi due aspetti dell'immagine di sé, quello riflessivo e quello proiettivo, così come la loro relazione con il mezzo fotografico, sono il tema del progetto *Young Self* e *Old Self*.

Penny ricorre per entrambi i ritratti al procedimento di scansione della fotografia digitale in 3D. Come materiale di partenza l'artista, ultracinquantenne, ha usato il proprio corpo, il che ha delimitato le possibilità rappresentative nelle due direzioni di età. Sia per *Young Self* sia per *Old Self* ha dovuto rispettare e mantenere la connessione con il momento spontaneo dello scatto fotografico e allo stesso tempo riflettere lo stato attuale del suo aspetto fisico.

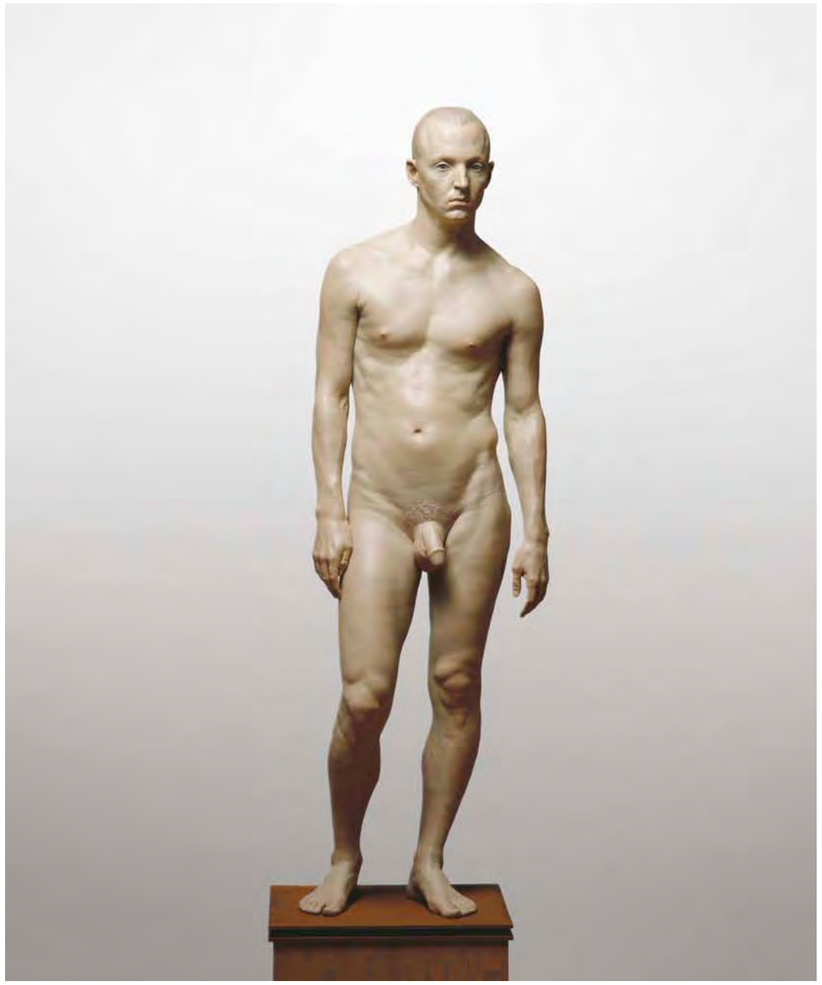
Oltretutto la caratteristica espressiva delle due età doveva essere catturata con precisione possibilmente già durante il processo di scansione: per questo Penny ha tenuto con sé durante il tempo di azione dello scanner una sua foto da giovane e una foto di suo padre, per poter avere ben presenti, grazie a quelle immagini, le due epoche della vita. Durante il processo di scansione ha cercato quindi di trasporsi mentalmente nell'una e nell'altra età: per la prima scansione, richiamando alla mente come si sentiva da giovane – insicuro ma aperto al mondo; per la seconda pensando a suo padre e immaginando come si sentirebbe se fosse vecchio come lui.

Dopo lo stampo e il ritocco delle figure fresate in plastilina, ecco infine i due mezzibusti, ritratti immaginari dell'artista come essere stato in passato e come potrebbe essere in futuro.

Penny ha poi prodotto due fotografie in bianco e nero delle sculture in silicone finite. Attraverso la loro ritraduzione in immagini i due busti acquistano però una vincolante credibilità: le fotografie reincarnano il rapporto con le immagini da cui hanno avuto origine le sculture, formando e modificando i ricordi e l'immaginazione.

JIM REVISITED

N° 101 *Jim Revisited*, 2011, in der Galerie Sperone Westwater, New York / in Sperone Westwater Gallery, New York / alla Sperone Westwater Gallery, New York



N° 101 *Jim Revisited*, 2011, während der Haarimplantation / during hair implantation / fase dell'impianto dei capelli

N° 101 *Jim Revisited*, 2011,
Aufbau in der Galerie Sperone Westwater, New York /
installation in Sperone Westwater Gallery, New York /
allestimento alla Sperone Westwater Gallery, New York

N° 101 ***Jim Revisited*****, 2011, in der Galerie Sperone Westwater, New York /**
in Sperone Westwater Gallery, New York / alla Sperone Westwater Gallery, New York

JIM REVISITED, 2011

DEUTSCH 1985 hatte Penny eine Plastik gefertigt, für die sein Freund Jim Modell stand. Wenn er 2011 eine Skulptur als *Jim Revisited* betitelte, bedeutete dies für ihn keine erneute Auseinandersetzung mit der Person Jim, sondern lediglich eine Beschäftigung mit seinem eigenen früheren Werk. Der ursprüngliche *Jim* hatte vier Fünftel Lebensgröße, war in Ton modelliert und dann in grauem Kunstharz gegossen worden. Für *Jim Revisited* nutzte der Künstler sein gesamtes, mittlerweile erweitertes Repertoire illusionistischen Könnens. Er setzte das Verfahren des Laserscans ein, das bei lebenden Körpern nur ungenaue Ergebnisse hervorgebracht hatte. Doch beim Erfassen der leblosen Kunstharzplastik *Jim* zeigte dieses Verfahren eindeutige Vorteile. Das bewegungslose Objekt mit seiner lichtundurchlässigen Oberfläche konnte unter kontrollierten Bedingungen so langsam und detailgetreu wie nötig vom Laser abgetastet werden. Die Qualität der ermittelten Daten reichte zur Herstellung einer getreuen Replik aus.

Penny ging es schließlich bei dieser Arbeit nicht um die Wiedergabe einer realen Person, sondern um die Gegenüberstellung zweier künstlerischer Entwicklungsstadien. Dem alten *Jim* bleibt bei aller Detailgenauigkeit eine synthetische Neutralität eigen, die eine Verwechslung mit einer realen Person ausschließt. Obschon *Jim Revisited* als Skulptur einer Skulptur wesentlich weiter von der echten Person entfernt ist als *Jim,* erscheint er weitaus lebensechter. Penny hat es sich nicht nehmen lassen, an seinem Frühwerk Änderungen vorzunehmen. Dafür belegte er die von der computergesteuerten Fräse hergestellte Hartschaumform mit einer dünnen Schicht Ton, die ihm eine Überarbeitung der Details erlaubte. Der schichtweise bemalte und mit Haaren ausgestattete Silikonabguss dieser überarbeiteten Skulptur erlangte eine Authentizität, wie sie nur Pennys jüngsten Skulpturen eigen ist. Und doch lässt die Figur den medialen Übersetzungsprozess erkennen, deren Ergebnis sie ist. *Jim Revisited* ragt mit seiner doppelten Lebensgröße schief in den Raum hinein. Überdies verjüngt sich die Figur nach unten trichterförmig. Die Füße sind kleiner, und der Kopf ist größer, als sie eigentlich sein sollten. Aus keinem Betrachtungswinkel erscheint die Skulptur unverzerrt. So ist ein Kunstwerk entstanden, das in höchstem Maß glaubwürdig und unglaubwürdig zugleich ist.

ENGLISH In 1985 Penny created a sculpture for which his friend Jim acted as the model. When, in 2011, he gave a sculpture the title *Jim Revisited,* it didn't mean for him a renewed examination of Jim the person, but rather an exploration of his earlier work. The original *Jim* was four-fifths life size, modelled in clay and cast in grey synthetic resin. For *Jim Revisited,* the artist used his entire expanded repertoire of illusionistic skills. He employed laser scanning, which when carried out on living people, had only yielded inaccurate results. Yet applying this method to the lifeless synthetic resin sculpture, *Jim*, had definite advantages. Under controlled conditions, the motionless object with its opaque surface would be scanned by the laser beam as slowly and as detailed as necessary. The quality of the data that was gathered was sufficient for the production of a faithful replica.

In this work, Penny was not concerned with reproducing a real person but with comparing two stages of artistic development. For all of its attention to detail, the old *Jim* continues to possess synthetic neutrality, which rules out the possibility of mistaking it for a real person. Despite the fact that *Jim Revisited* is the sculpture of a sculpture, and is substantially more removed from the real person than *Jim,* it seems far more lifelike. Penny insisted on making alterations to his earlier work. He added a thin layer of clay to the milled hard-foam form, which allowed him to refine the details. The silicone cast of this reworked sculpture, painted in layers and implanted with hair, achieved an authenticity that is peculiar to Penny's most recent sculptures. And yet the figure makes visible the process of media translation, of which it is the result. The twice-life-size *Jim Revisited* leans ominously into the viewer's space. What is more, the figure tapers downwards like a funnel. The feet are smaller than they should actually be, the head larger. There is not a single perspective from which the sculpture can be seen as undistorted. In this manner, a work of art developed that is both extremely credible and incredible at the same time.

ITALIANO Nel 1985 Penny aveva modellato una scultura per la quale aveva posato il suo amico Jim. Quando nel 2011 ne creò una nuova, intitolandola *Jim Revisited*, non si è trattato di una nuova sessione con la persona di Jim, bensì piuttosto di un lavoro sulla sua precedente opera. Il *Jim* originario aveva dimensioni pari a quattro quinti della grandezza naturale, era modellato in plastilina e poi era stato fuso in resina sintetica grigia. Per *Jim Revisited* l'artista ha dispiegato il suo intero repertorio di capacità illusionistiche, nel frattempo ampliatosi ulteriormente. Ha utilizzato infatti il procedimento della scansione laser che nel caso di corpi viventi aveva dato risultati solo approssimativi. Ma nella scansione della scultura in resina di *Jim* questa tecnica ha rivelato indiscutibili vantaggi: l'oggetto inanimato, con la sua superficie opaca, poteva essere scansionato dal laser in condizioni controllate con la necessaria lentezza e precisione di dettagli. La qualità dei dati ottenuti era sufficiente per realizzare una copia fedele.

L'obiettivo che si è posto Penny con quest'opera non è tanto la riproduzione di una persona reale, quanto la contrapposizione tra due stadi di sviluppo artistico. Peculiare del primo *Jim* resta, nonostante la precisione dei dettagli, una neutralità artificiale, che esclude di poterlo confondere con una persona reale. Anche se *Jim Revisited*, in quanto scultura di una scultura, è per sua natura più lontano di *Jim* dalla persona in carne e ossa, esso appare tuttavia assai più realistico. Penny non ha rinunciato ad apportare modifiche alla sua opera precedente: ha ricoperto di un sottile strato di plastilina la forma di schiuma di uretano, creata dalla fresatura computerizzata, rendendo così possibile il ritocco dei particolari. Il calco in silicone di questa scultura rielaborata, dipinto a strati e completo di peli e capelli, raggiunge un'autenticità riscontrabile solo nelle sculture più recenti di Penny. E tuttavia nella figura si riconosce il processo di trasposizione mediatica di cui è il risultato. *Jim Revisited*, con dimensioni doppie rispetto alla grandezza naturale, si erge minacciosamente a invadere lo spazio dell'osservatore. Inoltre la figura, con la sua forma a imbuto ristretta verso il basso, appare rastremata: i piedi sono più piccoli e la testa più grande di quanto dovrebbe essere. Non vi è alcuna angolatura da cui la scultura non appaia distorta: ne risulta così un'opera d'arte che è verosimile e impossibile al tempo stesso.

FEMALE STRETCH

Nº 106 *Female Stretch #2*, 2011,
mit / with / con Evan Penny

FEMALE STRETCH, 2011

DEUTSCH Die Skulptur *Female Stretch* hat einen ähnlichen Ansatz wie *Jim Revisited*. Auch hier wurde ein früheres Werk mittels Scanner und computergesteuerter Fräse reproduziert: *Ali,* eine 1984 entstandene Kunstharzfigur, die Penny bereits damals farbig gefasst hatte. Bei seinem Frühwerk, das eine unbekleidete, junge Frau wiedergibt, legte Penny großen Wert darauf, jede Idealisierung zu vermeiden. Das Inkarnat der Figur, die vier Fünftel Lebensgröße aufweist, das Muster ihrer Falten, ihre Zellulitis sind akribisch, ja sogar übertrieben wiedergegeben. Bei *Female Stretch* hingegen war Penny daran gelegen, *Ali* als medial erzeugtes Artefakt neu zu interpretieren. Zu diesem Zweck veränderte er die vom Scanner gewonnenen Daten mit einem Bildbearbeitungsprogramm. Er beschnitt die Figur auf Passbildformat. Dann vergrößerte und streckte er sie, sodass die computergesteuerte Fräse ein 304 Zentimeter hohes Schulterstück produzierte. Durch die Überarbeitung des Faltenmusters mit Modellierton bekam die Haut nun eine realistische Zeichnung. Beim Guss wurde in die Silikonschichten eine Färbung eingebracht, die ungleich wirklichkeitstreuer wirkt als das aufgemalte Inkarnat der früheren Skulptur. So stellen Pennys Auseinandersetzungen mit seinen früheren Werken nicht nur selbstreferenzielle Reflektionen dar, sondern ermöglichen zugleich auch eine Art Leistungsvergleich: Sie zeigen, wie sehr sich die handwerkliche Raffinesse des Bildhauers mittlerweile verfeinert hat.

ENGLISH The approach to the sculpture, *Female Stretch*, is similar to that taken with *Jim Revisited.* Here too scanning and computer-controlled milling was used to reproduce an earlier work: *Ali,* a figure from 1984 made of synthetic resin that Penny had produced in colour. In his earlier work, which depicts a naked young woman, Penny placed a great deal of importance on avoiding any kind of idealisation. The flesh tones of the figure, which is four-fifths life size, the pattern of its wrinkles and its cellulite are all reproduced meticulously; indeed, they may well be exaggerated. For *Female Stretch,* however, Penny was interested in emphasising that *Ali* is a media-generated artefact. For this purpose, he modified the data obtained from the scan with an image-editing program. He cropped the image to the format of a passport photograph and then enlarged and stretched it so that the computer-controlled mill produced a 304-centimetre-high head-and-shoulders bust. He lent realistic detail to the skin by reworking the pattern of the wrinkles with modelling clay. During casting, pigment was added to the silicone layers, making them seem a great deal more realistic than the earlier sculpture. Thus, Penny's examinations of his earlier works not only represent a self-referential reflection, but at the same time enable a kind of comparison of his proficiency: they demonstrate the extent to which the sculptor has since refined his artisanal sophistication.

ITALIANO Alla scultura *Female Stretch* sottende una ricerca analoga a quella di *Jim Revisited*. Anche in questo caso è stata riprodotta, mediante l'uso dello scanner e della fresa computerizzata, un'opera precedente: *Ali*, realizzata da Penny nel 1984 come figura di resina sintetica policroma. In quell'opera, che rappresentava una giovane donna nuda, Penny aveva evitato qualsiasi idealizzazione. L'incarnato della figura, le cui dimensioni raggiungevano quattro quinti della grandezza naturale, l'intrico delle rughe, la cellulite, sono riprodotti in modo acribico, addirittura esagerato. Con *Female Stretch* Penny intende mettere in evidenza la natura di *Ali* come artefatto generato mediaticamente. Lo ha fatto modificando i dati ottenuti attraverso lo scanner mediante un programma di elaborazione delle immagini, riducendo la figura alle dimensioni di una fototessera; poi l'ha ingrandita e allungata, con il risultato che la fresa computerizzata ha prodotto un mezzobusto alto 304 centimetri. La rielaborazione dell'intrico di rughe con la plastilina ha conferito alla pelle un aspetto realistico. Nel calco si è attribuita agli strati di silicone una colorazione che rende molto più fedelmente la realtà di quanto faccia l'incarnato troppo chiaro e omogeneo della scultura precedente. Il dialogo instaurato da Penny con le opere precedenti non rappresenta solo una riflessione autoreferenziale, ma permette anche un confronto tra risultati diversi e dimostra come la perizia artigianale dello scultore vada affinandosi sempre più.

Evan Penny, *Ali*, 1984,
Harz, Farbpigmente, Haar / resin, pigment, hair / resina, pigmenti, capelli, 142 cm

DAS SEHMOMENT

THE ACCIDENT OF VISION

L'INCIDENTE DELLA VISIONE

Alberto Fiz

N° 92 *Shelley*, 2008, Detail / particolare

DEUTSCH „Meine Arbeit hat größere Berührungspunkte mit Paul Cézanne und Alberto Giacometti als mit Duane Hanson und John De Andrea.“[1] Diese Feststellung aus dem Mund von Evan Penny könnte paradox erscheinen. Tatsächlich formuliert sie aber die Kardinalpunkte einer Suche, die den Weg des Verstörenden geht, indem sie das Abbild ganz ohne sofortige Wiedererkennbarkeit und eindeutige Gewissheiten neu erfindet.

Wo es zeitgenössischen Bildhauern, die sich auf George Segal beziehen, vor allem um die Absurdität des Realen bei einer Übersteigerung des tautologischen und selbstbezogenen Aspektes geht, unterstreicht Penny den latenten Zustand des Betrachters, der zugleich angezogen und abgestoßen ist von dem, was vertraut erscheint.

