



Evergon

DAZIBAO | VU



Dédiés à la diffusion de travaux novateurs ou hybrides qui impliquent dans leur genèse la présence de la photographie, les ouvrages publiés par Dazibao sont un lieu privilégié pour réfléchir l'image, de même que ses liens singuliers à d'autres disciplines.

VU fait connaître la photographie actuelle du Québec et du Canada par des livres qui présentent des réflexions innovantes. Avec ces nouvelles possibilités de diffusion offertes aux artistes et aux chercheurs, VU contribue à renouveler le discours sur la photographie.

Dazibao's books on innovative or hybrid work involving photography in its genesis or in which photography is present are an ideal space for thinking about the image and its singular connections with other artistic disciplines.

VU presents contemporary photography from Quebec and the rest of Canada in books which explore innovative thinking in the field. With these new possibilities for artists and authors to make their work known to the public, VU is contributing to new forms of discourse on photography.

Une photographie de l'inconvenance

Par Eduardo Ralickas

Lorsque l'on considère la carrière artistique d'Evergon, on est impressionné par le grand nombre de photographies prises par l'artiste depuis les années 1970. En effet, Evergon est un photographe accompli et prolifique qui a produit ses œuvres en utilisant tour à tour la plupart des technologies dont disposaient les créateurs de sa génération, notamment les techniques non argentiques (cyanotypie, photocopies), la gélatine argentique, les Polaroids petit et grand format, la photo couleur, l'holographie et, plus récemment, les imprimantes à jet d'encre et d'autres technologies numériques. En outre, il a travaillé avec un certain nombre de supports différents (35mm, moyen format, chambre photographique, appareil de presse, etc.), et à part quelques incursions - hautement ciblées - dans d'autres disciplines telles que la peinture, il semblerait qu'Evergon soit un *photographe* orthodoxe dont la pratique, demeurée inébranlablement fidèle à un seul médium, reflète un paradigme qui constituait jadis l'essence même du modernisme. Toutefois, on pourrait également dire qu'Evergon n'est pas un photographe au sens *propre* du terme : bien qu'une bonne partie de sa production artistique emploie le langage de la photographie traditionnelle, son œuvre constitue en quelque sorte une critique du paradigme photographique par le truchement de laquelle la photographie devient un médium impur. Paradoxalement, considérer le travail d'Evergon comme purement photographique reviendrait à passer sous silence certaines de ses plus importantes réalisations.

Au fil d'une carrière qui s'échelonne sur plus de trente-cinq ans, Evergon a créé une mythologie *queer* très personnelle qui est alimentée (c'est-à-dire à la fois produite et maintenue) par le pouvoir de l'image photographique. Il est généralement considéré comme un artiste gai issu de la mouvance de la discrimination positive et son travail constitue une transgression des frontières tracées par la

mentalité bourgeoise en régime capitaliste. Dans cette optique, Evergon a produit une œuvre qui a contribué à forger, au Québec, un imaginaire de l'après-Stonewall s'adressant à une communauté de spectateurs sympathisants, une espèce de société de sujets désirants qu'elle a en partie contribué à créer. La force de la politique *queer* qui en résulte a sans aucun doute contribué au succès d'une interaction entre photographe et auditoire qui s'est révélée très pragmatique et libératrice. Mais outre ces questions sociologiques et politiques, il nous semble que la contribution *esthétique* de l'artiste réside ailleurs. Considéré du point de vue de ce que l'on en est venu à appeler « art contemporain » au cours de l'existence de l'artiste, le travail d'Evergon transgresse d'autres frontières en engageant intelligemment une série de débats s'inscrivant dans le paradigme de l'art contemporain. Si l'on met entre parenthèses le contenu parfois explicite des photographies qui ont fait la renommée de l'artiste (la série d'organes sexuels tumescents dans le projet *Men of Manscapes* de 1997 ou l'homo-érotisation de l'iconographie catholique dans la récente série *XXX-L*, pour ne donner que deux exemples) pour se concentrer exclusivement sur ce qu'elles accomplissent *en tant que photographies*, la contribution d'Evergon à l'art contemporain ressort soudainement très clairement.

Quelques faits méritent d'être rappelés. Selon certains ouvrages récents sur l'histoire de l'art de l'après-guerre, l'apparition du paradigme sur lequel en est venu à reposer l'art contemporain serait attribuable, du moins en partie, à deux phénomènes, soit le déclin du principe moderniste de la « spécificité médiatique » soutenu par des critiques d'art aussi influents que Clement Greenberg et Michael Fried, qui considéraient tous deux la peinture abstraite comme le sommet de l'« art évolué », et l'invention de nouvelles subjectivités artistiques qui n'étaient plus assujetties aux figures d'artistes (surtout masculines) propres à l'âge d'or du modernisme, soit les dix-neuvième et vingtième siècles.

En effet, il appartient à l'historienne de l'art Rosalind Krauss d'avoir démontré que la logique du modernisme se fondait sur le refoulement de la photographie, qui fonctionnait à titre de l'Autre de l'art (lire : de la peinture abstraite). Pendant que le paradigme moderniste perdait lentement de sa force au cours des années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale, la photographie a pris le devant de la scène dans la mesure où elle incarnait l'hétérogénéité médiatique caractéristique du nouvel art des années 1970. Mais ce qu'il importe surtout de saisir ici, c'est que les propriétés inhérentes de la photographie ont contribué à démanteler certains des principes fondamentaux du modernisme, entraînant une profonde remise en question de concepts typiquement modernistes comme l'originalité, la paternité de l'œuvre, l'unicité, l'aura et la sémiotique de l'icône. Dans son essai en deux parties intitulé « Notes on the Index: Seventies Art in America » publié en 1977 dans la revue *October*, Krauss soutenait la thèse novatrice selon laquelle la catégorie sémiotique de l'« index », qui définit la nature du dispositif photographique comme tel, était le concept clé qui sous-tendait la montée de l'art antimoderniste. Par conséquent, à mesure que les artistes abandonnaient la peinture et adoptaient une pluralité de médias, générant ainsi une scène artistique « diversifiée, éclatée, divisée en clans » qui n'était plus disposée ni capable de parler la lingua franca associée aux

disciplines traditionnelles des beaux-arts, le paradigme photographique est devenu la matrice des nouvelles pratiques. Comme l'indique succinctement Krauss, « les circonstances de la photographie ont une implacable emprise¹ ». Les premières photographies d'Evergon remontent à cette période.

Parallèlement, les identités artistiques elles-mêmes changeaient en réponse à ce qui était alors perçu comme la fin du modernisme. Dans ce contexte, la faillite du paradigme moderniste s'est accompagnée d'une critique de la figure de l'artiste moderne, qui représentait une série de valeurs n'ayant plus aucune pertinence aux yeux des artistes émergents (masculinité, génie, pathos créatif, etc.). On pourrait se reporter ici aux écrits de l'historienne de l'art féministe Amelia Jones, selon lesquels les principaux protagonistes de la nouvelle génération de créateurs auraient abandonné la figure de l'artiste moderniste (dont les attributs sont la masculinité et l'héroïsme), celle qui tenait lieu, dans la logique moderniste, d'origine du sens, de l'expression et de la créativité. En effet, ces artistes n'ont pas tardé à adopter des contre-modèles transgressifs et féminisés tels que celui du dandy (Duchamp, Gilbert & George, Yves Klein) ou du travesti (Andy Warhol) pour tenter d'esquiver le mythe du génie artistique². C'est dans ce contexte que les artistes se sont mis à faire de leur propre vie le sujet de leur œuvre en ayant recours à ce que l'on désigne en théorie littéraire sous le terme d'« autofiction ». Ainsi Olivier Asselin et Johanne Lamoureux affirment-ils qu'aujourd'hui, « les artistes (...) inventent non seulement leurs règles de conduite mais de surcroît, en allant parfois jusqu'à se transformer dans leur chair, proposent leur vie comme œuvre porteuse de valeurs esthétiques et traversée de marqueurs de style³ ». Il importe de préciser que la photographie a joué un rôle important dans ce processus, car elle a fourni aux artistes un outil critique pour diviser, multiplier et analyser les identités créatives et les postures autoriales. Evergon fait partie des premiers artistes du milieu canadien à avoir adopté cette ligne de conduite esthétique (dans la liste des autres praticiens influents à ce chapitre, on pourrait certainement inclure Suzy Lake, General Idea, Sorel Cohen et Raymonde April, pour ne nommer que ceux-là).