Dabei weckt der Ansatz des Künstlers kognitive Zweifel angesichts der Rätselhaftigkeit einer Darstellung, die sich als unsicher und ungewiss erweist.

Seit den *Campbell's Soup Cans*- und *Brillo Box*-Serien von Andy Warhol hat das Konzept der Mimesis erheblich an Aktualität gewonnen und sich unversehens eine feste Position in der Kunstwelt zurückerobert. Die Verschiebung zwischen realer und künstlerischer Dimension vollzog sich im Wesentlichen auf einer konzeptuellen Ebene durch die Trennung von Kunst und Leben. So sagt Arthur Danto, das Entscheidende sei die Beziehung zwischen der „Sache“ und den Elementen, die das Auge nicht erfassen kann.

Die Mimesis stieß damit einen Prozess der Befreiung an, wenn sie auch im letzten Jahrzehnt überstrapaziert wurde. Die hyperrealistische Plastik ersetzte nun das Readymade durch den Abguss in einem ebenso übertriebenen wie befremdlichen Haften an der Epidermis, die zum Kriterium der Erkennbarkeit wird. Man gab den Pygmalion-Mythos auf, und stattdessen wurde die neue Skulptur meist Kopie, anatomisches Modell oder einfache Verwandlung von banalem Alltag.

Parallel dazu vollzog sich auf der gesellschaftlichen Ebene ein Vorgang, den ich als selbstbestimmte Modellierung bezeichnen würde. Mit dem Aufkommen von Lifting und plastischer Chirurgie gestattete er für jedermann den Zugriff auf den eigenen Körper, als wäre dieser ein plastischer Raum und ganz nach dem Mythos eines Dorian Gray verformbar. Wo die Skulptur auf der einen Seite eine Ästhetik des Abgusses im Sinne einer Distanznahme von der Welt erarbeitet hat, da machte sich die globale Gesellschaft auf der anderen Seite die Modellierung zu eigen.

Penny geht indessen einen anderen Weg, bei dem das Festhalten am Hyperrealismus und am Gegenstand als solchem bloß eine Inszenierung ist, eine Täuschung im Kopf und im Auge. Jenseits der Fassade initiiert der Künstler einen Akt der Sabotage und hinterfragt den Wahrnehmungsaspekt mit einer Methodik, die den Blick frei machen soll und ihm ein fixes Verharren an Ort und Stelle verwehrt. Dies bedeutet freilich, dass der Sehvorgang selbst zum Schauplatz wird, an dem die neuen Abbilder entstehen.

ENGLISH “My work is more closely related to Paul Cézanne and Alberto Giacometti than to Duane Hanson and John De Andrea.”[1] Evan Penny's assertion may seem paradoxical. But it actually contains within it the pivotal principles of a quest that aims to disturb by reinventing the image, stripped of any immediately recognisable representation or obvious certainty.

Whilst the entire contemporary art scene that takes George Segal as its point of reference acts on the absurdity related to the real, exacerbating tautological and self-referential elements, Penny underscores the latent state of the observer, attracted and simultaneously repelled by what is as obvious as it is familiar.

His approach develops cognitive doubt vis-à-vis the enigmatic presence of representation, which becomes precarious and uncertain.

Ever since the days of Andy Warhol's *Campbell's Soup Cans* or his *Brillo Box* series, the concept of mimesis has once again become extremely topical, regaining unexpected status within the art world. The shifting relationship between the real and the artistic dimension has become a fundamental conceptual consideration as a result of the progressive separation of art and life. As Arthur Danto affirms, what counts is the relationship that links the “thing” to the elements that the eye cannot perceive.

Mimesis has therefore initiated a process of liberation, although this has been misused over the past decade. In the context of hyperrealist sculpture, the cast has taken the place of the ready-made with a manic and alienating adhesion to the skin, which has become the key element in recognition. The myth of Pygmalion has been abandoned and the new statue has grown more substantial, a copy, a mannequin or a straightforward transformation of banal everyday life.

At the same time a process has been unfolding in the social sphere that I would define as self-directed modelling; the advent of facelifts and plastic surgery has made it possible for everyone to alter their own body, as if this were a plastic space to be redefined in keeping with the myth of Dorian Gray. As a result, whereas on the one hand sculpture has elaborated the aesthetic of the cast as a means of distancing itself from the world, society has also taken possession of the process of shaping and modelling.

Penny adopts a rather different approach in which adhesion to hyperrealism and to the object per se appears to be solely a mise-en-scène, playing tricks on the intellect and on the eye. Beyond the façade, the artist triggers a sabotage-style action which calls into question the perceptual component on the basis of a methodology aimed at removing the gaze by preventing it from remaining fixed in place. This in essence signifies a type of vision that becomes a locus around which new images can be constructed.

In this sense, the reference to Cézanne seems particularly germane, for the French master paints the material that lies within the form with a view to reconstructing the object, taking its essence as

ITALIANO “La mia opera ha maggiori punti di contatto con Paul Cézanne e Alberto Giacometti che con Duane Hanson e John De Andrea.”[1] L'affermazione di Evan Penny Potrebbe sembrare paradossale; invece contiene i principi cardine di una ricerca che prende la strada del perturbante attraverso la reinvenzione dell'immagine sottratta a ogni forma di riconoscibilità immediata o di evidente certezza.

Se tutta la vicenda della scultura contemporanea che ha come punto di riferimento George Segal agisce sull'assurdità connessa al vero in un'esasperazione dell'elemento tautologico e autoreferenziale, Penny sottolinea lo stato latente di chi osserva attratto e, nello stesso tempo respinto, da quanto si palesa come familiare.

Il suo approccio sviluppa un dubbio cognitivo rispetto alla presenza enigmatica della rappresentazione che risulta precaria e incerta.

Sin dai tempi delle *Campbell's Soup* o delle *Brillo Box* di Andy Warhol il concetto di mimesi è tornato di grande attualità riconquistando una posizione insperata all'interno dell'universo artistico. Lo slittamento tra la dimensione reale e quella artistica è avvenuto fondamentalmente sul piano concettuale attraverso la separazione progressiva tra arte e vita. Come sostiene Arthur Danto, ciò che conta è il rapporto che lega la “cosa” agli elementi che l'occhio non può cogliere.

La mimesi, dunque, ha innescato un processo di liberazione, quantunque nell'ultimo decennio se ne sia abusato. Sul fronte della scultura iperrealista, il calco ha sostituito il *ready-made* in un'adesione maniacale quanto straniante nei confronti dell'epidermide che diventa l'elemento intorno a cui riconoscersi. Si è rinunciato al mito di Pigmalione e la nuova statua è diventata spesso copia, manichino o semplice trasfigurazione del banale quotidiano.

Nello stesso tempo, sul piano sociale è avvenuto un processo che definirei di modellazione autogestita dove l'avvento del *lifting* e della chirurgia plastica hanno consentito a ognuno di intervenire sul proprio corpo, quasi fosse uno spazio plastico da ridefinire inseguendo il mito di Dorian Gray. Così, se da un lato la scultura ha elaborato l'estetica del calco come presa di distanza dal mondo, dall'altro la società globale si è impadronita della modellazione.

Penny compie un percorso assai differente nel quale l'adesione all'iperrealismo e all'oggetto in quanto tale appare tutt'al più una messa in scena, un inganno della mente e dell'occhio. Al di là della facciata, l'artista innesca un'azione di sabotaggio che mette in discussione la componente percettiva secondo una metodologia tesa a evacuare lo sguardo, impedendogli di rimanere fisso nella sua sede. Ciò significa, fondamentalmente, una visione che diventa luogo intorno al quale costruire le nuove immagini.

In tal senso, il riferimento a Cézanne appare particolarmente significativo in quanto il maestro francese dipinge una materia che sta all'interno della forma con lo scopo di ricostruire l'oggetto partendo dalla sua essenza, in una progressiva

In diesem Sinne erscheint auch der Verweis auf Cézanne bedeutungsvoll, insofern als der französische Künstler Materie innerhalb von Form malt, mit dem Ziel, den Gegenstand – ausgehend vom Wesentlichen und unter zunehmendem Verzicht auf seine unmittelbare Erkennbarkeit – auf der Leinwand zu rekonstruieren. Worum es ihm geht, ist nicht eine Reproduktion, sondern die Wiedergabe unter Berücksichtigung des eigenen Blickes und der unterschiedlichen Betrachtungsweise. So wandelt sich ein und derselbe Ort – man denke nur an die *Montagne Sainte-Victoire* – mit jedem Mal, an dem man den ursprünglichen Seheindruck wiederholen will.

Es ist kein Zufall, dass Cézanne auch ein wichtiges Vorbild für Giacometti war, für den das Sichtbare und der Bezug zum Absoluten ein wichtiges Anliegen seines Schaffens bildete. In einem 1975 publizierten Interview mit David Sylvester anlässlich einer Ausstellung in der Pariser Galerie Claude Bernard gestand er seine Niederlage angesichts der Unmöglichkeit, das Sichtbare wahrzunehmen: „Wenn ich nicht bereits wüsste, dass sein Schädel eine bestimmte Tiefe hat, könnte ich ihn mir nicht vorstellen. Seinen Kopf kann ich deshalb in Lebensgröße gestalten, weil mir ja klar ist, dass er Lebensgröße hat. Ich sehe ihn nicht mehr auf direkte Weise, sondern über mein Wissen; das ist übrigens immer so, auch wenn es mal mehr, mal weniger deutlich ausgeprägte Form annimmt.“

Penny wendet sich nun seinerseits dem Sehmoment zu und arbeitet mit der emotionalen Komponente seiner Objekte an einer Verunsicherung des Betrachters, indem er ihm Gewissheiten verweigert. Der Weg zur Erkenntnis führt über die Unfähigkeit, zu erkennen und sich wiederzuerkennen, als sei ganz plötzlich alles, was uns umgibt, fremd und nicht mehr nachprüfbar.

In seiner Arbeit sind perspektivische Verzerrungen, multiple Identität, veränderte Proportionen, die Reduktion der dritten Dimension allesamt Abweichungen vom augenscheinlich Realen, das endgültig in die Krise geraten ist.

Die Wahrhaftigkeit der Materialien löst auch einen Mechanismus der skeptischen Distanzierung vom Kunstwerk aus, der das Gesehene uneindeutig werden lässt. Es handelt sich hier um eine ganz andere Haltung als bei hyperrealistischen Plastiken, die zwar den Eindruck von Entfremdung vermitteln, ohne aber den Sehvorgang als solchen zu hinterfragen. Die Figuren von Duane Hanson entstanden als Abgüsse von Personen, die zum Beispiel ihrer Arbeit nachgehen, und stellen uns vor die Frage, ob das, was wir da sehen, tatsächlich ein Mensch aus Fleisch und Blut oder aber ein Duplikat ist. Doch sowie der Charakter als Kunstwerk in einem musealen Kontext geklärt ist, sind ihre Aufstellung im Raum und die möglichen Bedeutungen zu klären. Anders verhält es sich mit Penny, der uns nicht vor eine Kopie der Natur stellt, sondern den Augensinn täuscht und uns in jene Dunkelzone entführt, wo unsere Gewissheiten sich auflösen. Auch wenn seine Werke einem konventionellen Muster folgen und

a point of departure in a gradual process of establishing increasing distance, moving away from the immediate recognition of the object. What counts is not reproduction but representation by deploying one's own gaze and observing in a different way. In this fashion the same place (think for example of *Montagne Saint-Victoire*) is transformed each time in the face of the re-emergence of the original perception.

It is no coincidence that Cézanne constitutes an essential point of reference for Giacometti, who turned the visible and its relationship with the absolute into the beating heart of his artistic explorations. In an interview with David Sylvester, published in 1975 on the occasion of an exhibition at the Galerie Claude Bernard in Paris, Giacometti declared himself defeated by the impossibility of perceiving the visible: “If I did not know that your skull has a certain depth, I would not be able to imagine it. I can make your head life size because I know that it is life size. I no longer see directly, I see through my consciousness; this always happens, sometimes to a lesser, sometimes to a greater degree.”

Penny addresses the accident of sight by working on the emotive component of the object in order to disorientate the viewer, confronting the audience with a disruption of all their certainties. Knowledge is mediated through the prism of the impossibility of recognising objects or recognising one another, as if suddenly everything around us had become strange and uncontrollable.

In Penny's oeuvre, distortions of perspective, multiple identities, changes in scale and the paring down of the third dimension all create a gulf between his work and the apparently real, plunged definitively into crisis.

Furthermore, reacting to the veracity of the materials triggers a mechanism of scepticism and distancing from the work, which plays a decisive part in the ambiguity of the act of looking. This proves to be a very different attitude than that which we feel when looking at a hyperrealist sculpture, which underscores a sense of estrangement or alienation but does not disrupt the gaze per se. Duane Hanson's figures, created as casts of people busily going about their work, for example, confront us with doubts as to whether we are looking at a flesh-and-blood figure or a copy. However, once this presence is defined as a work of art within a museum, we ponder the way in which it is set in the space and the significance it may assume. The situation is different when we consider Penny's work, for he does not confront us with a copy of the real but plays tricks on our gaze and leads us into a shadowy zone where our certainties are smashed to smithereens. His works, although they take a traditional framework as their point of departure and are created autonomously rather than as casts, are so perfect and sophisticated in their use of forms and materials that they look like some kind of artificial, technological product. Paradoxically, they are more real than the real and this sets off an unpredictable and illusionistic short-circuit in

presa di distanza dal suo immediato riconoscimento. Ciò che conta non è riprodurre ma rappresentare, disponendo il proprio sguardo a osservare in maniera differente. Così lo stesso luogo (basti pensare a *La Montagne de Saint Victoire*) si trasforma ogni volta di fronte al riproporsi della percezione originaria.

Non è un caso che Cézanne rappresenti un riferimento essenziale per Giacometti, il quale ha fatto del visibile e del rapporto con l'assoluto il cuore pulsante della sua indagine. In un'intervista a David Sylvester pubblicata nel 1975 in occasione di una mostra alla Galerie Claude Bernard di Parigi, Giacometti dichiara la sua sconfitta di fronte all'impossibilità di percepire il visibile: “Se non sapessi che il suo cranio ha una certa profondità non lo potrei immaginare. Posso fare la sua testa a grandezza naturale perché so che è a grandezza naturale. Non vedo più direttamente, ma attraverso la mia conoscenza; è ciò che capita sempre, d'altronde anche se in modo più o meno marcato.”

Ebbene, Penny va incontro all'incidente della visione operando sulla componente emotiva dell'oggetto teso a disorientare l'osservatore che si trova di fronte a certezze negate. La conoscenza passa attraverso l'incapacità di riconoscere e di riconoscersi come se, improvvisamente, tutto ciò che ci circonda diventasse estraneo o non più controllabile.

Nella sua opera la distorsione prospettica, l'identità multipla, l'alterazione delle misure, l'assottigliarsi della terza dimensione sono tutti scarti rispetto al reale apparente entrato definitivamente in crisi.

La veridicità dei materiali, inoltre, innesca per reazione un meccanismo di scetticismo e di presa di distanza nei confronti dell'opera che va a determinare l'ambiguità della visione. Si tratta di un atteggiamento assai diverso rispetto a quello che si prova di fronte a sculture iperrealiste che accentuano il senso di straniamento e di alienazione ma non incrinano la visione. Le figure di Duane Hanson che nascono dai calchi delle persone impegnate nel loro lavoro, per esempio, ci pongono di fronte al dubbio se ciò che stiamo osservando sia una figura in carne e ossa oppure una copia. Ma una volta certificata la sua presenza come opera d'arte all'interno del museo ci interroghiamo sulla sua disposizione nello spazio e sul significato che può assumere. Differente è il caso di Penny, le cui figure non ci pongono di fronte alla copia del vero ma ingannano la visione e ci conducono in quella zona oscura in cui le nostre certezze vanno in frantumi. Le sue opere, pur partendo da un impianto tradizionale e da una creazione autonoma rispetto al calco, sono così perfette e sofisticate nella forma e nei materiali da apparire come prodotti tecnologici artificiali. Sono – paradossalmente – più vere del vero e ciò scatena un cortocircuito imprevedibile e illusorio all'interno del quale l'osservatore perde ogni riferimento. Di fronte alle sue realizzazioni si ha l'impressione che l'immateriale determini una propria presenza fisica in un

anders als der Abguss auf einer eigenständigen Schöpfung beruhen, sind sie doch so raffiniert in Form und Materialien, dass sie wie artifizielle technische Produkte wirken. Paradoxerweise sind sie realer als das Reale, und dadurch kommt es unversehens bei der Illusion zu einem Kurzschluss, der dem Betrachter jeglichen Bezug nimmt. Bei Pennys Objekten hat man den Eindruck, dass das Immaterielle eigene körperliche Präsenz gewinnt vor einem Hintergrund, bei dem das analoge das digitale Verfahren herausfordert, um alle Gewissheiten zu kippen.

Während die Bemühungen der Technik auf eine perfekte Replik der Wirklichkeit abzielen, gemäß einem evolutionistischen Prinzip, das kein Zurück kennt, erschüttert Penny die dahinterstehende Logik, indem er die Anfälligkeit des virtuellen Systems demonstriert, das sich mit seinem alten Klon – oder besser gesagt mit der perfekten Illusion – auseinandersetzen muss. Die Problematik ist offenbar viel komplexer und gewiss nicht nur auf eine nostalgische Konfrontation zwischen alter und neuer Welt zurückzuführen. Was sich dort zeigt, ist ein neues Regelwerk, nach dem sich das Abbild selbst generiert, ohne notwendigerweise noch Bezug auf ein Ausgangsmodell zu nehmen. Die Erinnerung wird überformt, und die körperliche Dimension tritt in Austausch mit der virtuellen. Bei dem Werkzyklus *No One – In Particular*, den Penny zwischen 2001 und 2004 realisierte, benötigt das Subjekt kein festes Gegenüber mehr, sondern wird zu einem Bezugsmodell, zur mentalen Konstruktion eines Körpers, zu einem inneren Ort, der unendlich viele Avatare hervorbringen kann.