Je réitère ici ces aspects bien connus de l'histoire du postmodernisme simplement pour insister sur le fait que depuis ses débuts, le travail d'Evergon a entretenu un dialogue avec ces deux séries de préoccupations. Son adoption de la photographie était d'abord et avant tout un moyen d'effectuer une critique immanente du dispositif photographique, tout en plaçant sa propre vie à l'avant-plan en tant que matériau et sujet principal de ses œuvres. Mais sa pratique diffère considérablement de celle d'autres artistes ayant des visées semblables. En effet, dans le cas d'Evergon, la vie et les limites de la photographie vont de pair, l'artiste pratiquant non seulement une construction ou un façonnement de soi en prenant comme instrument la photographie, mais aussi - et ce qui est tout aussi important - une construction de la photographie en tant que médium « travesti ».

1 Rosalind Krauss, « Notes on the Index: Seventies Art in America: Part Two », *October* 4, automne 1977, p. 58.

2 Voir Amelia Jones, « "Clothes Make the Man": The Male Artist as a Performative Function », *Oxford Art Journal* 18.2, 1995, p. 18-32.
Voir aussi Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 53-102.

3 Olivier Asselin et Johanne Lamoureux, « Autofictions. Les identités électives », *Parachute* 105, *Autofictions*, hiver 2002, p. 13.

Photographie travestie

L'originalité et la signification historique du travail d'Evergon découlent de la façon dont l'artiste a engagé les deux débats, révélant le lien inextricable qui les unit. En fait, la production photographique d'Evergon a joué un rôle sur la scène internationale dans la critique de l'idée de spécificité médiatique en montrant de quelles façons la photographie moderniste se voit implicitement attribuer le genre masculin. Ainsi, j'aimerais suggérer que sa pratique d'autofiction photographique constitue une réflexion sur la médialité ; à ce titre l'engendrement de cette fiction qu'est Evergon *implique également* le travestissement de la photographie.

Les images d'Evergon médiatisent une construction identitaire complexe qui a pour effet de subvertir la figure de l'artiste traditionnel. À partir du début des années 1970, moment historique où « Evergon » (qui n'est pas un nom, mais le résultat d'un processus performatif) a vu le jour, l'artiste a adopté ce que l'on pourrait appeler la « photographie travestie » comme moyen d'explorer la nature du soi artistique dans le sillage du modernisme. À la différence d'autres artistes qui ont fait usage d'identités contre-modernes, la contribution d'Evergon à ce débat consiste à avoir façonné son art – ainsi que lui-même – en mode mascarade *queer*. Dès lors, le processus photographique par le truchement duquel se manifeste l'identité artistique d'Evergon engendre également une transformation du médium photographique; marquées comme étant « féminisées », les œuvres qui en résultent *démonstrent physiquement* leur dissidence d'avec le modernisme photographique traditionnel.

Evergon a fait son entrée dans le milieu de l'art contemporain à un moment où la photographie « *straight* » (photographie traditionnelle/hétérosexuelle) était le modèle de pratique artistique dominant. Inutile de dire que la photographie était alors le domaine d'expression de la virilité⁴. En dépit des affirmations de Krauss, selon lesquelles la photographie constituait une espèce d'anti-médium (ou du moins une sorte de repoussoir au trope pictural de la spécificité médiatique), l'arrivée de la photographie dans le monde des arts a été entachée dès le départ par la logique de la pureté du médium. Il n'y a qu'à penser aux propos de John Szarkowski, que l'on peut lire dans *The Photographer's Eye*, ouvrage basé sur l'exposition éponyme de 1966, où l'auteur caractérise la photographie comme une forme d'art moderniste entièrement assujettie à l'idéologie de la pureté du médium. Largement dans l'esprit de Greenberg et Lessing (à qui Greenberg se réfère dans sa conception de l'art moderne), pour l'influent commissaire du Museum of Modern Art, la photographie devient art à condition qu'elle tienne compte des caractéristiques inhérentes (et des limites) du médium lui-même.

Les premières œuvres d'Evergon entretiennent un dialogue avec ces conceptions dominantes de la photographie « *straight* », mais ce faisant, elles exposent la photographie en tant que dispositif *genré* qui entretient les mythes de l'héroïsme créatif et la subjectivité artistique masculine qui prédominaient dans les cercles modernistes déclinants. Ainsi, contrairement à d'autres photogra-

⁴ Sur la scène artistique du Québec, les premières œuvres de Raymonde April témoignent de cette réalité. April est l'une des premières artistes de sexe féminin à avoir été considérée comme une photographe. Il est intéressant de constater qu'à cette époque, sa pratique aborde aussi la question de la prédominance masculine au sein du médium, mais d'une façon qui diffère de la démarche d'Evergon.

phes de sa génération, Evergon fait une utilisation du médium photographique qui repose sur des termes ambigus, ne serait-ce que parce que son art est sensible à la façon dont la photographie alimente un grand nombre des tropes masculinistes associés au paradigme pictural qu'elle a elle-même contribué à déplacer. Considérons certains des premiers cyanotypes et des premières œuvres réalisées sur une machine Xerox, comme *Self as Henry the Frog King*, qui remonte à 1979. Basée sur l'une des nombreuses copies d'un portrait perdu réalisé par Hans Holbein le Jeune, l'œuvre montre l'artiste déguisé en Henri VIII et affublé d'un masque de grenouille qui lui recouvre partiellement le visage ; une guirlande formée de trois grenouilles bondissantes apparaît du côté droit, sans doute pour célébrer par la danse leur corpuent « roi ». Conformément aux approches postmodernistes en matière de photographie, le médium reproductible est employé ici pour mettre à mal le mythe de l'originalité picturale (soit dit en passant, l'œuvre de Holbein a été notoirement copiée des douzaines de fois, et ces reproductions sont aujourd'hui considérées comme très ressemblantes, l'original ayant été détruit en 1698 lors de l'incendie du palais de Whitehall). Mais surtout, le processus de mascarade par lequel Evergon consolide son identité fictive petit à petit, une image à la fois, est concrétisé dans ce cas par une mascarade de la photographie elle-même. Non seulement cette œuvre *représente-t-elle* l'une des identités fictives de l'artiste, mais elle *incarne* ce processus de construction de soi en *déguisant le médium en tant qu'Autre*. Voilà où réside le pouvoir des premières œuvres réalisées à la photocopieuse, qui dans la plupart des cas font usage de photographies soigneusement mises en scène qui sont ensuite manipulées, transformées - travesties -, tout comme la performance en studio devant la caméra devient une performance prise en charge *par* l'image. Une telle transformation médiatique modifie le dispositif d'adresse de la photographie, car elle positionne dorénavant le spectateur en tant que sujet désirant (*queer*) sensible aux nouveaux habits de la photographie (dorénavant féminisée).

Cette impulsion initiale constitue en grande partie la matrice du travail ultérieur d'Evergon, au fil duquel l'artiste a poursuivi un dialogue avec l'histoire de la peinture qui allait entièrement transformer sa pratique photographique. Opposant une réponse soutenue à l'univers à prédominance masculine de la photographie d'art, Evergon a abordé la photographie comme un médium « inconvenant » en introduisant dans l'équation photographique des éléments étrangers issus des domaines de la peinture et du théâtre, processus équivalant à un engendrement *queer* de la photographie : littéralement, un déplacement (*trans*) générateur de nouvelles apparences (*vestire*). Le paradigme d'Evergon de photographie-travestissement constitue en fin de compte la base matérielle d'une critique de l'après-vie du modernisme en ce qui a trait au caractère *genré* des médias.

Les tableaux Polaroid à grande échelle constituent un bon exemple. Au début des années 1980, l'artiste a entrepris un projet à long terme nécessitant l'utilisation des appareils Polaroid géants situés à Boston, New York et Francfort. De façon inédite, les séries *Homo Baroque* et *Homo Rococo* faisaient appel aux caractéristiques matérielles inhérentes au film Polaroid afin d'imiter la lumière et la couleur typiques des productions picturales de la Renaissance et de l'art baroque. Ici, la propriété par excellence de la photographie - la lumière - imite la palette de la peinture sans jamais transgresser les frontières de la pratique photographique traditionnelle, ce qui englobe l'utilisation du flash, de l'éclairage au tungstène et de gélatines

de couleur. Tout en faisant référence aux œuvres du Caravage et de Rubens et, à l'occasion, à celles de Velasquez et de Van Eyck, l'artiste a reconstitué des tableaux photographiques spectaculaires peuplés d'éphèbes court vêtus, de jeunes filles, de matrones, de nouveau-nés et de barbues. L'artiste lui-même apparaît parfois dans les séries sous diverses apparences. Mais surtout, ces œuvres sont signées par un pseudonyme, Celluloso Evergonni, ce qui met en évidence la question de l'autorité créatrice, « Evergon » étant déjà un pseudonyme. Ainsi, l'auteur des Polaroids affirme que sa voix est la fiction d'une fiction, ce qui constitue une façon à la fois critique et ludique d'aborder la question de l'auteur qui va de pair avec un processus où les images elles-mêmes sont *prises*. En fin de compte, ces œuvres impures font un usage orthodoxe des propriétés du Polaroid pour générer des images qui vont pour ainsi dire à contre-courant de la photographie en tant que telle, le processus de production lui-même étant tout sauf instantané et les tableaux obtenus donnant une fausse idée de leur médium en flirtant avec l'Autre du modernisme.

Au début des années 1990, la série *Cirque* poursuivait dans la même veine, puis les séries *Passion Plays* et *XXX-L*, plus récentes, se sont encore une fois attaquées, à leur façon, au paradigme pictural. Mais dans tous les cas, on peut dire que la pratique de la construction artistique de soi survient dans le registre matériel. La photographie elle-même est donc le sujet des rituels de *queering* par lesquels « Evergon » voit initialement le jour. Dans ce cadre général, la relation qu'entretient l'artiste au processus de fabrication de l'image semble demeurer cohérente tout au long de sa pratique, même dans les cas où le « look » de la photographie traditionnelle est adopté plus ou moins entièrement. Pour réaliser des séries telles que *Men of Manscapes*, *Truck Stops & Lovers Lanes - Enchanted Forest of Homo Folk Lore* et *Manscapes*, l'artiste a voyagé autour du monde afin de documenter la topographie et les utilisateurs de lieux de drague pour hommes. Utilisant souvent des appareils photo grand format convenant mal au caractère spontané et illicite des rencontres qui surviennent dans ces endroits, l'artiste a produit d'exquises épreuves à la gélatine argentique (et, plus récemment, des giclées) dont la qualité et la gamme tonale égalent celles de maîtres modernistes tels que Walker Evans et Edward Weston. Les marqueurs des territoires d'échanges sexuels gais anonymes, pratiquement invisibles à l'œil du néophyte, sont les seuls éléments qui viennent perturber le vernis esthétique d'images qui, autrement, ont tout pour séduire n'importe quel fétichiste de la photographie moderniste.

Evergon a aussi utilisé d'autres pseudonymes tels que « Egon Brut » et « Eve R. Gonzales » pour produire des ensembles d'œuvres hétérogènes, chacun dans un style différent. Cette multiplication des identités artistiques s'inscrit dans sa conception de la photographie en tant que médium impur dont l'essence même réside dans la démonstration visuelle de l'inadéquation de toutes les catégories hégémoniques comme « l'artiste », « le photographe », « la photographie » et, par-dessus tout, le nom d'« Evergon ». Mais surtout, ce nom est actualisé au moyen d'images qui sont elles-mêmes d'« inconvenantes » manifestations de la photographie. Il s'ensuit que dans le cas d'Evergon, l'auto-fiction ne consiste pas seulement à vivre selon un code esthétique auto-imposé, mais d'abord et

avant tout à révéler ce code en remettant en question l'inconscient *genré* du médium photographique. Les œuvres photographiques qui en résultent illustrent tant un style de vie qu'une vision esthétique, car elles constituent les manifestations d'un univers érotique et fantasmagorique dont la nature dépend de l'impureté de ce qui le représente.

Étant donné que la pratique de l'autofiction remonte aux modèles de style de vie incarnés par les philosophes de l'Antiquité, comme l'ont démontré Michel Foucault et Pierre Hadot, on pourrait alors se demander à quel modèle philosophique souscrit la pratique créative d'Evergon. La réponse à cette question montre à quel point la pratique de cet artiste se distingue de celles des néo-dandys et des néo-bohèmes qui pratiquent l'autofiction en contexte postmoderne : Evergon est un *cynique* (ce qui ne veut pas dire que son travail soit « cynique » au sens moderne). En effet, à l'instar d'Antisthène, maître de l'école philosophique cynique qui sévissait dans l'Athènes de l'après-Socrate, dont le mode de rationalité consistait à *exécuter physiquement des actions* visant à réfuter les propos de ses interlocuteurs plutôt que de formuler verbalement des arguments, l'art de l'autofiction *queer* que pratique Evergon s'avère une performance matérielle avec et pour le médium photographique qui, en fin de compte, incarne la différence au niveau esthétique. Cette position « cynique », qui pourrait être comparée à une esthétique de la démonstration, est probablement unique dans le domaine de l'art contemporain⁵.

En dernière analyse, le travail d'Evergon constitue l'effectuation performative des politiques *queer* qu'il cherche à représenter. Mais il ne suffit pas simplement de regarder le contenu iconique de ces œuvres pour comprendre ce qui est en jeu. La définition de la performativité proposée par J.L. Austin, en parlant des actes de langage, pourrait ici être utile : les énoncés performatifs sont des énoncés du langage où coïncident le dire et le faire. De même, dans la pratique d'Evergon, le *queering* du médium hétérosexuel est le processus par lequel les politiques *queer* sont littéralement *effectuées*, étant donné que les images elles-mêmes incarnent les politiques qu'elles dépeignent. À partir d'une appropriation personnelle hautement efficace du dispositif du langage performatif, le « cadre » accomplit ici ce que les images ne peuvent que « dire » en « représentant », et la force de persuasion de cette représentation serait nulle sans la manifestation de la photographie travestie.

5 J'explique en quoi consiste la réhabilitation du cynisme effectuée par Evergon dans « The Gospel According to Evergon », *Blackflash* 24.1, 2006, p. 8-19. À un philosophe qui argumentait contre la possibilité du mouvement, Antisthène aurait répondu en bondissant sur ses jambes et en se mettant à marcher. Du point de vue cynique, l'exécution d'une action est beaucoup plus efficace que toute autre forme de réponse verbale. Voir Léonce Paquet, *Les cyniques grecs : fragments et témoignages*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1975, p. 56.

A Photography of Impropriety

By Eduardo Ralickas

As one casts a backward glance at Evergon's artistic career, one is overwhelmed by the sheer amount of photographs the artist has taken since the 1970s. Indeed, Evergon is an accomplished and prolific photographer whose output encompasses most technologies available to practitioners of his generation, including non-silver processes (cyanotypes, photocopies); gelatin silver prints; small and large-scale Polaroids; colour prints; holography; and, more recently, ink-jet prints and other digital output technologies. Moreover, he has worked with a number of different formats (35mm, medium format, view cameras, press cameras, etc.), and apart from occasional—and highly targeted—forays into other media such as painting it would seem that Evergon is an orthodox *photographer* whose unwavering devotion to a medium-specific practice hearkens to a bygone paradigm that was the stuff modernism was made of. However, it can be argued that Evergon is not a photographer in any *proper* sense of the term: much of his artistic output, couched in the language of straight photography, is in fact a critique of the photographic paradigm that broaches the medium as a tool of impurity. Paradoxically, regarding Evergon's work as purely photographic obscures some of its most important accomplishments.