„Alle Kunst“, schrieb Ernst Gombrich, „geht vom Geiste des Menschen aus, von seinen Reaktionen auf die Welt.“ Und dessen ist sich Penny sehr bewusst.

[1] Robert Enright und Meeka Walsh, „The Artful Doubter: Evan Penny & The Making of Extraordinary Objects“, in *Border Crossings*, Issue Nr. 98, Juni 2006, S. 28.

which the viewer loses all points of reference. Confronted with Penny's creations, the immaterial seems to determine its own physical presence in a context in which analogue procedures challenge the digital, turning certainty on its head.

Whilst technology strives to attain a perfect replica of the real on the basis of an irreversible evolutionary principle, Penny disrupts this logic, demonstrating that it is possible to constrain the virtual system, which is forced to come to terms with its ancient clone, or rather, with the perfection of the illusion. Obviously, the question is somewhat more complex and it would be reductionist to present this as merely a nostalgic encounter between the old and the new world. What takes shape is a new system of rules in which the image generates itself and no longer needs to refer to a specific initial model. Memory is reshaped and the physical dimension develops a relationship with the virtual dimension, based on osmosis. *No One – In Particular* is a cycle of works created by Penny between 2001 and 2004 in which the subject no longer needs to find a particular interlocutor but becomes a reference model, a mental construct of a body, a locus around which infinite avatars can come into being.

"All art", Ernst Gombrich wrote, "originates in the human mind, in our reactions to the world". And Penny is well aware of that.

[1] Robert Enright and Meeka Walsh, "The Artful Doubter: Evan Penny & The Making of Extraordinary", in *Border Crossings*, Issue n. 98, June 2006, p. 28.

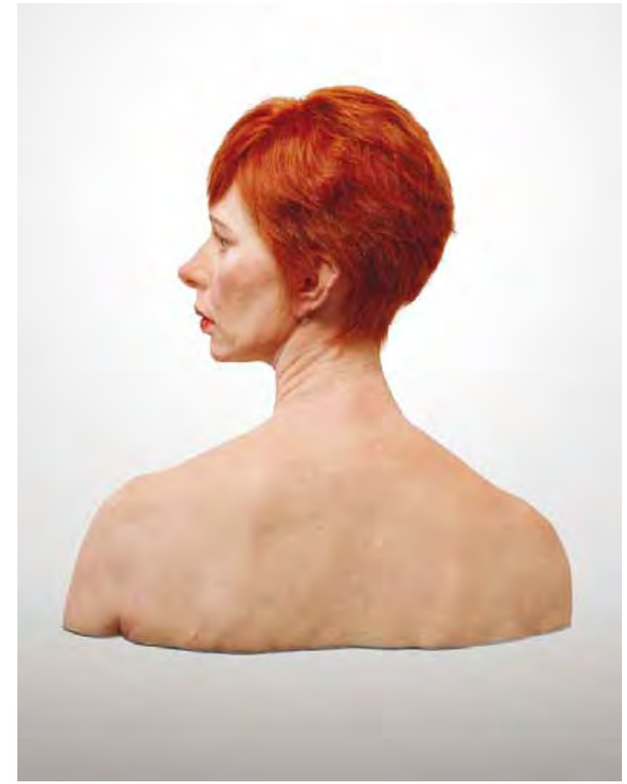
contesto in cui il procedimento analogico sfida il digitale, ribaltando ogni certezza.

Se lo sforzo della tecnologia è quello di giungere a una perfetta replica del reale in base a un principio evoluzionistico senza ritorno, Penny ne sconvolge la logica, dimostrando di poter inibire il sistema virtuale costretto a fare i conti con il suo antico clone, o meglio con la perfezione dell'illusione. Evidentemente, la questione è assai più complessa e non è certo riconducibile a uno scontro nostalgico tra vecchio e nuovo mondo. Ciò che si configura è un inedito sistema di regole in cui l'immagine si autogenera e non ha più la necessità di fare riferimento ad un modello di partenza. La memoria viene riplasmata e la dimensione fisica sviluppa un'osmosi con quella virtuale. *No One – In Particular* è un ciclo di opere realizzato da Penny tra il 2001 e il 2004 in cui il soggetto non ha più la necessità di trovare un interlocutore determinato ma diventa un modello di riferimento, la costruzione mentale di un corpo, un luogo intorno al quale far nascere infiniti avatar.

"Ogni arte", ha scritto Ernst Gombrich, "ha la sua origine nella mente umana e nelle nostre reazioni al mondo". Un fatto di cui Penny è profondamente consapevole.

[1] Robert Enright e Meeka Walsh, "The Artful Doubter: Evan Penny & The Making of Extraordinary ", in *Border Crossings* n. 98, giugno 2006, p. 28.

N° 92 *Shelley*, 2008



N° 92 *Shelley*, 2008

S(T)ILIKONEN EINER MANIPULIERTEN WIRKLICHKEIT

STYLE ICONS OF A MANIPULATED REALITY

S(T)ILICONE DI UNA REALTÀ MANIPOLATA

Veit Ziegelmaier

„Vorstellungen sind auch ein Leben und eine Welt."
Georg Christoph Lichtenberg (1742 – 1799)

DEUTSCH Sieht man sich vor die Aufgabe gestellt, das bisherige Werk von Evan Penny mit einem Wort zu beschreiben, so könnte man es vielleicht trefflich als „unglaublich" bezeichnen. Zum einen aufgrund der ungeahnten mimetischen Präzision und Detailschärfe, mit der er es versteht, die menschliche Gestalt mit Haut und (Echt-)Haar akribisch als plastische Erscheinung wiederzugeben. Und dies mit all ihren individuellen Merkmalen, ihren Poren, Härchen, Falten, Leberflecken, Hautunreinheiten, Adern, Sehnen und Muskeln. Unweigerlich gerät man ins Staunen, so wie bei der Betrachtung von Exponaten in Wachsfigurenkabinetten und historischen Sammlungen medizinischer Moulagen.

Zum anderen jedoch, weil Penny seit Jahren in seinen Darstellungen gezielt Verfremdungseffekte und Irritationen einsetzt, seine Figuren verzerrt, streckt, im Profil abflacht, ihren Maßstab verändert, vervielfacht, auseinanderfließen lässt und bisweilen wie Fehldrucke buntfarbig einfärbt. All dies macht es dem Betrachter letztlich unmöglich, das Gesehene trotz der erwähnten mimetischen Referenzen als wahrhaftig zu empfinden.

Zur Bewunderung paart sich die Verwunderung, und so oszilliert Pennys Werk zwischen dem Realen und dem Irrealen, dem Tatsächlichen und dem denkbar Möglichen, zwischen Sein und Schein, und genau in diesem Paradox liegt seine Faszination und Bedeutung begründet.

Der Begriff der *hyperrealistischen Plastik* kann bei Penny getrost im eigentlichen Wortsinn angewendet werden, weil Penny, anders als etwa Duane Hanson, nicht nur eine überspitzte Realität wiedergibt, um damit Sozialkritik zu üben, sondern tatsächlich über die Mittel einer rein fotorealistischen Darstellung hinausgeht bzw. diese formal reflektiert und um das Potenzial der leicht manipulierbaren digitalen Fotografie erweitert.

Es mag nicht verwundern, dass Penny – wie im Übrigen auch sein Künstlerkollege Ron Mueck, dessen mimetisches Werk und Technik ihn nachhaltig in seiner künstlerischen Entwicklung beeinflusst haben – für die Herstellung von artifiziellen Spezialeffekten zuständig und als Maskenbildner bei großen Hollywoodproduktionen tätig war.

Dass es Penny in erster Linie nicht um das Anfertigen konventioneller Porträts geht, macht eine Werkgruppe wie *Backs* deutlich, die in den Jahren 2004 bis 2005 entstanden ist. Penny präsentiert hier überlebensgroße Büsten verschiedener Personen, unter anderem auch von sich selbst, als abweisenden Rückenakt, deren Vorderseite zur Wand hin ausgerichtet ist. Die Individualität der Dargestellten lässt sich ausschließlich an den zumeist wenig beachteten physiognomischen Details der Schulterpartie und des Hinterkopfes, den individuellen Hautmerkmalen und der Frisur, soweit vorhanden, erkennen. Das Antlitz, das

"Ideas too are a life and a world".
Georg Christoph Lichtenberg (1742 – 1799)

ENGLISH If one was faced with the task of having to describe Evan Penny's oeuvre in one word, one could perhaps aptly call it "unbelievable". This stems in part from the unbelievable mimetic precision and attention to detail with which he meticulously renders the human form as a sculptural manifestation with skin and (real human) hair. The body with all of its individual features – its pores, tiny hairs, wrinkles, moles, skin blemishes, veins, tendons and muscles. One is inevitably amazed, in much the same way as when one views exhibits in waxwork museums or historical collections of medical moulages.

It also stems, however, from the fact that Penny has deliberately used techniques to alienate and aggravate in his representations: he has distorted and stretched his figures, flattened their profiles; he has changed and multiplied their dimensions and had them flow in all directions. Occasionally he colourfully stains them like misprints. In spite of the mimetic references mentioned above, these techniques ultimately make it impossible for the viewer to perceive what he or

Ron Mueck, *Mask II*, 2001/2002, Polyesterharz, Fiberglas, Stahl, Sperrholz, Kunsthaar / polyester resin, fibreglass, steel, plywood, artificial hair / resina poliestere, fibra di vetro, acciaio, compensato, capelli artificiali

she has seen as being true. Admiration is joined by astonishment, and thus Penny's work oscillates between the real and the unreal, the actual and the conceivably possible, between illusion and reality, and it is precisely this paradox on which its fascination and significance are based.

The term "hyperrealistic sculpture" can safely be applied to Penny's work in the literal sense, unlike to the work of someone like Duane Hanson, for instance, because Penny not only reproduces an exaggerated reality in order to construct a social critique, but effectively goes beyond the means of a purely photorealistic depiction, reflecting this in terms of form and extending it through the potential of easily manipulated digital photography.

It is no surprise that Penny – like his fellow artist Ron Mueck, incidentally, whose mimetic work and technique have had a lasting influ-

"Anche le idee sono vita e mondo"
Georg Christoph Lichtenberg (1742 – 1799)

ITALIANO Se dovessimo descrivere con una sola parola l'opera di Evan Penny, "incredibile" sarebbe forse il termine giusto. In primo luogo per l'inaspettata precisione e il rigore dei dettagli con cui l'artista sa ricreare la figura umana utilizzando con insuperabile accuratezza pelle e capelli (veri) per dare vita a una scultura che presenta tutte le caratteristiche dell'individuo fisico: pori, peluria, rughe, nei, impurità dell'epidermide, vene, tendini e muscoli. È inevitabile lo stupore in chi guarda, quasi si trovasse di fronte alle statue di un museo delle cere o ai modelli anatomici usati un tempo in medicina.

Nei suoi lavori, Penny inserisce volutamente effetti stranianti ed elementi di disturbo, creando figure distorte, dal profilo appiattito, dalle proporzioni errate; oppure le moltiplica, fondendole insieme e talvolta colorandole quasi a simulare errori di stampa. In questo modo diventa impossibile percepire come veritiero quello che si sta guardando, nonostante i chiari riferimenti mimetici.

Nell'osservatore l'opera di Penny suscita ammirazione e sconcerto: essa oscilla tra il reale e l'irreale, tra il vero e il possibile, tra l'essere e l'apparire, ed è proprio nel contesto di questo paradosso che si giocano il fascino e il significato del lavoro dell'artista.

Nel caso di Evan Penny è legittimo invocare il concetto di *scultura iperrealistica* in senso letterale, perché, a differenza di Duane Hanson, egli non si limita a esagerare la realtà per esprimere una critica sociale, ma supera i limiti posti dalla rappresentazione fotografica riflettendola nei metodi formali ma dilatandone l'effetto grazie alle potenzialità di manipolazione offerte dalla fotografia digitale.

Non c'è da stupirsi che Penny si sia occupato di effetti speciali e abbia lavorato come truccatore presso grandi case cinematografiche di Hollywood, come del resto ha fatto un artista, Ron Mueck, che con le sue tecniche e le sue opere mimetiche ha profondamente influenzato il suo percorso artistico.

Che la scelta di Penny non sia incentrata sulla realizzazione di ritratti convenzionali emerge con chiarezza da una serie di opere del 2004 – 2005, *Backs*; si tratta di busti nudi di diversi soggetti, tra cui l'artista stesso, a grandezza superiore al naturale, posizionate di schiena e con il volto verso la parete, in atteggiamento ostile. L'individualità di ognuno è riconoscibile esclusivamente attraverso quei dettagli della fisionomia ai quali si è soliti prestare poca attenzione: le spalle e la nuca, le particolarità della pelle e dei capelli, dove sono presenti. Il volto, portatore dell'espressione inconfondibile dell'individuo, come avviene nei documenti di identificazione, non soltanto non è riconoscibile, ma non è nemmeno abbozzato, il che rende fastidiosamente tronco il profilo che si intravede in prospettiva. La riproduzione fedele nei dettagli contrasta con la sensazione straniante

als unverkennbarer und identifizierbarer Ausdruck einer Person gilt, wie man dies auch von Lichtbildausweisen kennt, ist nicht nur nicht einsehbar, sondern erst gar nicht ausgearbeitet, ja regelrecht abgeschnitten, was erst in der Perspektive des irritierend schmalen Profils erkennbar wird. So erhält die detailgetreu wiedergegebene Darstellung etwas schauerlich Befremdliches, da mit dem Fehlen der Gesichtspartie der Eindruck einer körperlichen Versehrtheit entsteht.[1] Dieser Eindruck wird zusätzlich verstärkt durch die Darstellungsform der Büste und ihre metallische, den Körper beschneidende Einfassung am unteren Rand sowie ihre freie, schwebende Aufhängung an der Wand, die auf einen Sockel verzichtet. Durch das Fehlen eines abschließenden Rahmens gerät der Ausschnitt der Körperdarstellung zu einem fragmentierten Rumpf. Ein Effekt, der in vergleichbarer Weise an die scheinbar aus einer Wand ragenden, isoliert präsentierten Beine von Robert Gober erinnert.

Dies zeigt sich auch bei der monumentalen Figur *Large Murray* von 2008, die über keine Aufsockelung verfügt und mit Händen und Unterkörper im Boden zu stecken scheint. Die abgeklärte, vom Leben gezeichnete ostentative Erscheinung wurde von Kenneth E. Silver mit Darstellungen von *Christus als Schmerzensmann* verglichen, der meist im Dreiviertelporträt gezeigt wird.[2] Auch wenn es Murray als Person tatsächlich gibt, so gerät seine aufwendig als Denkmal inszenierte Repräsentation, die buchstäblich die nackte und ungeschönte Wahrheit offenbart, zu einem trotz der Größe fragil anmutenden Stellvertreter eines nicht idealisierten gewöhnlichen Menschen, der den meisten Betrachtern nicht weiter bekannt ist.

Mit diesem Phänomen spielt Penny in seiner zweiteilig angelegten Werkserie *No One – In Particular*, in der er vom frontalen Standpunkt aus betrachtet veristisch gebildete Büsten von regungslos dreinblickenden, bekleideten Männern und Frauen aus dem Alltag darstellt. Tatsächlich handelt es sich jedoch um Fantasiegestalten und Wirklichkeitskonstrukte des Künstlers. In Teil eins der Serie, die in den Jahren 2001 bis 2005 entstanden ist, geht es Penny um den Dualismus zwischen Gleichheit und Verschiedenheit. Technisch verfuhr er dabei folgendermaßen: Er kreierte eine vollständig ausgearbeitete Plastik einer imaginierten Person, die als autonomes Kunstwerk am Beginn der Werkgruppe steht. Ausgehend von dieser Ursprungsbüste fertigte er einen Abguss an, der in einem anschließenden Modellierungsprozess so verändert wurde, dass daraus ein neues Erscheinungsbild resultierte. Dessen Abguss wiederum diente als Vorlage für die nächste Figur. Dieses Verfahren wiederholte er in der Folge mehrfach, wobei jeder Darstellung als gemeinsames Prinzip die gleichen Maßeinheiten und Abstände zwischen Augen und Mund zugrunde liegen, da sie demselben Grundgerüst ihre Entstehung verdanken.

Die Plastiken der zweiten Serie, die er von 2004 bis 2007 fertigte, sind dagegen jeweils ein

ence on his artistic development – was active in the production of artificial special effects and worked as a make-up artist for big Hollywood productions.

Backs, a group of works originating from between 2004 and 2005, clearly demonstrates that Penny is not first and foremost concerned with producing conventional portraits. Here he presents larger-than-life busts of various people, including himself, as dismissive back views of nudes whose fronts are oriented towards the wall. Their individuality is only indicated by the physiognomic details of the shoulder area and the back of the head, which usually go unnoticed, the individual features of the skin, and the hair, provided there is any. The face, which is regarded as the unmistakable and identifying expression of a person, is not only not visible, it has not even been fleshed out to begin with; indeed, it is virtually cropped, which does not become discernible until one has viewed the frustratingly shallow profile. Thus the detailed portrayal acquires something eerily alienating, for the lack of a face gives the impression of physical disability.[1] This impression is compounded by the way the busts are presented, with their metallic border at the lower edge cropping the body, as well as the way they have been hung hovering on the wall, which dispenses with a pedestal. Due to the lack of a frame, the section of the body being portrayed becomes a fragmented torso, an effect reminiscent of Robert Gober's leg pieces, which he presents in a similar way, as isolated limbs apparently protruding from the wall.