Throughout a career spanning over thirty-five years, Evergon has developed a highly personal queer mythology driven (i.e., produced and sustained simultaneously) by the power of the photographic image. Largely cast as an affirmative-action queer artist whose work transgresses the borders of late-capitalist bourgeois propriety, his *œuvre* has contributed to the forging of a post-Stonewall imaginary in Québec that speaks to a receptive community of kindred viewers—a kind of society of desiring subjects it has partly helped bring into being. The force of its queer politics is no doubt a function of the success of such a pragmatic and liberating interaction between photographer and audience. Putting sociology and politics aside though, it bears mentioning that the artist's *aesthetic* contribution lies elsewhere. Regarded from the vantage point of what has come

to be called “contemporary art” during the artist’s own lifetime, Evergon’s works transgress other borders as they engage intelligently with a set of debates that are constitutive of the paradigm of contemporary art as such. Indeed, if one were to bracket the signature content of the artist’s sometimes explicit pictures (the array of tumescent organs in the 1997 *Men of Manscapes* project; or the homo-eroticization of the Catholic painterly tradition in the recent *XXX-L* series, to cite but two examples) and focus exclusively on what they accomplish *as photographs*, Evergon’s contribution to contemporary art suddenly comes into sharp focus.

A few facts are worth recalling. According to current histories of post-war art, the rise of the contemporary art paradigm has been predicated, at least in part, on two phenomena, namely, the disenfranchisement of the modernist concept of “medium specificity” advocated by such influential art critics as Clement Greenberg and Michael Fried, both of whom regarded abstract painting as the acme of “advanced art”; and the invention of new artistic subjectivities that no longer subscribe to the (mostly male) models of artistic agency prevalent throughout the heyday of modernism—the nineteenth and twentieth centuries.

As regards the former issue, art historian Rosalind Krauss has argued that the logic of modernism was based on the exclusion of the photographic medium as art’s (read: abstract painting’s) suppressed other. While the modernist paradigm slowly broke down in the years following the Second World War, photography took centre stage insofar as it epitomized the media heterogeneity of the new art of the 1970s. Importantly though, the inherent properties of photography helped dismantle some of the key tenets of modernism along the way, casting serious doubt on such modernist concepts as originality, authorship, uniqueness, aura, and the semiotics of the icon. In the two-part essay “Notes on the Index: Seventies Art in America” published in *October* in 1977, Krauss emphatically drove the point home: the semiotic category of the “index,” which defines the nature of the photographic apparatus as such, was the key concept underpinning the rise of the anti-modernist art. Thus, as artists abandoned painting and embraced a plurality of media, thereby generating a “diversified, split, factionalized” arts scene that was no longer willing or capable of speaking the lingua franca of the traditional beaux-arts disciplines, photography became the dominant operative model for the production of the new art. As Krauss succinctly put it, “The conditions of photography have an implacable hold.”¹ Evergon’s first photographs date from this period.

Concomitantly, artistic identities themselves shifted as a response to what was then perceived as the end of modernism. In this light, the bankruptcy of the modernist paradigm was also met by a critique of the figure of the modern artist, who represented a series of values no longer pertinent to emerging artists (masculinity, genius, creative pathos, etc.). One can turn here to the work of feminist art historian Amelia Jones according to which the heroic (male) artist—expressive origin of meaning and creativity—was to find no purchase among the protagonists of the younger genera-

tion. Instead, the latter keenly espoused such transgressive, feminized counter-figures as the dandy (Duchamp, Gilbert & George, Yves Klein) or the drag-queen (Andy Warhol) in an attempt to circumvent the myth of artistic genius.² It is in this context that artists began to regard their own lives as the subject of their work by making use of what literary theory terms “autofiction.” In this light, Olivier Asselin and Johanne Lamoureux contend that today “artists (...) not only invent their own rules of conduct, but also, in going as far at times as to transform their own bodies, propose their lives as works that bear aesthetic value and that are marked by the signs of style.”³ It bears mentioning that photography played a significant role in this process, for it afforded artists a critical tool to split, multiply, and analyze creative identities and authorial postures. Evergon is among the first artists in the Canadian context to undertake such an aesthetic line of conduct (a list of other influential practitioners would no doubt include Suzy Lake, General Idea, Sorel Cohen and Raymonde April, to name but a few).

I rehearse these well-known histories of postmodernism here if only to point out that from the very beginning, Evergon’s work has dialogued with these two sets of concerns. His embrace of photography was first and foremost a means to achieve an internal critique of the photographic apparatus itself, while foregrounding his life as the principal material and subject of his works. But his practice differs considerably from that of other artists with similar claims. In fact, in Evergon’s case life and the limits of photography go hand in hand as the artist practices not only a fashioning of the self that has photography as an instrument, but also—and of equal importance—a fashioning of photography as a medium in “drag.”

Cross-photography

The originality and historical significance of Evergon’s work stems from the way the artist has engaged with both debates, thereby revealing that they are intricately bound up with one another. Indeed, Evergon’s photographic output played a part on the international stage in the process of critiquing medium specificity by addressing the ways in which modernist photography is implicitly gendered as male. In this light, I would like to suggest that his photographic practice of self-fashioning is a reflection on mediality; as such, the engendering of the fiction that is Evergon *also entails* the engendering of photography.

Evergon’s images function as a complex performance of selfhood that displaces earlier models of artistic agency. As of the early 1970s—the historical moment when “Evergon” (which is not a name, but a performance of a name) first came into being, the artist espoused what can be termed “drag photography” as a means to explore the nature of the artistic self in the wake of modernism. As opposed to others artists who made use of counter-modern artistic identities, Evergon’s contribution to this debate is to have fashioned his art—himself included—as a mode of queer masquerade. The

2 See Amelia Jones, “‘Clothes Make the Man’: The Male Artist as a Performative Function,” *Oxford Art Journal* 18.2 (1995), p. 18–32. Also see Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), p. 53–102.

3 Olivier Asselin and Johanne Lamoureux, “Autofictions, or Elective Identities,” *Parachute* 105 “Autofictions” (Winter 2002), p. 13.

(cross-) photographic process by means of which Evergon's artistic identity manifests itself is thereby mediated by an undermining of the photographic medium; marked as "feminized" the resulting works *physically demonstrate* their dissent from mainstream photographic modernism.

Evergon entered the contemporary art milieu at a time when "straight photography" pervaded artistic practice. Needless to say, photography was then the terrain of manhood.⁴ Despite Krauss's claims for photography as a kind of anti-medium (or at least as a sort of foil to the painterly trope of medium specificity), the entry of photography into the art world was tainted from the start by the logic of medium purity: one need only think here of John Szarkowski's epochal retelling of the history of photography as a modernist art form that subscribes to the ideology of medium purity in the exhibition and related book *The Photographer's Eye* (1966). Much in the spirit of Greenberg and Lessing (to whom the former refers in his theory of modern art), for the influential Museum of Modern Art curator photography becomes art provided it pays heed the inherent characteristics (and limits) of the medium itself.

Evergon's first works dialogue with such dominant conceptions of "straight photography," but in doing so, they uncover photography as a gendered apparatus that sustains the myths of creative heroism and male artistic agency which prevailed in waning modernist circles. Thus, unlike other photographers of his generation, Evergon's use of the photographic medium is couched in ambiguous terms, if only because his art is sensitive to how photography itself harbours many of the masculinist tropes that characterized the painterly paradigm it so uneasily displaced. Consider some of the early cyanotypes and works made on a Xerox machine, such as the 1979 *Self as Henry the Frog King*. Based on one of the numerous copies of a lost portrait by Hans Holbein the Younger, it depicts the artist masquerading as Henry the Eighth while wearing a frog mask that partially covers his face; a garland of three leaping frogs appears on the right, no doubt to celebrate their corpulent "king" by way of dance. In keeping with postmodernist approaches to photography, the reproducible medium is utilized here not only to undermine the myth of originality in painting (incidentally, Holbein's work was notoriously copied dozens of times and these reproductions are now considered as true likenesses, since the original portrait was consumed by the 1698 Whitehall fire). More importantly, the process of masquerade whereby Evergon consolidates his fictitious self in piecemeal fashion, one image at a time, is instantiated in this case in the masquerading of photography itself. Not only does this work *depict* one of the artist's fictitious identities; it also *enacts* such a process of self-fashioning by *dressing the medium as other*. Herein lies the power of the early photocopy works, which in most cases make use of carefully staged photographs that are then manipulated, transformed—travestied—as the in-studio performance for the camera becomes a performance of the final print. Such a media makeover transforms photography's mode of address, as it now positions the viewer as a desiring (queer) subject sensitive to photography's (now feminized) new look.