This is also the case in the monumental figure, *Large Murray*, from 2008, which has no pedestal and whose hands and lower body seem to disappear into the floor. Kenneth E. Silver compared the detached, ostentatious, lifelike figure with depictions of Christ as a "Man of Sorrows", who is generally portrayed in a three-quarter-length portrait.[2] Even if Murray actually exists as a person, his representation, elaborately staged as a monument and literally revealing the naked and unadorned truth, becomes, despite its dimensions, the apparently vulnerable representative of a non-idealised, ordinary human being with whom most viewers are otherwise not familiar.

Penny plays with this phenomenon in his series *No One – In Particular,* produced in two sections, in which he created naturalistically formed busts of bland-eyed, clothed men and women from everyday life, viewed from the front. But in fact these are imaginary figures and constructs of reality created by the artist. In part one of the series, produced between 2001 and 2005, Penny deals with the dualism between sameness and difference. His technique was as follows: he created a finished sculpture of an imaginary person that stood as an autonomous artwork in the early stage of the series. Based on the original bust, he produced a cast that in a subsequent modelling process was altered in such a way that it resulted in a new manifesta-

che suscita l'assenza del volto, quasi una disabilità fisica.[1] A rafforzare ulteriormente tale impressione contribuiscono la forma del busto, il bordo in metallo che taglia di netto la parte inferiore del corpo e la sospensione a parete priva di una base d'appoggio. Senza una cornice di contorno, il tronco spezzato ricorda gli arti isolati di Robert Gober che sembrano sbucare dalla parete.

Questa caratteristica è riconoscibile anche nella figura monumentale del 2008, *Large Murray,* priva di piedistallo, in cui le mani e la parte inferiore del corpo sembrano conficcati nel pavimento. Kenneth E. Silver vi riconosce la posa e il fisico sofferente di un *ecce homo*, le cui rappresentazioni sono per lo più di tre quarti.[2] Anche se Murray è una persona reale, la sua rappresentazione particolareggiata come monumento – intesa a rivelare una realtà letterale e priva di abbellimenti – si trasforma, a dispetto delle dimensioni, nel fragile sostituto di un individuo normale e non idealizzato, ignoto alla maggior parte degli osservatori.

Evan Penny esplora questo fenomeno nelle due serie di opere dal titolo *No One – In Particular*, in cui rappresenta busti di uomini e donne comuni dall'espressione impassibile, realizzati sempre con grande realismo, ma questa volta vestiti e proposti allo sguardo dell'osservatore in prospettiva frontale. Si tratta di soggetti immaginari, frutto della fantasia dell'artista. Nella prima delle due serie, realizzata tra il 2001 e il 2005, Evan Penny si concentra sulla dicotomia uguaglianza/diversità. Il procedimento tecnico è stato il seguente: partendo dalla scultura a figura intera di una persona immaginaria, che già di per sé è un'opera d'arte, nonché capofila della serie, l'artista ha modellato un calco che attraverso successive modifiche ha dato origine a una nuova fisionomia; da questa, a sua volta, ha ricavato lo stampo per un'altra figura. L'artista ha ripetuto più volte il procedimento, mantenendo per ogni scultura le stesse unità di misura e la medesima distanza tra occhi e bocca dell'opera di partenza.

Le sculture della seconda serie, che risalgono al periodo compreso tra il 2004 e il 2007, sono invece un unico conglomerato di impressioni visive, che Evan Penny ha fuso insieme in una figura complessiva priva di un modello chiaramente identificato. La loro individualità costruita artificialmente attraverso elementi estrapolati dal contesto esprime l'amarezza dell'artista nei confronti di un'era caratterizzata dalla diffusione della chirurgia plastica e dai progressi inarrestabili dell'ingegneria genetica. Tali opere ricordano le creazioni ben più radicali di ORLAN, l'artista che grazie a interventi chirurgici eseguiti sul proprio corpo ha trasformato se stessa, per quanto possibile, in un'opera d'arte.

Osservati frontalmente, questi busti scultorei sembrano ritratti autentici di persone comuni. Per rafforzare questa impressione, Penny associa a ogni busto fotografie in formato fototessera a colori dell'opera stessa, che per le modalità estetiche, la scelta del soggetto e la precisione rimanda chiaramente ai ritratti fotografici neu-

individuelles Konglomerat aus optischen Eindrücken, die Penny zu einer ganzheitlichen Figur verschmelzen ließ, die in dieser Form kein eindeutiges Vorbild kennt. Diese aus Versatzstücken künstlich erzeugte Individualität lässt im heutigen Zeitalter der immer populärer werdenden plastischen Chirurgie und der Teilerfolge auf dem Gebiet der Gentechnik einen bitteren Nachgeschmack und einen kritischen Unterton des Künstlers erkennen. Die Vorgehensweise erinnert dabei an die weitaus radikalere Umsetzung dieser Ideen durch die Künstlerin ORLAN, die, soweit möglich, sich selbst durch operative Eingriffe am eigenen Leib zu einem Kunstwerk stilisierte.

Von vorne betrachtet erscheinen die plastischen Brustbilder wie echte Porträts von Personen aus dem Alltag. Penny verstärkt diesen Eindruck vor allem dadurch, dass er die Arbeiten mit großformatigen, passbildartigen Farbfotografien der Büsten kombiniert, die in ihrer Ästhetik, Motivauswahl und Präzision deutlich auf die neutral und ernst gehaltenen Porträtfotografien von Thomas Ruff Bezug nehmen. Durch das dokumentarische und zugleich distanzierende Medium der Fotografie wird ein gemeinhin beweiskräftiger Wirklichkeitsanspruch erhoben, der die reale Präsenz der dargestellten „Personen“ untermauern soll und durch die Doppelung der Repräsentation auf unterschiedlichen Bildebenen einen Wiedererkennungseffekt hervorruft, aber letztlich verstörend wirkt. Ursache hierfür ist die bereits erwähnte Profilverflachung der in der Vorderansicht noch deutlich dreidimensional angelegten Figuren. Sie entsprechen nicht der Erwartungshaltung und Sehkonvention, die allgemein mit rundplastischen Arbeiten verbunden werden. Pennys Büsten erscheinen wie aus einem Bildraum herausgehoben, wie eine Art Hologramm, das sich dreidimensional nach vorne wölbt, ohne jedoch dem Bildraum selbst anzugehören, und dadurch wirken sie mitunter seltsam isoliert. Sie besitzen Reliefcharakter und kommen dennoch ohne den notwendigen Bezug zur Wandfläche aus, sodass die Rückseite vollständig ausgearbeitet werden kann.

Hierin zeigt sich Pennys intensive Auseinandersetzung mit der Fotografie, die als zweidimensionales Medium den Anspruch erhebt, die Wirklichkeit abzulichten und dennoch keinen realen, also plastischen Eindruck vermitteln kann. Hingegen ist eine konventionelle Skulptur tatsächlich raumgreifend und verfügt als Objekt über eine materielle und haptische Präsenz mit mehreren Perspektiven, bleibt aber letztlich auch nur ein Konstrukt von Realität aufgrund seines modellhaften Abbildcharakters. Penny überführt die spezifischen Eigenschaften des zweidimensionalen Bildraums in die Ebene der dritten Dimension oder vielmehr in ein erdachtes Zwischenstadium, das ihn in gewisser Weise zum Vermittler ohne eindeutige Position im alten Paragone-Streit über die Vorrangstellung zwischen Bild und Skulptur werden lässt. Daraus resultiert ein Trugbild von Realität, das vergleichbar einem Pappkameraden nicht imstande

tion whose cast in turn served as a model for the next figure. He repeated this process a number of times, with the shared underlying principle in each case being the same units of measurement and distance between the eyes and the mouth, their development being based on the same matrix.

In contrast, each of the sculptures in the second part of the series, which he produced between 2004 and 2007, is an individual conglomeration comprised of visual impressions that Penny melded into a holistic figure, which in this form has no clearly identifiable model. In today's age of increasingly popular plastic surgery and partial successes in genetic engineering, this artificially engendered individuality, consisting of clichés, creates a bitter aftertaste and reveals a critical undertone on the part of the artist. His approach brings to mind the far more radical implementation of these ideas by the artist ORLAN, who as far as practicable has stylised herself into a work of art by having surgery performed on her own body.

Viewed from the front, the plastic busts seem to be real portraits of real people. Penny heightens this impression by combining the works with large-format colour photographs of the busts, resembling passport photos, that in terms of their aesthetics, choice of motif and precision clearly make reference to the austere portrait photography of Thomas Ruff. By means of the both documentary and dissociating medium of photography, a generally conclusive claim to reality is asserted that is meant to reinforce the real presence of the "people" being depicted and brings about a recognition effect through the duplication of the representation on different pictorial levels, yet it ultimately comes across as disturbing. The reason for this is the flattening of the profiles of the figures mentioned above, which viewed from the front still appear clearly three-dimensional. They do not correspond to one's expectations and visual conventions, which are generally associated with statues. Penny's busts seem to have been lifted out of the pictorial space, like a kind of hologram that curves forwards three-dimensionally without, however, belonging to the pictorial space itself, which is why they occasionally appear strangely isolated. They have the characteristics of a relief and yet exist without the obligatory connection to the surface of the wall, so that the reverse side can be completely developed.

This demonstrates Penny's intense examination of photography, which as a two-dimensional medium lays claim to being a picture of reality and yet cannot convey a real, that is to say, plastic impression. In contrast, a conventional sculpture actually occupies space and, as an object, has at its command a material and tactile presence with several perspectives, yet due to its model-like, representative character ultimately remains only a construct of reality. Penny transfers the specific features of two-dimensional pictorial space to the level of the three-dimensional, or rather to a

Thomas Ruff, *Ohne Titel / untitled / Senza titolo,* 1999/2000, C-print

tri e sobri di Thomas Ruff. L'uso di un mezzo documentaristico e al tempo stesso asettico come la fotografia consente di soddisfare la normale pretesa di una realtà convincente, attestando la concreta esistenza delle "persone" rappresentate. La riproduzione in prospettive diverse, invece, suscita sì un riconoscimento, accompagnato però da un effetto inquietante. Un simile effetto si ottiene grazie all'appiattimento del profilo delle figure, fruibili come oggetti tridimensionali da una prospettiva frontale, ma non corrispondenti alle aspettative con cui l'osservatore si accosta alle sculture convenzionali. I busti di Penny sembrano ologrammi che si protendono verso l'esterno in tre dimensioni, che fuoriescono da uno spazio pittorico al quale tuttavia non appartengono: ciò li rende stranamente isolati. La struttura in rilievo permette di prescindere dall'appoggio a parete, dando così la possibilità di sviluppare appieno il dorso della figura.

Emerge qui l'importante ruolo svolto nella poetica di Evan Penny dalla fotografia, strumento bidimensionale che ha la pretesa di immortalare la realtà, ma che non può restituire alcuna impressione reale né tantomeno tridimensionale. La scultura convenzionale, invece, invade lo spazio; gode, in quanto oggetto, di una presenza concreta e tangibile fruibile da diverse prospettive, pur restando un mero simulacro della realtà. Evan Penny trasferisce le peculiarità dell'immagine bidimensionale del quadro nella terza dimensione, o più esattamente, in un immaginario stadio intermedio, trasformandosi in un certo qual modo nel tramite volutamente indeciso dell'annoso dibattito circa la supremazia della pittura o della scultura. Il risultato è una realtà illusoria, che, come una sagoma di cartone, non può sostituire la persona in carne ossa. Nel caso della serie *No One – In Particular* l'individuo

ist, die Person per se darzustellen. Im Fall der *No One – In Particular*-Serie ist die Person ohnehin nicht existent, sondern Penny macht lediglich auf ihre bildliche Repräsentation und damit auf die Unmöglichkeit der Wiedergabe von Wirklichkeit aufmerksam. So konstatiert Penny 2006 in einem Interview: „[…] die Wirklichkeit kann nicht wiedergegeben werden; sie kann nicht symbolisiert werden, man erhält nur eine Repräsentation.“[3]

Die Übertragung der Eigenschaften des Mediums der Fotografie auf die Plastik, und hier insbesondere die des digitalen Fotos, das mittels gängiger Bildbearbeitungsprogramme so leicht wie nie zuvor manipulierbar ist, führt im Werk von Penny zunehmend zu grotesken Zerrbildern der Wirklichkeit. Dies zeigt sich beispielhaft in der von 2003 bis 2008 entstandenen Serie der *Stretches,* in der er weibliche und männliche Büsten in zum Teil überdimensioniertem Maßstab in die Vertikale streckt. In jüngster Zeit experimentiert er auch mit innovativen bildgebenden Verfahren wie dem dreidimensionalen Bodyscan. Hier wird ein virtuelles rundplastisches Bild generiert, das bestimmten Vorgaben des Künstlers folgend am Rechner manipulativ verzerrt und anschließend per Lasertechnik als Objekt ausgefräst werden kann. Diese Methode dient Penny als Ausgangspunkt für ein Porträt wie *Michael* von 2010, das von jedem Winkel aus betrachtet verzogen, ersichtlich deformiert und damit dem Bild der Wirklichkeit entrückt erscheint.

Hatte die analoge Fotografie noch einen dokumentarischen Anspruch von Realität, so ist dieser im digitalen und virtuellen Zeitalter aufgrund der computergesteuerten Manipulierbarkeit durch die Auflösung des Bildes in elektronische Pixel nicht mehr zwangsweise gegeben. Medien und Werbung bedienen sich permanent dieser Möglichkeit, um die Illusion vollendeter Schönheit und einer scheinbar perfekten Welt zu erschaffen. Die Bilder von Stars und Models werden weich gezeichnet und digital aufgehübscht. Hautunreinheiten werden beseitigt, die Zähne künstlich geweißt und Körper auf ein Idealmaß gestreckt, sodass der Rezipient das Gesehene unbewusst für wirklich hält, da das Foto immer noch über eine vermeintliche Beweiskraft verfügt.

Mit seinen fast karikierend wirkenden, überstreckten Büsten von alltäglichen, nicht dem Idealtypus entsprechenden Menschen hält Penny diesem Phänomen der Medienlandschaft einen Spiegel vor Augen, der alles ins Gegenteil verkehrt und uns auf eindringliche Weise immer wieder bewusst machen soll, womit wir es zu tun haben.

Die Medien sind mehr denn je unser Fenster in die Welt. Mit ihnen informieren wir uns über die globalen Geschehnisse. Ihren Bildern schenken wir, wenn auch vielleicht nicht mehr ganz uneingeschränkt, unser Vertrauen. In seiner mit dem Zusatz *CMYK* versehenen Büste von *L. Faux* aus dem Jahr 2005 zeigt Penny auf verstörende Weise eine Version, bei der die Gesichtspartien wie Augen, Nase und Mund vervielfacht neben- und übereinandergesetzt sind, wodurch eine

conceived intermediate stage, which in a certain way allows him to become a consciously oscillating mediator in the age-old dispute around the primacy of either painting or sculpture. This results in a chimera of reality that, like a cardboard cut-out, is not in a position to depict the person per se. In the case of the *No One – In Particular* series, the person does not exist; rather Penny merely draws attention to its pictorial representation and thus to the impossibility of the rendering of reality. In an interview conducted in 2005, Penny stated that " … the real is that which cannot be represented; the real is that which cannot be symbolised; and so what you're left with is representation".[3]

In Penny's work, the transfer of the features of photography to sculpture, and in this case the features of digital photography – which by means of common image-processing programs can be more easily manipulated than ever before – leads to increasingly grotesque distortions of reality. This is evident in the *Stretch* series, produced between 2003 and 2008, in which he partly extends oversized female and male busts vertically. He has also recently experimented with innovative imaging processes, such as the three-dimensional body scan: a virtual sculptural image is generated that, according to specific parameters laid down by the artist, is distorted on a computer and can subsequently be shaped into an object by means of laser technology. This method serves as a starting point for a portrait, such as *Michael* from 2010, which when viewed from any perspective appears to be distorted, apparently deformed, and thus disconnected from the image of reality.

While analogue photography still asserts a claim to documentary reality, this no longer necessarily applies in this digital and virtual age, due to the computer-controlled manipulability of the image when it is broken up into electronic pixels. The media and the world of advertising permanently avail themselves of this possibility in order to create the illusion of consummate beauty and an apparently perfect world. Pictures of movie stars and models are diffused and digitally enhanced. Blemishes are removed, teeth artificially whitened and bodies stretched until they have ideal proportions. The viewer unconsciously believes that what he or she sees is real, as photographs continue to possess ostensible validity.

With his almost caricature-like, overstretched busts of everyday people who do not conform to an ideal type, Penny holds a mirror up to this phenomenon in the media landscape that reverses everything into its opposite and is designed to emphatically make us aware of what we are actually dealing with time and again.

More than ever before, the media is our window onto the world, which we use to obtain information about global events and in whose images we place our trust, albeit no longer completely without reservation.

In his bust titled *L. Faux* (2005), to which he added *CMYK* colours, Penny presents an unset-

addirittura non esiste; l'intenzione dell'artista è di attirare l'attenzione sulla sua rappresentazione simbolica e, di conseguenza, sull'impossibilità di restituire la realtà. Nel 2006 Evan Penny ha dichiarato in un'intervista che : "[…] il reale è ciò che non può essere rappresentato; il reale è ciò che non può essere simbolizzato; ciò che rimane è quindi la rappresentazione."[3]

Trasferire nella scultura le caratteristiche del mezzo fotografico, in particolare della fotografia digitale che, grazie agli attuali programmi di elaborazione delle immagini, è ancora più facilmente manipolabile, si traduce nel lavoro di Evan Penny in caricature sempre più grottesche. Ne è un esempio la serie *Stretches,* realizzata tra il 2003 e il 2008, in cui l'artista deforma busti di donne e di uomini allungandoli a dismisura in senso verticale. Di recente, Penny si è cimentato anche con processi innovativi nel campo del rilevamento delle immagini, come i bodyscan tridimensionali, che generano un'immagine virtuale tridimensionale. L'artista sottopone tali immagini a elaborazioni digitali e le rifinisce successivamente con la tecnica laser, come se fosse un oggetto. Con questo metodo ha realizzato il ritratto *Michael* del 2010, che appare distorto da qualsiasi angolazione lo si osservi e talmente deformato da sembrare avulso dalla realtà.