4 In the Québec arts scene, the early work of Raymonde April attests to this state of affairs. April is one of the first female artists to be identified as a photographer. Interestingly, her practice from this period also addresses the gendering of the medium, albeit in a way that differs from the work of Evergon.

This initial impetus is the matrix of much of Evergon's subsequent work in which the artist pursued a dialogue with the history of painting that was to transform his photographic practice entirely. In a sustained response to the male-dominated world of art photography, Evergon approached photography as an "improper" medium by introducing foreign elements stemming from the domains of painting and theatre into the photographic equation. This process amounts to the queer engendering of photography—literally: a displacing (*trans*) that produces other guises (*vestire*). Evergon's paradigm of drag-photography ultimately functions as the material basis for a critique of the afterlife of modernism in the gendering of media.

The large-scale Polaroid tableaux are a case in point. In the early 1980s, the artist embarked in a long-term project that made use of room-sized Polaroid cameras located in Boston, New York, and Frankfurt. In unprecedented fashion, the *Homo Baroque* and *Homo Rococo* series used the inherent material characteristics of Polaroid film to mimic the light and colour of Renaissance and Baroque painting. Here, the ultimate photographic property—light—imitates the palette of history painting without ever transgressing the bounds of conventional photographic practice, which includes the use of flash, Tungsten lighting, and coloured gels. While referring to the work of Caravaggio and Rubens, and, occasionally, Velasquez and Van Eyck, the artist reconstituted dramatic photographic tableaux peopled with scantily clad ephebes, young girls, matrons, infants, and bearded men. The artist himself sometimes appears in the series in various guises. Importantly, these works are authored by a pseudonym, Celluloso Evergonni, which brings to the fore the question of creative authority, as "Evergon" is already itself as pseudonym. Thus, the author of the Polaroids asserts that his voice is a fiction of a fiction—which is to say: a critical yet playful framing of authorship that goes hand in hand with the process whereby the images themselves are *taken*. Ultimately, these impure works make orthodox use of the properties of Polaroid to generate images against the grain of photography as it were, for the production process itself is anything but instantaneous and the resulting tableaux belie their medium by flirting with the modernist other.

The *Cirque* series of the early 1990s followed suit, and the more recent *Passion Plays* and *XXX-L* series each take up the painterly paradigm again in their own way. In all cases, it can be said that the practice of artistic self-fashioning occurs at the material level. Thus, photography itself is the subject of the queering rituals by means of which "Evergon" first comes into being. Given this general framework, the artist's relation to image-making appears consistent throughout his practice, even in cases in which the "look" of straight photography is adopted in a more or less straightforward way. In such series as *Men of Manscapes*, *Truck Stops & Lovers Lanes – Enchanted Forest of Homo Folk Lore*, and *Manscapes*, the artist travelled around the globe to document the topography and users of male-to-male cruising sites. Often using large-format cameras that are ill-suited to the spontaneity and illicit character of encounters in such spaces, the artist produced exquisite gelatin silver prints (and, more recently, giclée prints) that parallel in quality and tonal range the work of such modernist masters as Walker Evans and Edward Weston. The markers of anonymous gay sex

territories, which are virtually invisible to the untrained eye, are the only factors that disrupt the aesthetic sheen of images that would otherwise seduce any modernist photo fetishist.

Evergon has also used other pseudonyms such as “Egon Brut” and “Eve R. Gonzales” to produce heterogeneous bodies of work, each in a different style. This multiplication of artistic identities is part and parcel of his espousal of photography as a medium without purity whose very essence lies in the visual demonstration of the inadequacy of all hegemonic categories such as “the artist,” “the photographer,” “photography,” and, above all, the name that is “Evergon.” Importantly, that name is performed by means of images that are themselves “improper” manifestations of photography. It follows that in Evergon’s case autofiction is not only to live by a self-imposed aesthetic code; it is first and foremost to picture that code by challenging the photographic medium’s gender unconscious. The resulting works of photographic fashioning epitomize both a lifestyle and an aesthetic vision as they are the manifestations of an erotic, phantasmagorical world whose nature hinges on the impurity of that which pictures it.

Given that the tradition of aesthetically fashioning the self originates in the lifestyle models put forth by the philosophers of Antiquity, as the work of Michel Foucault and Pierre Hadot has made clear, one may well ask: to what philosophical model does Evergon’s creative practice subscribe? The answer singles out this artist’s practice from the usual lot of neo-dandies and neo-bohemians who people the postmodern self-fashioning tradition: Evergon is a *Cynic* (which is not to say that his work is “cynical,” in the modern sense of the term). In fact, much like the master of the Cynical school of philosophy that thrived in post-Socratic Athens, Antisthenes, whose mode of rationality consisted in *physically performing actions* to refute his interlocutors rather than in formulating verbal arguments, Evergon’s work of queer self-invention takes shape as a material performance with and for the photographic medium that ultimately embodies aesthetic difference. This “cynical” stance, which can be likened to an aesthetics of demonstration, is perhaps unique in the domain of contemporary art.⁵

As such, Evergon’s work is the performative enactment of the queer politics it seeks to represent. But it does not suffice merely to glance at the iconic content of these works to understand what is at stake here. J.L. Austin’s seminal definition of performative speech acts is useful in this respect: performative utterances in language are utterances in which saying and doing coincide. Similarly, in Evergon’s practice the queering of the straight medium is the process whereby a queer politics is literally *performed*, since the images themselves enact the very politics they depict. In a highly effective personal appropriation of the apparatus of performative language, here the “frame” accomplishes what the images can merely “say” by “depicting”—a depiction whose persuasive force would be powerless were it not for the song and dance of photography in drag.

5 I make a case for Evergon’s rehabilitation of cynicism in “The Gospel According to Evergon,” *Blackflash* 24.1 (2006), p. 8–19.

Antisthenes allegedly responded to a philosopher who argued against the possibility of movement by getting up on his feet and walking.

From the Cynical point of view, performances are much more compelling than any other form of verbal repartee. See Léonce Paquet,

Les cyniques grecs: Fragments et témoignages (Ottawa: Éditions de l’Université d’Ottawa, 1975), p. 56.