Se la fotografia analogica aveva ancora la pretesa di documentare la realtà, nell'era del digitale e del virtuale tale sforzo non ha più motivo di esistere, grazie alla possibilità di modificare la risoluzione dell'immagine manipolando i pixel a livello digitale. I media e il mondo della pubblicità si avvalgono spesso di queste tecniche, che offrono l'illusione della bellezza assoluta e di un mondo apparentemente perfetto. Le fotografie dei personaggi dello spettacolo e delle modelle vengono sfuocate con effetti flou e abbellite tramite un processo digitale che ne elimina le impurità della pelle, ne imbianca artificialmente i denti e ne modifica i corpi per plasmarli secondo i canoni di un fisico ideale, affinché l'inconsapevole osservatore consideri vero quello che vede, laddove la foto vanta ancora un valore documentaristico. Con i suoi busti quasi caricaturali e allungati all'inverosimile, che riproducono individui normali e per nulla corrispondenti ai personaggi idealizzati dai media, Penny contrappone al fenomeno mediatico un modello stravolto e contrastante per sensibilizzare l'osservatore sui modelli con cui ha a che fare.

I media diventano sempre più prepotentemente la nostra finestra sul mondo che ci informa su quanto avviene nel nostro pianeta proponendoci immagini della cui autenticità, per quanto non più incondizionatamente, ci fidiamo. L'opera *L. Faux* del 2005, a cui l'artista ha aggiunto la sigla *CMYK*, offre una versione distorta, in cui le parti del volto – occhi, naso e bocca – sono moltiplicate, avvicinate e sovrapposte fino a creare un'immagine dai contorni così sfuocati e confusi da sembrare irreale. Ogni singolo elemento è stato composto a partire dai quattro colori di base utilizzati per la stampa – cyan, magenta, giallo

verschwimmende Unschärfe erzeugt wird, die das Abbild als irreal erscheinen lässt. Die einzelnen Elemente werden in der bunten Farbigkeit des für Printmedien verwendeten Vierfarbdrucks, bestehend aus Cyan, Magenta, Yellow und dem Schwarzanteil Key, eingefärbt und vermitteln ein hochgradig irritierendes plastisches Bild eines fehlerhaft verschobenen Andrucks, der die einzelnen Farbabstufungen dergestalt zum Vorschein kommen lässt. Ähnlich und doch anders verfährt er bei den mit RGB bezeichneten, farblich abstrahierten Büsten: Er fasst sie in den separaten und ineinanderfließenden schillernden Bunttönen des Rot-Grün-Blau-Farbraums, der für die Erzeugung von Fernsehbildern verwendet wird. Auch hier ist Medienkritik erkennbar; Penny verweist darauf, wie sehr heute die Wirklichkeitsdarstellung bzw. -vermittlung in den Händen von Print- und audiovisuellen Medien liegt und von diesen gefiltert wird, indem er uns gerade deren Produktionsmechanismen mit einer im Ansatz noch realistisch anmutenden Darstellung vor Augen führt.

In der Serie der *Anamorphs* (2003 – 2008) verzerrt Penny seine Porträtbüsten asymmetrisch entlang ihrer horizontalen und vertikalen Achsen, sodass man sie nur in einem bestimmten Blickwinkel korrekt wahrnehmen kann. Der Begriff der Anamorphose leitet sich aus dem Griechischen ab und bedeutet „Umformung". Er bezeichnet eine nach optischen Gesetzmäßigkeiten kontrollierte perspektivische Verzerrung und hat wie die Erfindung der Zentralperspektive, als deren Umkehrung sie sich definieren ließe,[4] ihren Ursprung in der Renaissance. Die erste anamorphotische Zeichnung geht auf Leonardo da Vinci zurück. Das bekannteste Beispiel in der Malerei ist eine Anamorphose in dem 1533 entstandenen Gemälde *Die Gesandten* von Hans Holbein dem Jüngeren in Form eines frei im unteren Bildraum schwebenden Zerrbilds. Der darin gezeigte Totenschädel, der als Vanitasmotiv zu deuten ist, wird erst bei einer Betrachtung des Bildes im flachen Winkel von der rechten unteren Seite sichtbar.

Mit der Anamorphose verbinden sich erkenntnistheoretische Überlegungen zum Wirklichkeitsbegriff, die auch in Bezug auf das Werk von Penny Relevanz gewinnen. So führt sie beispielsweise Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716) erstmalig in den neuzeitlichen philosophischen Diskurs ein. In der Anamorphose sieht er eine Metapher für die Verworrenheit der Welt, die sich dem menschlichen Verstand präsentiert, der innerhalb der Grenzen des empirischen Wissens gefangen ist. Die Auflösung dieses Zerrbildes kann nur von einem idealen Standpunkt außerhalb der Bildrealität erfolgen, der in Leibniz' Augen allein bei Gott und dessen universeller Erkenntnis zu finden ist.[5] So lässt sich die Anamorphose, in der „die Form des Darstellens über das Dargestellte triumphiert",[6] als eine verzerrte Projektion oder fiktionale Annäherung an die Vorstellung der Wirklichkeit verstehen, wie sie auch im Modellcharakter der Naturwissenschaften insbe-

tling form in which the features of the face, such as the eyes, nose and mouth, have been placed next to and above one another multiple times, creating a *sfumato* blur that makes the depiction appear unreal. The individual elements are stained in the colours used in the print media for process-colour printing, consisting of the inks cyan, magenta, yellow and black, and convey an intensely jarring sculptural image of an incorrectly printed proof in which the individual colour grades have emerged. He proceeds in a similar but slightly different way with the busts labelled RGB, which have also been abstracted in terms of colour: he renders them in the separate and merging, shimmering shades of red, green and blue used in the formation of television images. Here, too, his criticism of the media is obvious: Penny points out the enormous extent to which the representation and communication of reality lie in the hands of, and is filtered by, print and audiovisual media by precisely show-

Hans Holbein d. J., *Die Gesandten*, 1533, Öl auf Holz / Hans Holbein the Younger, *The Ambassadors*, 1533, oil on wood / Hans Holbein il Giovane, *Gli ambasciatori*, 1533, olio su tavola

ing us their production mechanisms with a depiction that suggests reality.

In the *Anamorph* series (2003 – 08), Penny distorts his portrait busts asymmetrically along their horizontal and vertical axes so that they can only be correctly perceived from a specific angle. The term "anamorphosis" is derived from Greek and means to shape or form again. It denotes a controlled perspectival distortion according to visual rules and, like the invention of central perspective, which can be defined as its inverse,[4] originated during the Renaissance. The first anamorphic drawing can be traced back to Leonardo da Vinci. The most well-known example in painting is an anamorphosis in the painting *The Ambassadors* (1533) by Hans Holbein the Younger in the form of an oblique object suspended in the lower section of the picture. The skull it evinces, which can be interpreted as a vanitas motif, does not first become visible until one views the painting at a shallow angle from the right-hand side.

e una percentuale di nero – ottenendo un'immagine tridimensionale dall'effetto irritante paragonabile a quello di una prova di stampa difettosa dai livelli cromatici sfasati. A un'operazione analoga sono stati sottoposti i busti indicati con la sigla *RGB*: estrapolando i colori, l'artista miscela tra loro le diverse tonalità cangianti del modello cromatico utilizzato per la riproduzione delle immagini televisive e basato sull'uso di rosso, verde e blu. Anche in questo caso l'opera è il veicolo di una critica ai mezzi di comunicazione, audiovisivi e stampati: la loro azione di filtri e manipolatori della realtà viene smascherata dall'artista mediante una rappresentazione apparentemente realistica.

Nella serie *Anamorphs* (2003 – 2008), Penny deforma le sculture e interviene in modo asimmetrico sugli assi verticali e orizzontali, con l'effetto che il soggetto originale appare riconoscibile soltanto se lo si guarda da una determinata posizione. Il termine greco "anamorfismo" significa "trasformazione" e indica un'immagine prospettica deformata rispetto alle leggi ottiche; è una tecnica che risale al Rinascimento e a cui si contrappone la prospettiva centrale,[4] nata nella stessa epoca. Il primo disegno anamorfico è attribuibile a Leonardo da Vinci; l'esempio più noto nella pittura è una figura anamorfica inserita ne *Gli ambasciatori* di Hans Holbein il Giovane, un dipinto del 1533 nella cui parte inferiore si può notare un'immagine deformata sospesa: soltanto osservando il quadro dal lato destro, si può vedere che la figura riprodotta è un teschio, simbolo della caducità della vita umana.

Con l'anamorfosi il concetto di realtà si associa a riflessioni di carattere epistemologico che assumono rilievo anche nell'analisi dell'opera di Penny. Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716), per esempio, introduce per la prima volta l'anamorfosi nei discorsi filosofici dell'età moderna e vi intravvede una metafora della confusione del mondo così come la percepisce la ragione, intrappolata tra i confini del sapere empirico. La ricomposizione di questa immagine deformata può aver luogo solo da un ideale punto di osservazione esterno alla realtà generatrice dell'immagine; secondo Leibniz tale punto di osservazione esiste in Dio e nella sua conoscenza universale.[5] L'anamorfosi, in cui "la forma della rappresentazione trionfa sull'oggetto rappresentato",[6] si può considerare sia una proiezione o un avvicinamento fittizio al concetto di realtà, sia uno strumento molto efficace nelle scienze naturali, soprattutto per la critica alla teoria quantistica e alla teoria della relatività.

L'opera scultorea più dichiaratamente astratta di Penny è il gruppo realizzato nel 2008 dal titolo *Panagiota: Conversation*, che con forme amorfe e che si compenetrano propone più varianti del ritratto lungo quasi tre metri di una giovane donna. Dal punto di vista stilistico potrebbe trattarsi di una trasposizione scultorea dei ritratti di Francis Bacon. Per quest'opera Penny è partito dalla copia fotografica di una carrellata di immagini ottenute con la posa B, che riproducono un

sondere nach ihrer Methodenkritik im Zusammenhang mit der Relativitäts- und Quantentheorie zum Tragen kommt.

Mit der 2008 entstandenen Werkgruppe *Panagiota: Conversation* schuf Penny seine bislang abstraktesten plastischen Arbeiten, die in amorphen, ineinander übergehenden Formen das Bildnis einer jungen Frau auf knapp drei Meter Länge unterschiedlich vorstellen. Stilistisch wirken sie mitunter wie die dreidimensionale Umsetzung von Porträts des Künstlers Francis Bacon. Als Ausgangspunkt diente Penny die fotografische Vorlage einer im Bild mittels Langzeitbelichtung festgehaltenen Kamerafahrt, die Panagiota Dimos, eine Freundin Pennys und ebenfalls Künstlerin, für die Dauer eines Augenblicks im Gespräch zeigt. Vergleichbar dem Bestreben der Futuristen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Geschwindigkeit und Bewegung in der sukzessiven Aufsplitterung von Formen in das statische Medium von Malerei und Skulptur zu übertragen, thematisiert Penny das Phänomen Zeit im dreidimensionalen Raum und erweitert seine Arbeiten damit um die vierte Dimension.

Die mit der Zeit verbundene Flüchtigkeit und Fragilität der menschlichen Existenz, die sich als Bedeutungsebene in den auflösenden Formen dieser Arbeiten zeigt, behandelt Penny ebenfalls in einem seiner jüngsten Werke von 2010, wenn auch in anderer Weise. In einer gewohnt deskriptiv als *Old Self* bezeichneten Büste repräsentiert sich der 1953 geborene Künstler als etwa 80-jähriger Mann.

Als Vorreiter dieser in der Folge auch von anderen aufgegriffenen Idee der chronologischen Verzerrung gilt Marcel Duchamp. In seiner Arbeit *Marcel Duchamp at the Age of 85*, einer Schwarz-Weiß-Fotografie aus dem Jahr 1945, griff jener bereits seiner eigenen Zeit voraus, indem er sich als 85-Jährigen inszenierte.

Duchamp war zum damaligen Zeitpunkt 57, und auch Penny ist im Jahr 2011 nahezu gleich alt. Durch die Kenntnis von Duchamps Biografie wird verständlich, worum es Penny in dieser Arbeit geht. Denn die eigene Inszenierung als Greis in einem Kunstwerk ist eine irreführende Projektion, die zwar durchaus wahrscheinlich erscheint, aber noch nicht eingelöst ist und auch in der Imagination der äußeren Erscheinung vom tatsächlichen Aussehen voraussichtlich abweicht. Marcel Duchamp jedenfalls starb im Alter von 81 Jahren und konnte seiner bildlichen Vorstellung nicht mehr gerecht werden.

Mit der Problematik der Projektion setzt sich Penny ebenso in einer im Medium der Fotografie umgesetzten Arbeit auseinander, die den bezeichnenden Titel *Portrait of the Artist as He Will (Not) Be* trägt. Dabei handelt es sich um ein Schwarz-Weiß-Foto seiner Altersbüste, womit sich aber aus heutiger Sicht – und damit anders als noch bei Duchamp – stilistisch weitaus mehr der Aspekt von bewusst evozierter Vergangenheit und aufrechterhaltener Erinnerung verbindet. Dies führt zu einem irreführenden Verhältnis der Trias aus Gegenwart, Zukunft und Vergangen-

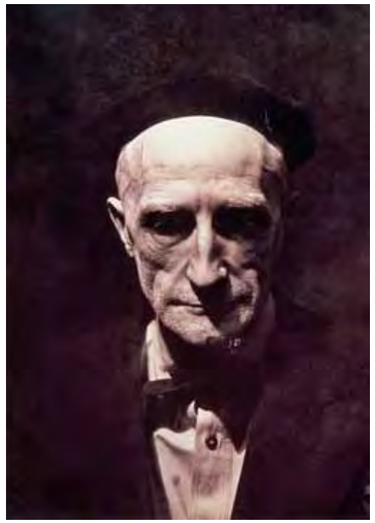
Anamorphosis is associated with epistemological reflections on the concept of reality, which also gain relevance in relation to Penny's oeuvre. Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716), for example, was the first to introduce them into the modern philosophical discourse. He sees a metaphor in anamorphosis for the complexity of the world that presents itself in human reason, which is trapped within the boundaries of empirical knowledge. The solving of this distorted picture can only occur from an ideal standpoint outside of pictorial reality, which in Leibniz's eyes is only to be found in God and his universal insight.[5] Thus, anamorphosis, in which "the mode of depiction triumphs over what is being depicted",[6] can be understood as a distorted projection or fictitious approach to the notion of reality as it is also brought to bear in the model character of the natural sciences, in particular following the criticism of their methodology in connection with the theory of relativity and quantum theory.

The works in the series *Panagiota: Conversation*, produced in 2008, are Penny's most abstract sculptures to date – they show the merging, amorphous forms of a young woman in a nearly three-meter-wide portrait. In terms of style they are in part reminiscent of the three-dimensional portraits of the artist Francis Bacon. The source material for Penny's series was a photograph of Panagiota Dimos, one of his friends and also an artist, which shows her in conversation for an instant, captured using a tracking shot with a time exposure. Comparable to the attempt by the Futurists in the early twentieth century to translate speed and motion into the static media of painting and sculpture using the successive fragmentation of forms, Penny addresses the phenomenon of time in three-dimensional space and in doing so augments his works with a fourth dimension.

In one of his most recent works from 2010 Penny also deals with the fleetingness and fragility of human existence, which adds an extra level of meaning in the dissolving forms of these works, though in a different way. In a bust descriptively titled *Old Self,* Penny, born in 1953, depicts himself as an approximately eighty-year-old man.

Marcel Duchamp is regarded as the precursor to this idea of chronological distortion, subsequently taken up by others. Ahead of his time, the artist depicted himself as an eighty-five-year-old in his work *Marcel Duchamp at the Age of 85,* a black-and-white photograph from 1945. At that point in time Duchamp was fifty-seven, almost the same age as Penny is in 2011.

An acquaintance with Duchamp's biography also helps explain what Penny is concerned with in this work. For depicting oneself as an old man in a work of art is a misleading projection, which, while it definitely appears probable, has not yet been fulfilled and will presumably deviate from one's actual looks, differing from one's imagined outer appearance. Marcel Duchamp died at eighty-one and did not survive



Marcel Duchamp, *1972. Marcel Duchamp at the Age of 85*, 1945, Fotografie / photograph / fotografia, Sammlung Barbara und Herbert Molderings

momento della conversazione tra Evan Penny e Panagiota Dimos, amica dello scultore e anche lei artista. Con un'operazione paragonabile a quella dei futuristi, che all'inizio del XX secolo cercavano di trasporre la velocità e il movimento in mezzi statici quali la pittura e la scultura attraverso la graduale frammentazione delle forme, Penny contestualizza il fenomeno "tempo" nello spazio tridimensionale e attribuisce alle proprie sculture la quarta dimensione.

Anche in una delle sue opere più recenti (2010) emerge, pur con modalità diverse, la tematica della caducità e della fragilità dell'esistenza umana, conseguenza del trascorrere del tempo, come livello di significato legato alle forme fluide di queste opere. Con il busto *Old Self* l'artista, nato nel 1953, si rappresenta come un uomo di circa ottant'anni.

Precursore dell'idea della distorsione cronologica, poi ripresa da altri, è Marcel Duchamp che nell'opera *Marcel Duchamp at the Age of 85*, una fotografia in bianco e nero del 1945, anticipa il proprio invecchiamento ritraendo se stesso all'età di 85 anni.