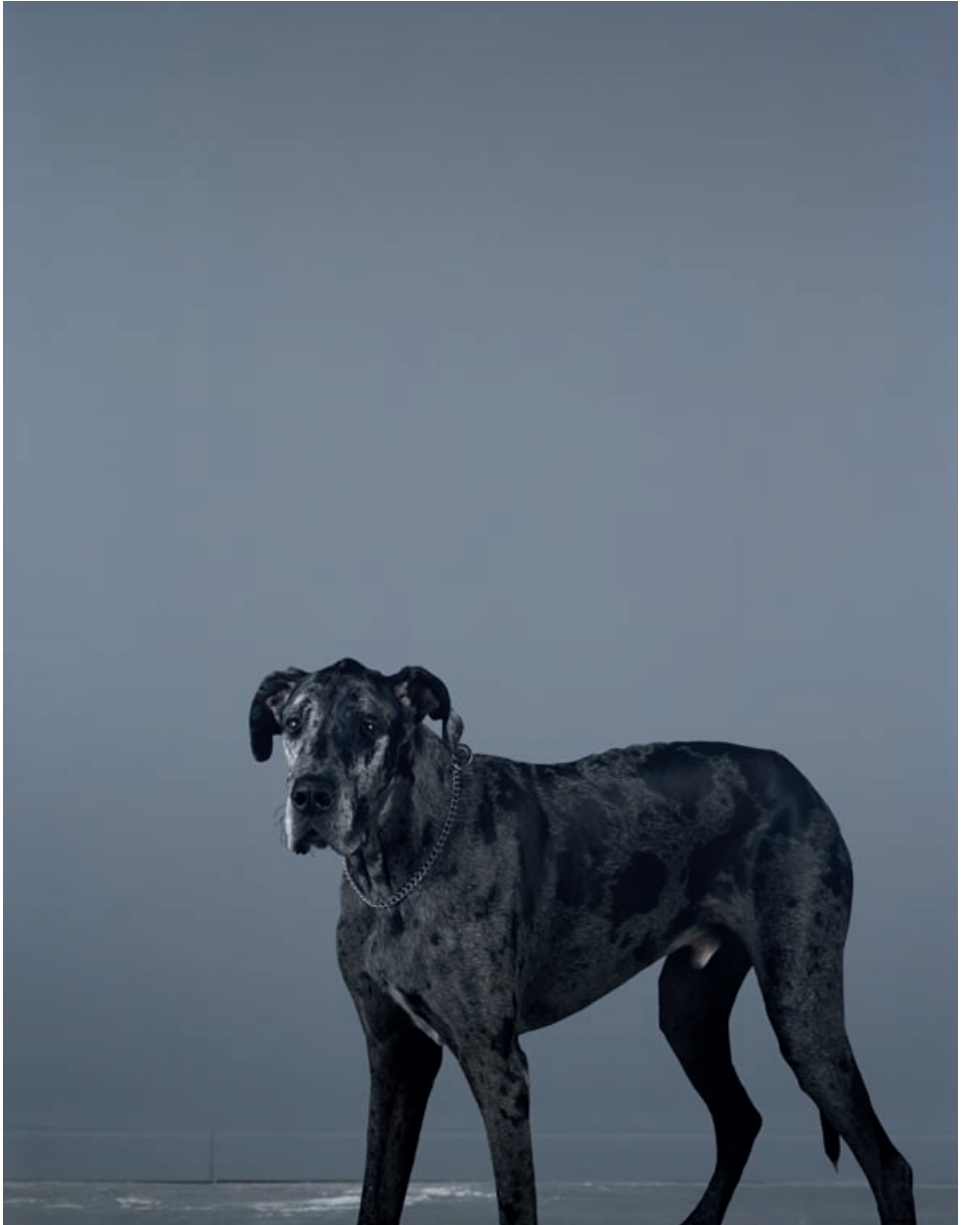


























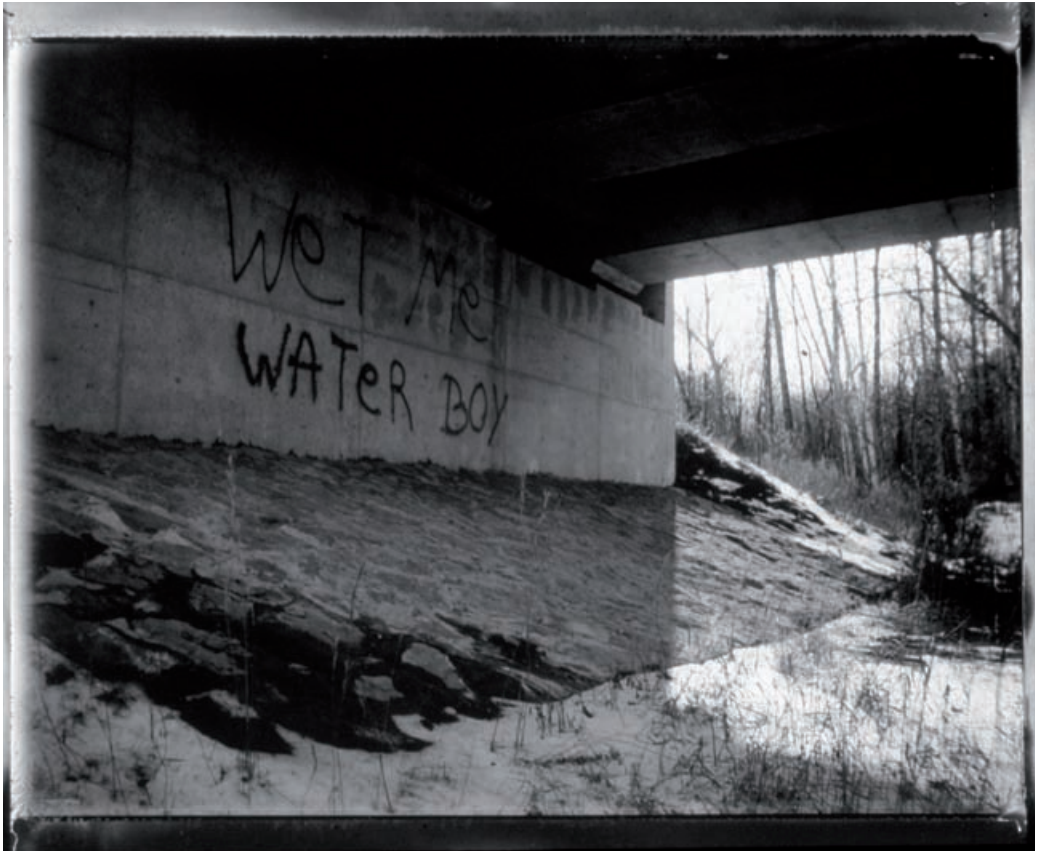
















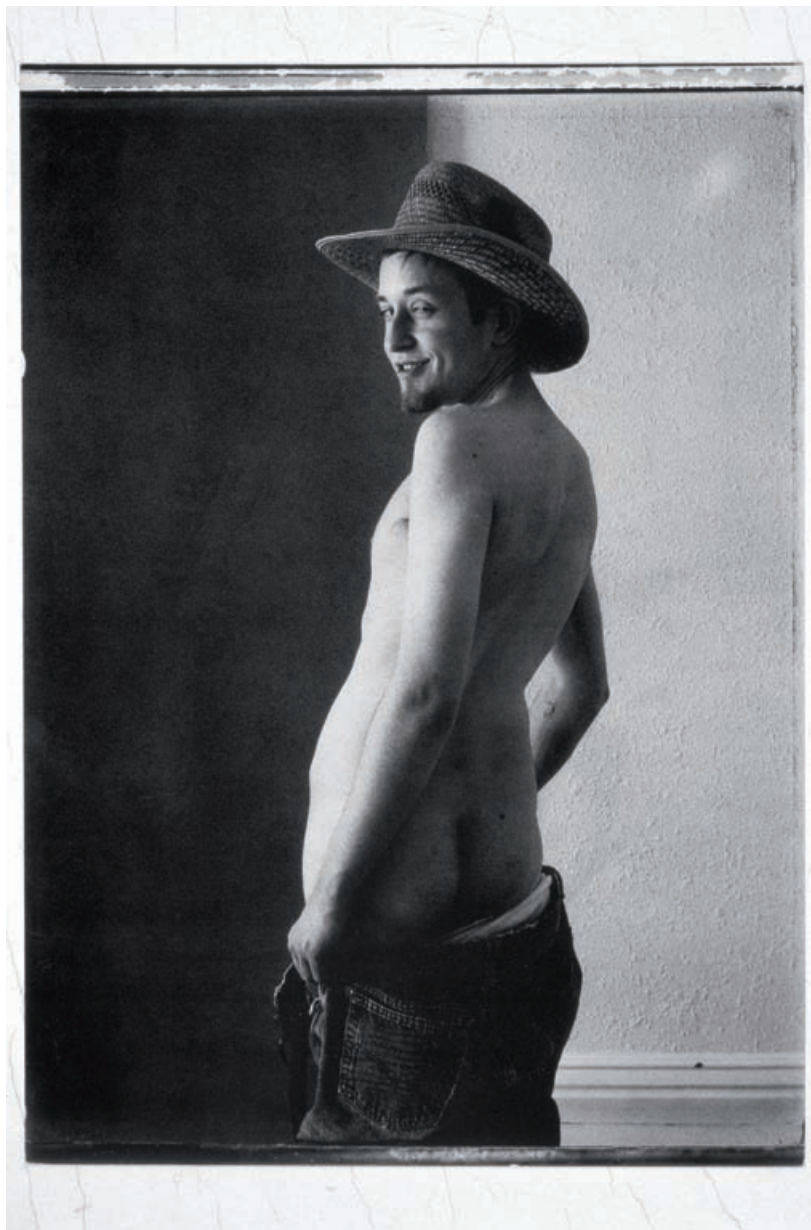










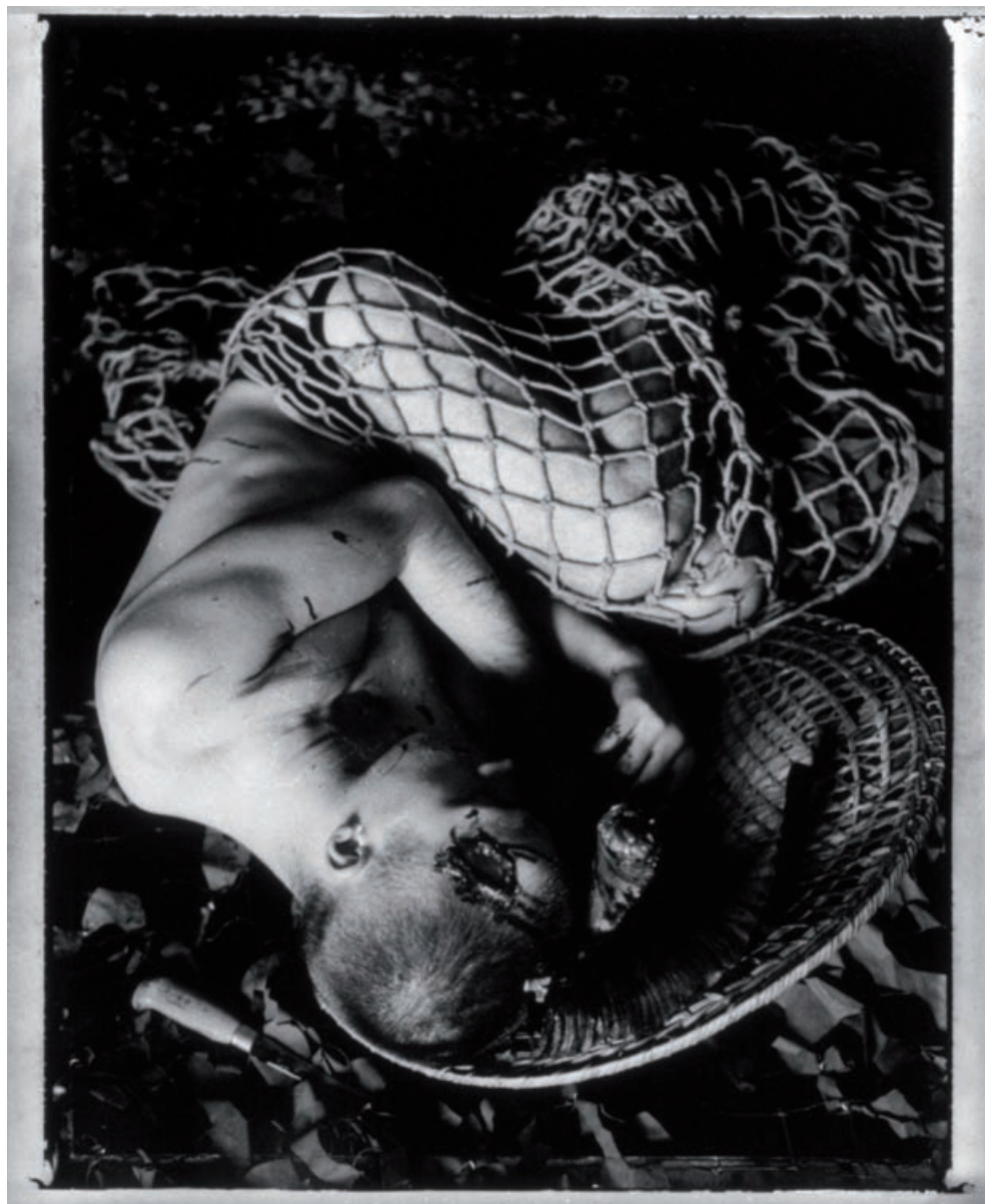
























E 2/3

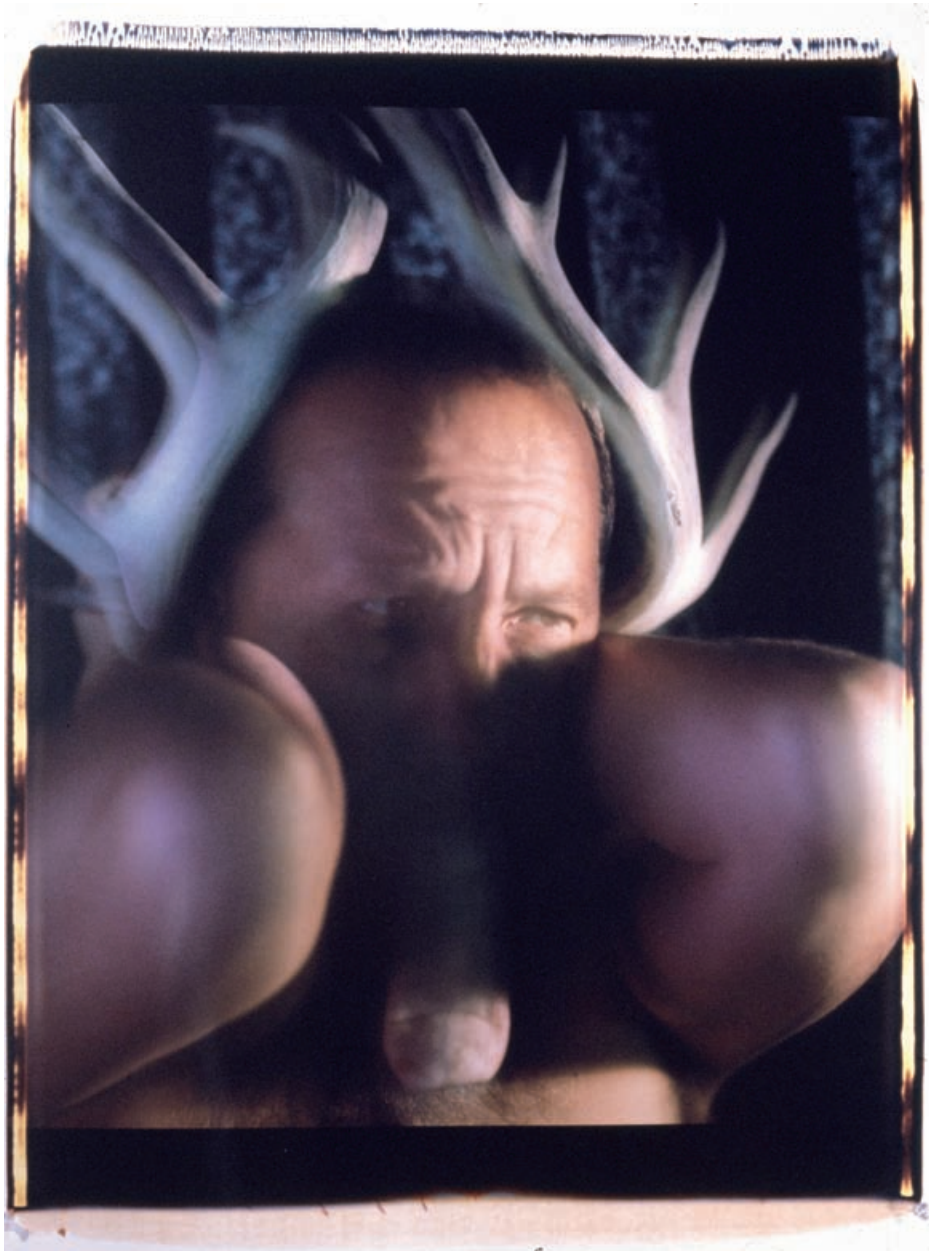
Evans/84

























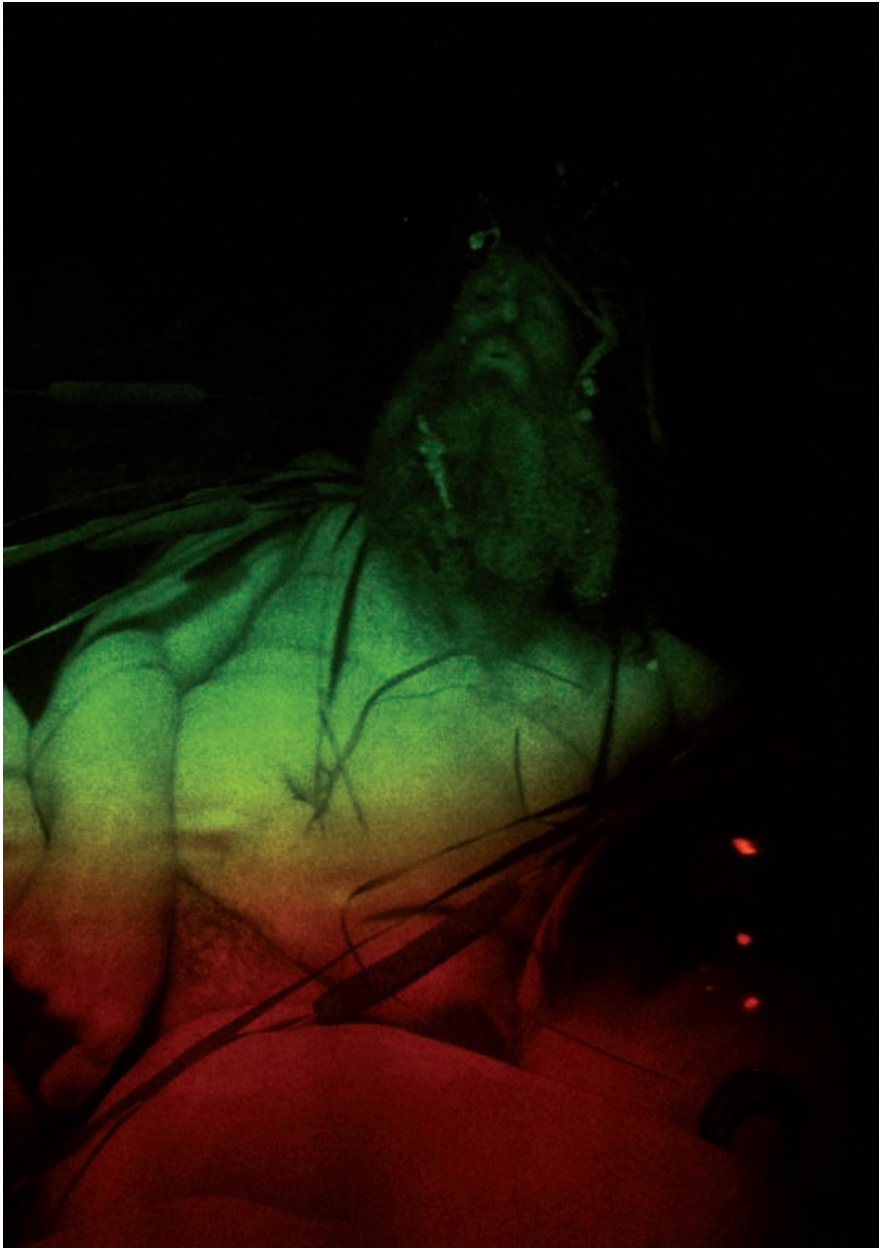








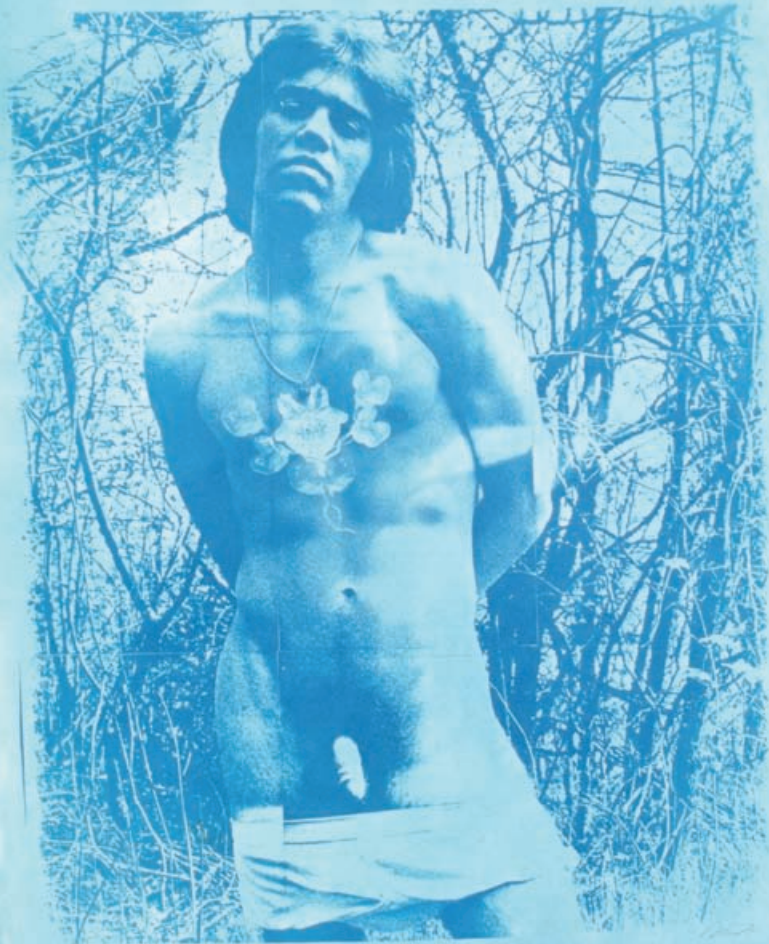








1 BOY



Liste des œuvres | List of the works

- 17 *St. Patrick*, de la série *Passion Plays* (2008) - Impression à jet d'encre à partir d'un négatif 4x5, 101,6 x 76,2 cm