All'epoca di quest'opera, Duchamp aveva 57 anni, pressappoco l'età che ha oggi Penny nel 2011; conoscere la biografia di Duchamp aiuta a comprendere l'opera di Penny. La prefigurazione di se stessi da vecchi è una proiezione fuorviante, apparentemente verosimile, ma trattandosi di qualcosa che non è ancora accaduto è inevitabile che la stessa proiezione fantastica di uno stato futuro si discosti dalla realtà. Marcel Duchamp morì peraltro all'età di 81 anni senza poter verificare tali proiezioni di vecchiaia.

Penny si confronta con la problematica della proiezione anche attraverso un'opera fotografica

heit, und zwar dergestalt, dass Penny im Heute mit seiner Altersbüste dem Morgen vorausgreift und sie gleichzeitig durch die Transformation in das Medium der Schwarz-Weiß-Fotografie zum Gestern werden lässt.

Evan Pennys Werk ist eine vielschichtige Auseinandersetzung mit dem problematischen Phänomen der Wirklichkeit und ihren vermeintlichen Darstellungsformen. Seine Arbeiten betreiben ein kritisches Spiel mit unserer Wahrnehmung, das sich zwischen realistischer Darstellung und Brecht'scher Verfremdungstechnik einpendelt, indem sie immer wieder deutlich machen und mahnen, nicht einer reinen Illusion zu unterliegen, sondern diese stets zu hinterfragen. „Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst."[7] Dies wusste freilich schon Johann Wolfgang von Goethe zu berichten.

[1] Man kann hierin eine Referenz zu antiken Nischenfiguren erkennen, deren nicht sichtbare Seite häufig nur rudimentär ausgeführt wurde.
[2] Kenneth E. Silver, „Evan Penny: The Flesh is Weak", in: *Evan Penny*, Ausst.-Kat. Galerie Sperone Westwater, New York, 9. Januar 2009 bis 14. Februar 2009, New York: Sperone Westwater, 2009, o. S.
[3] Robert Enright und Mekka Walsh, „The Artful Doubter. Evan Penny and the Making of extraordinary Objects", in: *Border Crossings*, Nr. 98 (2006), S. 24 – 39, hier 37.
[4] Jacques Lacan, „Die Anamorphose", in: ders., *Das Werk. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, hg. von N. Haas und H.-J. Metzger, Weinheim: Quadriga, 1987, S. 85 – 96.
[5] Gottfried Wilhelm Leibniz, „Die Theodizee", in: ders., *Philosophische Schriften*, hg. von H. Herring u.a., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, Bd. 2.1, S. 459 – 461. Vgl. dazu auch: Kyung-Ho Cha und Rautzenberg Markus, „Einleitung. Im Theater des Sehens. Anamorphose als Bild und philosophische Metapher", in: *Der entstellte Blick. Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie*, hg. von K-H. Cha und M. Rautzenberg, München: Fink, 2008, S. 7 – 22, insb. 10 f.
[6] Max Wechsler, „Illusionen der Wirklichkeit. Oder vom imaginierten Denken des Sehens", in: *Markus Raetz. Arbeiten 1962 bis 1986*, Ausst.- Kat. Kunsthaus Zürich u.a., 13. Juni bis 17. August 1986, Zürich u.a. 1986, S. 11 – 21, insb. 18.
[7] Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandschaften*, II, 5.

to see whether his projected image of himself held true.

Penny also deals with the problems associated with projection in a photograph that bears the fitting title *Portrait of the Artist as He Will (Not) Be*. It is a black-and-white photograph of the bust of him as an old man, the style of which – and thus unlike in Duchamp's case – is today associated far more with the idea of a consciously evoked past and sustaining memory. This leads to a misleading relationship between the triad of present, future and past, to the extent that, with his bust of himself as an old man, Penny anticipates tomorrow today and, by transforming it into the medium of black-and-white photography, has also become yesterday.

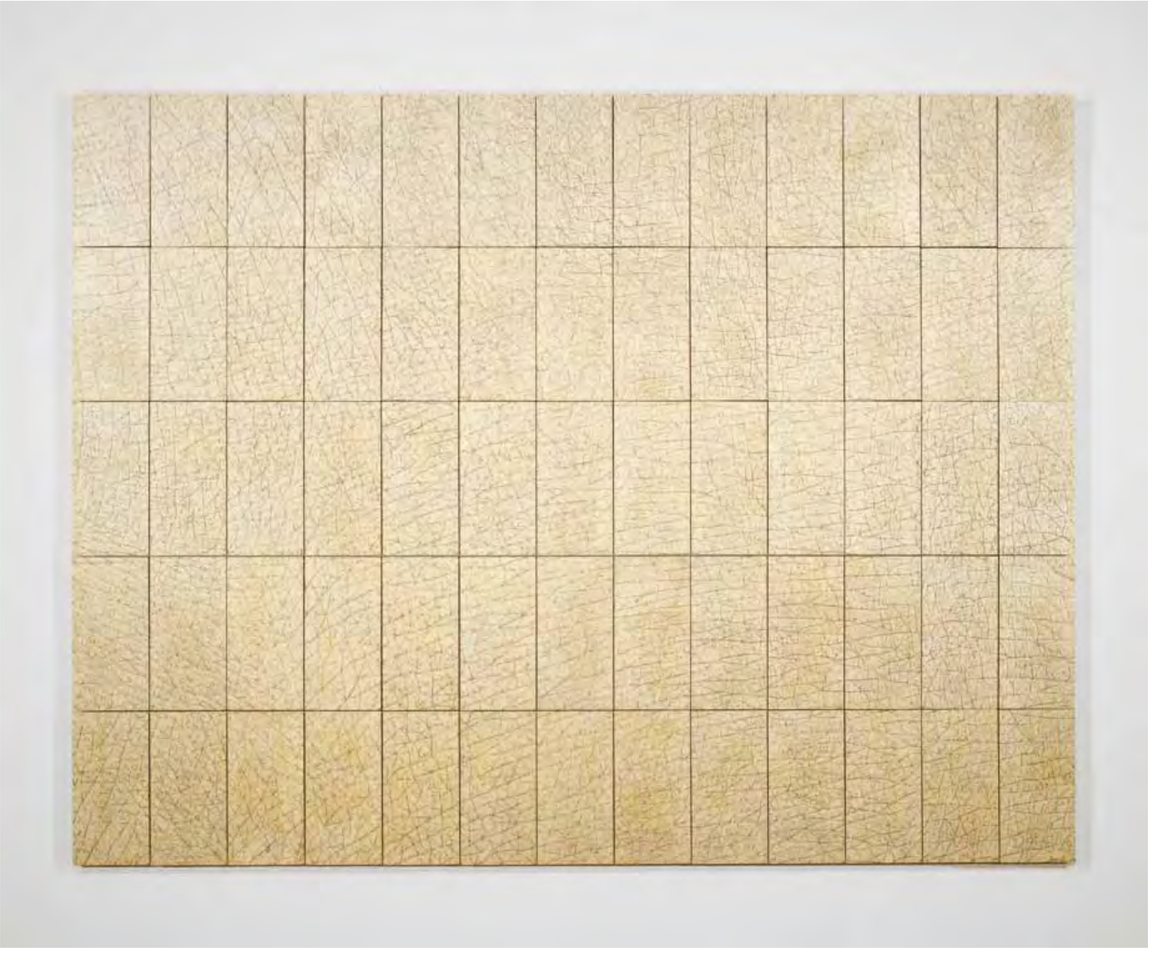
Evan Penny's oeuvre is a multilayered examination of the problematic nature of the phenomenon of reality and its alleged forms of representation. His works play a critical game with our perception that swings between realistic depiction and the Brechtian alienation technique, in that they reveal and warn us time and again that we should not succumb to pure illusion, but constantly scrutinise it. Indeed, as Johann Wolfgang von Goethe put it: "There is no surer way of evading the world than art, and no surer way of attaching oneself to it."[7]

[1] This indicates a reference to the niche figures of antiquity, whose non-visible side was frequently only crudely elaborated.
[2] Kenneth E. Silver, "Evan Penny: The Flesh is Weak", in *Evan Penny,* exh. cat., Sperone Westwater (New York: Sperone Westwater, 2009), n.p.
[3] Robert Enright and Mekka Walsh, "The Artful Doubter: Evan Penny and the Making of Extraordinary Objects", *Border Crossings*, no. 98 (June 2006), pp. 24 – 39, esp. p. 37.
[4] Jacques Lacan, "Anamorphosis", in: Allain Miller (ed.), *Four Fundamental Principles of Psychoanalysis,* Alan Sheridan (trans.) (New York, 1981), pp. 79 – 90.
[5] Gottfried Wilhelm Leibniz, "Die Theodizee", in: H. Herring et al. (eds.), *Philosophische Schriften,* vol. 2.1, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996), pp. 459 – 461. Cf. also Kyung-Ho Cha and Markus Rautzenberg, "Einleitung: Im Theater des Sehens; Anamorphose als Bild und philosophische Metapher", in: K-H. Cha and M. Rautzenberg (eds.), *Der entstellte Blick: Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie*, (Munich: Fink, 2008), pp. 7 – 22, esp. pp. 10 f.
[6] Translated from Max Wechsler, "Illusionen der Wirklichkeit: Oder vom imaginierten Denken des Sehens", in *Markus Raetz: Arbeiten 1962 bis 1986,* exh. cat., Kunsthaus Zürich (Zurich: Kunsthaus Zürich et al., 1986), pp. 11 – 21, esp. p. 18.
[7] Johann Wolfgang von Goethe, *Elective Affinities*, David Constantine (trans.) (Oxford and New York: Oxford University Press, 1994), p. 152

dal titolo rivelatore: *Portrait of the Artist as He Will (Not) Be*. Si tratta della fotografia in bianco e nero di un busto che lo rappresenta da vecchio e quindi, in una prospettiva dell'oggi, e con un'operazione diversa rispetto a quella di Duchamp, di un passato consciamente evocato nel ricordo. Ne risulta un equilibrio fuorviante della triade formata da presente, futuro e passato che suggerisce che Penny, con il suo busto da vecchio, anticipa oggi il domani e allo stesso tempo – mediante la trasformazione operata dal mezzo fotografico – evoca il passato.

L'opera di Evan Penny propone un confronto a più livelli con la realtà in tutte le sue sfaccettature e le sue presunte forme di rappresentazione. Le sue figure offrono alla nostra percezione un gioco critico che oscilla tra realismo rappresentativo e straniamento brechtiano, ammonendoci senza posa di non soccombere a una pura illusione, ma di metterla costantemente in dubbio. Del resto già Goethe sapeva che "per sfuggire al mondo, non c'è mezzo più sicuro dell'arte; e niente è meglio dell'arte, per tenersi in contatto col mondo."[7]

[1] Può qui riconoscersi un riferimento ad antiche figure nelle nicchie, la cui parte non visibile veniva spesso soltanto abbozzata.
[2] Kenneth E. Silver, "Evan Penny: The Flesh is Weak", in *Evan Penny*, catalogo della mostra alla Sperone Westwater Gallery (New York, 9 gennaio 2009 – 14 febbraio 2009), Sperone Westwater, New York 2009.
[3] Robert Enright e Mekka Walsh, "The Artful Doubter. Evan Penny and the Making of Extraordinary Objects", in *Border Crossings*, n. 98 (2006), pp. 24 – 39, 37.
[4] Jacques Lacan, "Die Anamorphose", in *Das Werk. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, di N. Haas e H.-J. Metzger, Quadriga, Weinheim 1987, pp. 85 – 96.
[5] Gottfried Wilhelm Leibniz, "Die Theodizee", in: ders., *Philosophische Schriften*, di H. Herring e a., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, Fig. 2.1, pp. 459 – 461. Cfr. al riguardo anche: Kyung-Ho Cha e Rautzenberg Markus, "Einleitung. Im Theater des Sehens. Anamorphose als Bild und philosophische Metapher", in K-H. Cha e M. Rautzenberg, *Der entstellte Blick. Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie*, Fink, Monaco di Baviera 2008, pp. 7 – 22, in particolare p. 10.
[6] Max Wechsler, "Illusionen der Wirklichkeit. Oder vom imaginierten Denken des Sehens", in *Markus Raetz. Arbeiten 1962 bis 1986*, catalogo della mostra alla Kunsthaus Zürich e altrove (Zurigo, 13 giugno – 17 agosto 1986), Kunsthaus Zürich et al., Zurigo et al. 1986, pp. 11 – 21, in particolare p. 18.
[7] Johann Wolfgang von Goethe, *Le affinità elettive*, trad. di G. Cusatelli, Garzanti, Milano 1982, II, 5, p. 181.



Evan Penny in seinem Atelier /
Evan Penny in his studio /
Evan Penny nel suo atelier, 2006

WERKVERZEICHNIS 2000 – 2011

CATALOGUE RAISONNÉ 2000 – 2011

CATALOGO RAGIONATO 2000 – 2011

■ Nº 1
Jim
1985
Harz, Farbpigmente / Resin, pigment / Resina, pigmenti
140 x 40 x 30 cm
Courtesy of Evan Penny
S. / p. 130

■ Nº 2
(Skin) Lattice
1995
Bienenwachs, Farbpigmente, Holz / Beeswax, pigment, wood panel / Cera d'api, pigmenti, legno
205 x 270 cm
Courtesy of Evan Penny
S. / p. 156

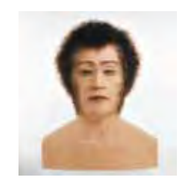
■ Nº 3
Blue Freestanding Anamorph #1
1996
Harz, Farbpigmente, Aluminium / Resin, pigment, aluminium / Resina, pigmenti, alluminio
240 x 305 x 12 cm
Collection of the Alberta Foundation for the Arts
S. / p. 155

■ Nº 4
(Skin) Rococo Tattoo #2
1997
Bienenwachs, Farbpigmente, Holz / Beeswax, pigment, wood panel / Cera d'api, pigmenti, legno
61 x 575 cm
Collection of the Mendel Art Gallery, Saskatoon, Canada. Purchased with the Assistance of Canada Council for the Arts and the Mendel Art Gallery Foundation, 2002
S. / p. 157

Nº 5
L. Faux: Colour #1
2000
Epoxidharz, Farbpigmente, Haare / Epoxy resin, pigment, hair / Resina epossidica, pigmenti, capelli
153 x 123 x 26 cm
Collection Cheryl Gottselig and Yves Trépanier, Calgary, Canada
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 6
L. Faux: Black & White
2000
Epoxidharz, Farbpigmente, Haare / Epoxy resin, pigment, hair / Resina epossidica, pigmenti, capelli
153 x 123 x 26 cm
S. / p. 44
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 7
L. Faux: White
2000
Epoxidharz, Farbpigmente, Haare / Epoxy resin, pigment, hair / Resina epossidica, pigmenti, capelli
153 x 123 x 26 cm
S. / p. 48
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print



Nº 8
L. Faux: Tri-X
2001
Polyesterharz, Farbpigmente, Haare / Polyester resin, pigment, hair / Resina poliestere, pigmenti, capelli
153 x 123 x 26 cm
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 9
L. Faux: Lifesize
2001
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
48 x 41 x 8 cm
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 10
No One – In Particular #1, Series 1
2001
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
63 x 55 x 13 cm
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 11
No One – In Particular #2, Series 1
2001
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
63 x 55 x 13 cm
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 12
No One – In Particular #3, Series 1
2001
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
63 x 55 x 13 cm
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 13
No One – In Particular #4, Series 1
2002
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
63 x 55 x 13 cm
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 14
No One – In Particular #5, Series 1
2002
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
63 x 55 x 13 cm
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 15
No One – In Particular #6, Series 1
2002
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
63 x 55 x 13 cm
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 16
No One – In Particular #7, Series 1
2002
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
63 x 55 x 13 cm
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 17
No One – In Particular #8, Series 1
2002
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capellii, tessuto
63 x 55 x 13 cm
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 18
No One – In Particular #9, Series 1
2002
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
63 x 55 x 13 cm
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 19
No One – In Particular #10, Series 1
2002
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
63 x 55 x 13 cm

■ Nº 20
Stretch #1
2003
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
275 x 54 x 25 cm
Collection Art Gallery of Ontario, Toronto. Gift of David and Kristin Ferguson, 2008
S. / p. 67–71

Nº 21
Stretch #2
2003
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
280 x 54 x 17 cm

Nº 22
Stretch #3
2003
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
280 x 54 x 17 cm

■ Nº 23
Compress in Context
2003
C-Print auf Crystal-Archive-Fotopapier / C-print on Crystal Archive Paper / C-print su carta Crystal Archive, 1/3
65 x 147 cm
Courtesy of Evan Penny
S. / p. 69

■ Nº 24
Stretch #1
2003
Lambda print, 1/3
310 x 56 cm
Collection of Carol and Morton Rapp; Promised Gift to The Art Gallery of Ontario, Toronto

Nº 25
Compress, Edition of 3
2003
C-Print auf Crystal-Archive-Fotopapier / C-print on Crystal Archive Paper / C-print su carta Crystal Archive
70 x 95 cm framed

Nº 26
Self Portrait, Variation of 3
2003
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
70 x 60 x 12 cm

Nº 27
No One – In Particular #11, Series 1
2003
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
63 x 55 x 13 cm

Nº 28
Gerry #1
2003
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
97 x 89 x 66 cm

Nº 29
No One – In Particular Tri-X, Variation of 2
2003
Silikon, Farbpigmente, Haare / Silicone, pigment, hair / Silicone, pigmenti, capelli
63 x 55 x 13 cm

Nº 30
L. Faux: Tri-X: White
2004
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
153 x 123 x 26 cm

Nº 31
No One – In Particular #12, Series 1
2004
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
63 x 55 x 13 cm

■ Nº 32
Auch als C-Print auf Crystal-Archive-Fotopapier / Also as C-print on Crystal Archive Paper / Anche come C-print su carta Crystal Archive
90 x 73 cm
Courtesy of Evan Penny
S. / p. 52

Nº 33
No One – In Particular #13, Series 1
2004
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
63 x 55 x 13 cm

■ Nº 34
(Young) No One – In Particular #1, Series 2
2004
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
92 x 86 x 13 cm
Beth Rudin DeWoody
S. / p. 63
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 35
(Young) No One – In Particular #2, Series 2
2004
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
92 x 86 x 13 cm

■ Nº 36
(Young) No One – In Particular #2, Series 2
2004
C-Print auf Crystal-Archive-Fotopapier / C-print on Crystal Archive Paper / C-print su carta Crystal Archive
105 x 124 cm
Courtesy of Evan Penny
S. / p. 61

Nº 37
No One – In Particular #3, Series 2
2004
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
92 x 86 x 13 cm
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 38
Untitled, Anamorph #1
2004
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
122 x 84 x 16 cm

Nº 39
Untitled, Anamorph #2
2004
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
122 x 84 x 16 cm

Nº 40
Untitled, Anamorph #3
2004
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
122 x 84 x 16 cm

Nº 41
Back of Jay, Variation of 3
2004
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
69 x 64 x 13 cm
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

■ Nº 42
Back of Norb #1, Variation of 3
2004
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
60 x 72 x 13 cm
Kevin D. Vertefeuille, CMA, CA
S. / p. 79
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 43
Back of Richard, Variation of 3
2004
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
71 x 61 x 16 cm
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

Nº 44
Gerry #2
2004
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
97 x 89 x 66 cm

Nº 45
Gerry #3
2004
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
97 x 89 x 66 cm

Nº 46
White Gerry
2004
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
97 x 89 x 66 cm

Nº 47
Self Stretch, Variation of 3
2004
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
79 x 20 x 6 cm

■ Nº 48
L. Faux: CMYK
2005
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
153 x 123 x 26 cm
Private collection, Switzerland, Courtesy of Sperone Westwater, New York
S. / p. 46, 47

■ Nº 49
L. Faux: Colour #2
2005
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
153 x 123 x 26 cm
Courtesy of Karen and Robert Duncan
S. / p. 43, 45

Nº 50
No One – In Particular #14, Series 1
2005
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
65 x 65 x 13 cm

■ Nº 51
No One – In Particular #15, Series 1
2005
C-Print auf Crystal-Archive-Fotopapier / C-print on Crystal Archive Paper / C-print su carta Crystal Archive
90 x 73 cm
Courtesy of Evan Penny
S. / p. 53, 56
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

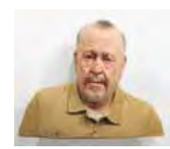
■ Nº 52
No One – In Particular #16, Series 1
2005
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
65 x 65 x 13 cm
Collection of the Alberta Foundation for the Arts
S. / p. 54
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

■ Nº 53
No One – In Particular #17, Series 1
2005
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
65 x 65 x 13 cm
Lisa and Ken Fehily Collection, Australia
S. / p. 51, 55

■ Nº 54
No One – In Particular #17, Series 1
2005
C-Print auf Crystal-Archive-Fotopapier / C-print on Crystal Archive Paper / C-print su carta Crystal Archive
90 x 73 cm
Courtesy of Evan Penny

Nº 55
(Old) No One – In Particular #4, Series 2
2005
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
81 x 102 x 19 cm

■ Nº 56
(Old) No One – In Particular #5, Series 2
2005
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
81 x 102 x 19 cm
Private collection, London, UK
S. / p. 62



Nº 57
(Old) No One – In Particular #6, Series 2
2005
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
81 x 102 x 19 cm
S. / p. 59

■ Nº 58
(Old) No One – In Particular #6, Series 2
2005
C-Print auf Crystal-Archive-Fotopapier / C-print on Crystal Archive Paper / C-print su carta Crystal Archive
110 x 130 cm
Courtesy of Evan Penny
S. / p. 60

Nº 59
Aerial #1
2005
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
269 x 152 x 33 cm

Nº 60
Madrileño #1
2005
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
244 x 38 x 13 cm

Nº 61
Madrileño #2
2005
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
244 x 38 x 13 cm

Nº 62
Madrileño #3
2005
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
244 x 38 x 13 cm

■ Nº 63
Back of Evan #1, Variation of 3
2005
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
122 x 114 x 25 cm
Private collection
S. / p. 77

■ Nº 64
Back of Kelly #1, Variation of 3
2005
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
62 x 84 x 15 cm
Columbus Museum of Art, Ohio: Museum purchase with funds provided by Nancy and Dave Gill and Neil K. Rector
S. / p. 79
Auch als C-Print /
Also as c-print /
Anche come c-print

■ Nº 65
Aerial #2
2006
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
269 x 152 x 33 cm
Gian Enzo Sperone, Sent, Switzerland
S. / p. 74

Nº 66
Anamorph (Homage to Chuck's "Phil") #1
2006
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
267 x 30 x 20 cm

■ Nº 67
Anamorph (Homage to Chuck's "Phil") #2
2006
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
279 x 31 x 18 cm
Sammlung Inge Rodenstock
S. / p. 73

Nº 68
Anamorph (Homage to Chuck's "Phil") #3
2006
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
267 x 30 x 20 cm

■ Nº 69
(Fat) No One – In Particular #7, Series 2
2006
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
110 x 93 x 19 cm
Privatsammlung Schweiz
S. / p. 64
Auch als C-Print /
Also as c-print /
Anche come c-print

Nº 70
(Fat) No One – In Particular #8, Series 2
2006
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
110 x 93 x 19 cm
Auch als C-Print /
Also as c-print /
Anche come c-print

Nº 71
(Fat) No One – In Particular #9, Series 2
2006
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
110 x 93 x 19 cm
Auch als C-Print /
Also as c-print /
Anche come c-print

Nº 72
Female Anamorph #1
2006
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
158 x 32 x 15 cm

Nº 73
Female Anamorph #2
2006
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
158 x 32 x 15 cm

Nº 74
Female Anamorph #3
2006
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
158 x 32 x 15 cm

■ Nº 75
Back of Martha #1, Variation of 3
2006
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
82 x 83 x 18 cm
Jim & Susan Hill
S. / p. 78
Auch als C-Print /
Also as c-print /
Anche come c-print

Nº 76
(Old) Stretch, Variation of 4
2006
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
93 x 20 x 7 cm

Nº 77
Female Anamorph #4
2007
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
158 x 32 x 15 cm

Nº 78
Female Anamorph #5
2007
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
158 x 32 x 15 cm

Nº 79
(Female) No One – In Particular #10, Series 2
2007
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
110 x 93 x 19 cm

Nº 80
Male Stretch #1
2007
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
183 x 30 x 15 cm

■ Nº 86
Male Stretch #3
2008
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
193 x 30 x 15 cm
Courtesy of Evan Penny and Sperone Westwater, New York
S. / p. 10, 72

■ Nº 87
Panagiota: Conversation #1, Variation 2 of 2
2008
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
69 x 275 x 15 cm
Courtesy of Sperone Westwater, New York
S. / p. 96, 97, 100–103

■ Nº 88
Panagiota: Conversation #2,
2008
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
69 x 275 x 15 cm
Courtesy of Sperone Westwater, New York
S. / p. 95, 98, 99, 101

Nº 81
Male Stretch #2
2007
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff / Silicone, pigment, hair, fabric / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto
183 x 30 x 15 cm

Nº 82
Male Stretch #2: Compress
2007
C-Print auf Crystal-Archive-Fotopapier / C-print on Crystal Archive Paper / C-print su carta Crystal Archive
68 x 90 cm

Nº 83
Male Stretch #2
2007
C-Print auf Crystal-Archive-Fotopapier / C-print on Crystal Archive Paper / C-print su carta Crystal Archive
68 x 233 cm

■ Nº 84
Back of Danny #3, Variation of 4
2007
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
61 x 71 x 15 cm
Jonathan Hyman
S. / p. 10, 80, 81
Auch als C-Print / Also as c-print / Anche come c-print

■ Nº 85
Bronze Back of Danny #1, Edition of 5
2008
Bronze, rostfreier Stahl / Bronze, stainless steel / Bronzo, acciaio inossidabile
61 x 72 x 15 cm
Courtesy of Sperone Westwater, New York
S. / p. 82

■ Nº 89
Murray #3, Variation of 3
2008
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
122 x 107 x 33 cm
Private collection
S. / p. 10, 88, 89, 92

Nº 90
Large Murray
2008
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
244 x 120 x 46 cm
S. / p. 85 – 87, 90, 91

■ Nº 91
Self #3, Variation of 3
2008
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
59 x 117 x 53 cm
Franco & Barbara Debenedetti
S. / p. 107 – 111

■ Nº 92
Shelley #2, Variation of 4
2008
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
64 x 61 x 18 cm
R. Singleton, of Priddis / Calgary Alberta, Canada
S. / p. 31, 141, 145

Nº 93
Penny, Variation of 5
2008
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
43 x 32 x 10 cm

Nº 94
No One – In Particular: RGB
2008
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
81 x 41 x 21 cm

■ Nº 95
No One – In Particular: RGB #2
2008
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
90 x 97 x 20 cm
Jonathan Hyman
S. / p. 147

Nº 96
Female Stretch #1
2009
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
304 x 66 x 53 cm

■ Nº 97
Self Stretch #2, Variation of 4
2009
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
101 x 51 x 24 cm
Private collection, USA
S. / p. 7, 112, 113

Nº 98
Michael #1, Variation of 4
2010
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
163 x 112 x 60 cm

■ Nº 99
Michael #2, Variation of 4
2010
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
163 x 112 x 60 cm
Courtesy of Evan Penny and TrépanierBaer Gallery
S. / p. 7, 39–41, 114–117

Nº 100
Michael #3, Variation of 4
2010
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
163 x 112 x 60 cm

■ Nº 101
Jim Revisited
2011
Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium / Silicone, pigment, hair, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, alluminio
310 x 210 x 100 cm
Courtesy of Evan Penny and Sperone Westwater, New York
S. / p. 2, 34–39, 41, 129, 131–134

■ Nº 102
Young Self: Portrait of the Artist as He Was (Not) # 1, Variation of 4
2011
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
76 x 86 x 59 cm
Private collection, London, UK
S. / p. 7, 122, 123

■ Nº 103
Old Self: Portrait of the Artist as He Will (Not) Be #1, Variation of 4
2010
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
76 x 86 x 59 cm
Private collection
S. / p. 7, 13, 121, 124–126

■ Nº 104
Portrait of the Artist as He Was (Not), Edition of 6
2011
Pigmenttintendruck auf handgeschöpftem Baumwollfaserpapier / Pigment ink print on cotton rag paper / Stampa con inchiostro a pigmenti su carta cotone
160 x 132 cm
Courtesy of Evan Penny
Nachsatzpapier / Rear endpaper / Risguardo posteriore

■ Nº 105
Portrait of the Artist as He Will (Not) Be, Edition of 6
2011
Pigmenttintendruck auf handgeschöpftem Baumwollfaserpapier / Pigment ink print on cotton rag paper / Stampa con inchiostro a pigmenti su carta cotone
160 x 132 cm
Courtesy of Evan Penny
Vorsatzpapier / Front endpaper / Risguardo anteriore

■ Nº 106
Female Stretch #2
2011
Silikon, Farbpigmente, Haare, Stoff, Aluminium / Silicone, pigment, hair, fabric, aluminium / Silicone, pigmenti, capelli, tessuto, alluminio
304 x 66 x 53 cm
Courtesy of Evan Penny and Sperone Westwater, New York
S. / p. 137, 138

EVAN PENNY

Lebt und arbeitet in Toronto / Lives and works in Toronto / Vive e lavora a Toronto

1953 Geboren in Südafrika als kanadischer Staatsbürger / Born in South Africa as a Canadian citizen / Cittadino canadese nato in Sudafrica

Ausbildung / Education / Studi

1977–78 Alberta College of Art and Design, Calgary, Alberta – Postgraduate Sculpture
1971–75 Alberta College of Art and Design, Calgary, Alberta – Honours Degree

Lehrtätigkeiten / Teaching Positions / Attività di insegnamento

1994–97 Toronto School of Art, Toronto, Ontario
1988–89 Ontario College of Art, Toronto, Ontario
1986–88 School of the Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois
1982–83 Alberta College of Art and Design, Calgary, Alberta

Stipendien / Artist in Residence / Borse di studio

1993 Emma Lake Artists' Workshop, Saskatoon, Saskatchewan
1991 Snug Harbour Cultural Centre, Staten Island, New York

Gastvorträge (Auswahl) / Selected Guest Lectures / Conferenze (selezione)

University of Akron, Akron, Ohio
Memorial University of Newfoundland, St. John's, Newfoundland and Labrador
University of Guelph, Guelph, Ontario
University of Calgary, Calgary, Alberta
University of Toronto Scarborough, Scarborough, Ontario
Emily Carr University of Art and Design, Vancouver, British Columbia
McMaster University, Hamilton, Ontario
University of Chicago, Chicago, Illinois
University of Alberta – Edmonton, Edmonton, Alberta
Alberta College of Art and Design, Calgary, Alberta
School of the Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois
Ontario College of Art and Design, Toronto, Ontario
University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana and Champaign, Illinois
The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto, Ontario

Einzelausstellungen (Auswahl) / Selected Solo Exhibitions / Mostre personali (selezione)

2012–13 Art Gallery of Ontario, Toronto, Ontario: *Evan Penny. Re Figured* (catalogue)
2012 MARCA, Catanzaro, Italy: *Evan Penny. Re Figured* (catalogue)
2011 Museum der Moderne Salzburg, Austria: *Evan Penny. Re Figured* (catalogue)
2011 Kunsthalle Tübingen, Germany: *Evan Penny. Re Figured* (catalogue)
2011 Sperone Westwater, New York, New York: *New Work*
2009 Sperone Westwater, New York, New York: *New Work* (catalogue)
2007 Tomio Koyama Gallery, Tokyo, Japan: *New Work*
2007 Flint Institute of Arts, Flint, Michigan: *Currents: Evan Penny*
2007 Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio: *Currents: Evan Penny*
2007 Birch Libralato Gallery, Toronto, Ontario: *Evan Penny: Photographs*
2005 Sperone Westwater, New York, New York: *No One – In Particular* (catalogue)
2005 Art Gallery of Algoma, Sault Ste. Marie, Ontario: *Absolutely Unreal* (catalogue)
2005 Prairie Art Gallery, Grande Prairie, Alberta: *Absolutely Unreal* (catalogue)
2004 Glenbow Museum, Calgary, Alberta: *Absolutely Unreal* (catalogue)
2004 Museum London, London, Ontario: *Absolutely Unreal* (catalogue)
2004 TrépanierBaer Gallery, Calgary, Alberta
2003 Kitchener Waterloo Art Gallery, Kitchener, Ontario: *Selections from L. Faux Series*
2002 TrépanierBaer Gallery, Calgary, Alberta: *L. Faux and Others*
2002 The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto, Ontario: *L. Faux and No One – In Particular*
2002 Goodwater Gallery, Toronto, Ontario: *L. Faux: Tri-X*
2002 Galeria Segovia Isaacs, Barcelona, Spain: *No One – In Particular*
1999 Galeria Fernando Latorre, Zaragoza, Spain (catalogue)
1998 Galeria Segovia Isaacs, Barcelona, Spain: *New Work*
1997 TrépanierBaer Gallery, Calgary, Alberta: *New Work*
1996 Wynick/Tuck Gallery, Toronto, Ontario: *Murray, Anamorphs + Body Forms, New Sculpture*
1995 Artweek Calgary, Calgary, Alberta
1995 TrépanierBaer Gallery, Calgary, Alberta: *Figuring the Body: Three Projects*
1993 I space, University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana and Champaign, Illinois: *Figuring the Body: Three Projects*
1992 Wynick/Tuck Gallery, Toronto, Ontario: *New Sculpture, Installations and Drawings in Wax*
1991 Newhouse Center for Contemporary Art, Staten Island, New York: *Surface*
1991 49th Parallel: Centre for Contemporary Canadian Art, New York, New York: *Recent Work*
1987–88 Six Gallery National Tour: *Evan Penny: A Survey*
1986 Wynick/Tuck, Toronto, Ontario: *New Sculpture*
1984 Wynick/Tuck, Toronto, Ontario: *New Sculpture*
1982 Wynick/Tuck, Toronto, Ontario: *New Sculpture*
1981 Edmonton Art Gallery, Edmonton, Alberta: *Recent Work*

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Selected Group Exhibitions / Mostre collettive (selezione)

2010 Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, Spain: *ATOPIA: Art and the City in the 21st Century*
2010 The FLAG Art Foundation, New York, New York: *Evan Penny & Size Does Matter*
2009 TrépanierBaer Gallery, Calgary, Alberta: *Evan Penny & Stephan Balkenhol*
2008 museum kunst palast, Düsseldorf, Germany: *Diana and Actaeon: The Forbidden Glimpse of the Naked Body*
2008 Art Gallery of Ontario, Toronto, Ontario: *Transformation AGO* (inaugural installation)
2007 Biennale de Montréal, Montréal, Quebec: *Panagiota: Conversation: Evan Penny and Michael Awad*
2007 Parrish Art Museum, Southampton, New York: *All The More Real: Portrayals of Intimacy and Empathy*
2007 Robilant + Voena + Sperone, London, UK: *Freeze! A Selection of Works from a New York Collection*
2006 Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland: *The Expanded Eye* (catalogue)
2006 Museum Liner, Appenzell, Switzerland: *Die obere Hälfte*
2006 The Lyman Allyn Art Museum, New London, Connecticut: *Subject*
2005 Kunsthalle Emden, Emden, Germany: *Die obere Hälfte*
2005 Städtische Museen Heilbronn, Heilbronn, Germany: *Die obere Hälfte*
2005 Hudson Valley Center for Contemporary Art, Peekskill, New York: *Figure It Out*
2005 Vancouver Art Gallery, Vancouver, British Columbia: *Real Pictures*
2003 Art Gallery of Ontario, Toronto, Ontario
2001 Galeria Fernando Latorre, Zaragoza, Spain: *Confluencias*
1998 I space, Chicago, Illinois: *Warm*
1997 Galleria Segovia Isaacs, Barcelona, Spain
1997 Wave Gallery, Toronto, Ontario: *Figuratively Speaking*
1997 Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín, Medellín, Columbia
1997 The Power Plant, Toronto, Ontario: *Rococo Tattoo*
1997 Art Gallery of Mississauga, Mississauga, Ontario: *Loving the Alien*
1995 I space Gallery, Chicago, Illinois: *Wink Wink*
1995 Artweek Calgary, Calgary, Alberta: *Mysteries of the Flesh*
1994 Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ontario: *Cracks in the Modern: An Exhibition of Sculpture*
1992 University of Akron, Akron, Ohio: *Figure's Edge*
1991 The Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ontario: *Practicing Beauty*
1984 Gallery 76, Toronto, Ontario: *The New City of Sculpture*

Kunstmessen (Auswahl) / Selected Art Fairs / Fiere d'arte (selezione)

2011 Arte Fiera, Bologna, Italy (Sperone Westwater, New York)
2011 Art Basel, Basel, Switzerland (Sperone Westwater, New York)
2011 Hong Kong International Art Fair, Hong Kong (Sperone Westwater, New York)
2010 Art Basel Miami Beach, Miami, Florida (Sperone Westwater, New York)
2010 Art Basel, Basel, Switzerland (Sperone Westwater, New York)
2010 TEFAF Maastricht, Maastricht, Netherlands (Sperone Westwater, New York)
2010 Arte Fiera, Bologna, Italy (Sperone Westwater, New York)
2010 Melbourne Art Fair, Melbourne, Australia (TrépanierBaer, Calgary)
2009 Art Basel Miami Beach, Miami, Florida (Sperone Westwater, New York)
2009 Art Basel, Basel, Switzerland (Sperone Westwater, New York)
2009 TEFAF Maastricht, Maastricht, Netherlands (Sperone Westwater, New York)
2009 Arte Fiera, Bologna, Italy (Sperone Westwater, New York)
2008 Art Basel Miami Beach, Miami, Florida (Sperone Westwater, New York)
2008 Art Basel, Basel, Switzerland (Sperone Westwater, New York)
2008 TEFAF Maastricht, Maastricht, Netherlands (Sperone Westwater, New York)
2008 ARCOmadrid, Madrid, Spain (TrépanierBaer Gallery, Calgary)
2008 Arte Fiera, Bologna, Italy (Sperone Westwater, New York)
2007 Art Basel Miami Beach, Miami, Florida (Sperone Westwater, New York)
2007 Art Basel, Basel, Switzerland (Sperone Westwater, New York)
2007 TEFAF Maastricht, Maastricht, Netherlands (Sperone Westwater, New York)
2007 ARCOmadrid, Madrid, Spain (TrépanierBaer Gallery, Calgary)
2007 Arte Fiera, Bologna, Italy (Sperone Westwater, New York)
2006 ART.FAIR, Cologne, Germany (Trépanier Baer, Calgary)
2006 Toronto International Art Fair, Toronto, Ontario (TrépanierBaer, Calgary)
2006 Art Basel, Basel, Switzerland (Sperone Westwater, New York)
2006 Arte Fiera, Bologna, Italy (Sperone Westwater, New York)
2006 ARCOmadrid, Madrid, Spain (TrépanierBaer, Calgary)
2005 Art Basel Miami Beach, Miami, Florida (Sperone Westwater, New York)
2005 Frieze Art Fair, London, UK (Sperone Westwater, New York)
2005 Toronto International Art Fair, Toronto, Ontario (TrépanierBaer, Calgary)
2005 Art Basel, Basel, Switzerland (Sperone Westwater, New York)
2005 Arte Fiera, Bologna, Italy (Sperone Westwater, New York)
2004 Art Basel Miami Beach, Miami, Florida (Sperone Westwater, New York)
2004 Frieze Art Fair, London, UK (Sperone Westwater, New York)
2004 Arte Fiera, Bologna, Italy (Sperone Westwater, New York)
2004 ARCOmadrid, Madrid, Spain (Artcore Gallery, Toronto)
2003 FIAC, Paris, France (Artcore Gallery, Toronto)
2003 Art Basel Miami Beach, Miami, Florida (Artcore Gallery, Toronto)
2003 Toronto International Art Fair, Toronto, Ontario (TrépanierBaer, Calgary)
2002 Toronto International Art Fair, Toronto, Ontario (TrépanierBaer, Calgary)
2001 Toronto International Art Fair, Toronto, Ontario (TrépanierBaer, Calgary)
2000 Toronto International Art Fair, Toronto, Ontario (TrépanierBaer, Calgary)

Öffentliche Sammlungen (Auswahl) / Selected Public Collections / Collezioni pubbliche (selezione)

Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York
Hudson Valley Center for Contemporary Art, Peekskill, New York
Flint Institute of Arts, Flint, Michigan
Portrait Gallery of Canada, Ottawa, Ontario
Art Gallery of Ontario, Toronto, Ontario
Museum London, London, Ontario
Glenbow Museum, Calgary, Alberta
Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto, Ontario
Art Gallery of Windsor, Windsor, Ontario
Mendel Art Gallery, Saskatoon, Saskatchewan
The Nickle Arts Museum, Calgary, Alberta
Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ontario
Macdonald Stewart Art Centre, Guelph, Ontario
Art Gallery of Algoma, Sault Ste. Marie, Ontario

Auftragsarbeiten für öffentliche Einrichtungen oder private Unternehmen (Auswahl) / Selected Public and Corporate Commissions / Commissioni pubbliche o private (selezione)

1995 220 Bay Street, Toronto, Ontario: *Pi*
1992 Hyatt Regency Hotel, Roissy, France
1992 City of Waterloo Recreation Centre, Waterloo, Ontario
1989 Donald Forster Sculpture Park, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph, Ontario

BIBLIOGRAFIE (AUSWAHL)
SELECTED BIBLIOGRAPHY
BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

Kataloge (Einzelausstellungen) / Catalogues (Solo Exhibitions) / Cataloghi (mostre personali)

— *Evan Penny: A Survey* 13.2. – 13.3.1987, (Sault Ste. Marie: Art Gallery of Algoma, 1987)
— *Evan Penny*, March – April 1999 (Zaragoza: Galeria Fernando Latorre, 1999)
— *Evan Penny: Absolutely* Unreal, 10.12.2003 – 14.3.2004 (London, Ontario: Museum London, 2003)
— *Evan Penny: No One – In Particular*, 9.9. – 29.10.2005 (New York: Sperone Westwater, 2005)
— *Evan Penny*, 11.5. – 2.9.2007 (Columbus, Ohio: Columbus Museum of Art, 2007)
— *Evan Penny*, 9.2. – 14.2.2009 (New York: Sperone Westwater, 2009)

Kataloge (Gruppenausstellungen) / Catalogues (Group Exhibitions) / Cataloghi (mostre collettive)

— *Realism: Structure & Illusion*, 3.5. – 14.6.1981 (Guelph: Macdonald Stewart Art Centre, 1981)
— *Practicing Beauty*, 19.4. – 23.6.1991 (Hamilton, Ontario: Art Gallery of Hamilton, 1991)
— Philip Monk, "Rococo Tattoo", in: Alison Reid (ed.), *Rococo Tattoo: The Ornamental Impulse in Toronto Art*, 26.6. – 7.9.1997 (Toronto: The Power Plant, 1997)
— Xandra Eden, "Evan Penny: L. Faux and No One – In Particular", exhibition essay, 23.3. – 26.3.2002 (Toronto: The Power Plant, 2002)
— Bice Curiger, Cathérine Hug, Linda Schädler (eds.), *The Expanded Eye: Stalking the Unseen*, 16.6. – 3.9.2006 (Ostfildern/Zürich: Hatje Cantz/Kunsthaus Zürich, 2006)
— Stéphane Aquin, David Moos, Kitty Scott, *Sound and Vision: Photographic and Video Images in Contemporary Canadian Art*, 11.7. – 22.10.2006 (Montréal: The Montréal Museum of Fine Arts, 2006)
— Merrill Falkenberg, "Intimacy, Empathy, and the Essence of the Thing Itself", in: Merrill Falkenberg, Eric Fischl (eds.), *All the More Real: Portrayals of Intimacy and Empathy*, 12.8. – 14.10.2007 (Southampton, New York: The Parrish Art Museum, 2007)
— *Size Does Matter*, 19.2. – 27.3.2010 (New York: The FLAG Art Foundation, 2010)

Andere Publikationen / Other Publications / Altre pubblicazioni

— Judith Collins, *Sculpture Today* (London: Phaidon Press, 2007)
— Lindsay S. Brown, Jade Chan, Elizabeth Fuller (eds.), *Contemporary Realism: The Seavest Collection* (Portland, Oregon: Collectors Press, 2007)

Zeitschriften / Journals and Periodicals / Giornali e riviste

— John Bentley Mays, "Art World Davids Are Out to Battle Goliaths", *The Globe and Mail*, 13.1.1984
— John Bentley Mays, "Traditional and a Tour de Force", *The Globe and Mail*, 17.3.1984
— Jerry McGrath, "Evan Penny at Wynick/Tuck Gallery", *Vanguard*, vol. 15, no. 2, April/May 1986.
— Gary Michael Dault, "Evan Penny", *Canadian Art*, vol. 3, no. 3, Autumn 1986
— Kate Taylor, "Art About: Out of the Gallery and into the World of Television", *The Globe and Mail*, 27.11.1992
— Meeka Walsh, "A Field of Interpretation: The Work of Evan Penny", *Border Crossings*, vol. 14, no. 2, April 1995
— Debbie O'Rourke, "The Complex Geometry of the Flesh", *Espace 40*, Summer 1997
— Jaume Vidal, "Petits herois I superherois", *El País*, 1.11.1998
— Gary Michael Dault, "Human, All Too Human", *The Globe and Mail*, 3.11.2001
— Nancy Tousley, "A New Perspective", *Calgary Herald*, 26.1.2002
— Peter Goddard, "Facing Up to the Hyper-Real", *The Toronto Star*, 11.4.2002
— Jaume Vidal, "Independència", *El País*, 21.11.2002
— Sarah Milroy, "Skin Deep", *The Globe and Mail*, 1.3.2004
— Janet Naclia, "Visual Feast", *Calgary Herald*, 12.9.2004
— Ken Johnson, "Evan Penny: No One – In Particular", *New York Times*, 14.10.2005
— Kathryn Shattuck, "What It Takes to Get a Head", *New York Times*, 23.10.2005
— Juan Pablo Colin, "Evan Penny: Esculturas vivas", *Arte Al Limite*, January/February 2006
— P. C. Smith, "Evan Penny at Sperone Westwater", *Art in America*, vol. 94, no. 2, February 2006
— William V. Ganis, "Evan Penny", *Sculpture*, vol. 25, no. 2, March 2006
— Begoña Rodríguez, "Ron Mueck/Evan Penny/ Richard Stipl: Reality and Its Excesses", *Lapiz*, 224, June 2006
— Robert Enright, Meeka Walsh, "The Artful Doubter: Evan Penny and the Making of Extraordinary Objects", *Border Crossings* no. 98, June 2006
— Gary Michael Dault, "Reality, Twice Removed", *The Globe and Mail*, 19.3.2007
— Blake Gopnik, "Critics' Picks: Evan Penny", *artforum.com*, 3.1.2009
— Nancy Tousley, "Opposites Show Each Other Off", *Calgary Herald*, 16.3.2009
— Ken Johnson, "Sculpture Show", *New York Times*, 21.9.2009
— Michaël Amy, "Evan Penny at Sperone Westwater", *Sculpture*, vol. 29, no. 3, April 2010
— Katy Donoghue, "Evan Penny", *Whitewall*, no. 21, Spring 2011

BILDNACHWEIS
PHOTO CREDITS
REFERENZE FOTOGRAFICHE

Der Herausgeber hat sich bis Produktionsschluss intensiv bemüht, alle Inhaber von Abbildungsrechten ausfindig zu machen. Personen und Institutionen, die möglicherweise nicht erreicht wurden und Rechte an verwendeten Abbildungen beanspruchen, werden gebeten, sich nachträglich mit dem Herausgeber in Verbindung zu setzen.

The editor has made extensive efforts right up to the final production deadline to find the copyright owners for the photographs used in this catalogue. Any persons or institutions that have been overlooked and need to claim for images published in the book are kindly requested to contact the editor.

L'editore ha fatto il possibile, fino al momento di andare in stampa, per rintracciare i detentori dei diritti delle fotografie riprodotte. Persone e istituzioni detentrici di diritti che eventualmente non siano state menzionate sono pregate di mettersi in contatto con l'editore.

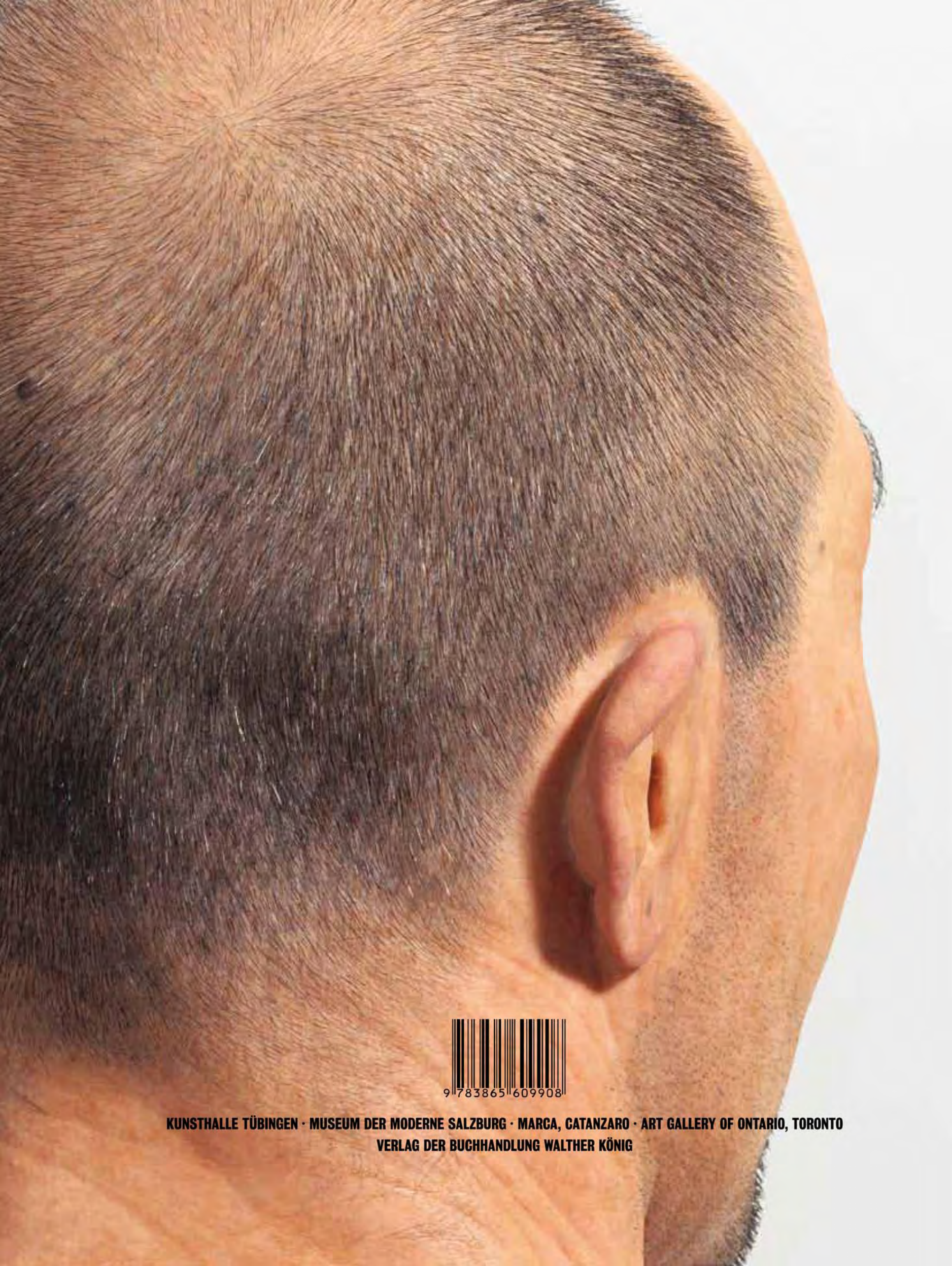
bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen: S. / p. 150
bpk / Lutz Braun: S. / p. 152
Evan Penny: alle Bilder, sofern nicht anders benannt / all images, unless otherwise noted / tutte le immagini, se non altrimenti specificato
bpk / Angelika Platen: S. / p. 148
Percy Rainford: S. / p. 153
John Struthers: Nº 1, Nº 2, Nº 3, Nº 4, Nº 5, Nº 6, Nº 7, S. / p. 93, 139

Umschlagvorderseite / Cover illustration / In copertina
Nº 65 *Aerial #2*, 2006, Detail mit / with / particolare con Evan Penny

Umschlagrückseite / Back cover illustration / Retro di copertina
Nº 84 *Back of Danny, Variation of 4*, 2007, Detail / particolare

Vorsatzpapier / Front endpaper / Risguardo anteriore
Nº 105 *Portrait of the Artist as He Will (Not) Be, Edition of 6*, 2011

Nachsatzpapier / Rear endpaper / Risguardo posteriore
Nº 104 *Portrait of the Artist as He Was (Not), Edition of 6*, 2011



9 783865 609908

KUNSTHALLE TÜBINGEN · MUSEUM DER MODERNE SALZBURG · MARCA, CATANZARO · ART GALLERY OF ONTARIO, TORONTO

VERLAG DER BUCHHANDLUNG WALTHER KÖNIG