- 18 *Buddhas*, de la série *Passion Plays* (2008) - Impression à jet d'encre à partir d'un négatif 4x5, 101,6 x 76,2 cm
- 19 *Antagonist*, de la série *Passion Plays* (2008) - Impression à jet d'encre à partir d'un négatif 4x5, 152,4 x 101,6 cm
- 20 *Cavorting with Demons*, de la série *Passion Plays* (2008) - Impression à jet d'encre à partir d'un négatif 4x5, 152,4 x 101,6 cm
- 21 *Vengeful & Merciless*, de la série *Passion Plays* (2008) - Impression à jet d'encre à partir d'un négatif 4x5, 152,4 x 101,6 cm
- 22 *Manikin (Standing)*, de la série *Chez Moi* (2006) - Impression à jet d'encre à partir d'un négatif 4x5, 182,5 x 112 cm
- 23 *Self as Santa*, de la série *Chez Moi* (2006) - Impression à jet d'encre à partir d'un négatif 4x5, 182,5 x 112 cm
- 24 *Canary*, de la série *Chez Moi* (2006) - Impression à jet d'encre à partir d'un négatif 4x5, 182,5 x 112 cm
- 25 *Homage to Michelangelo and David or the Tuba Lesson*, de la série *XXX-L* (2005) - Impression à jet d'encre à partir d'un négatif 4x5, 140 x 112 cm
- 26 *Homage to Geromes and Pygmalion or Cello-izing*, de la série *XXX-L* (2006) - Impression à jet d'encre à partir d'un négatif 4x5, 152,4 x 112 cm
- 27 *Homage to Monet Amongst the Water Lilies or the Piccolo Lesson*, de la série *XXX-L* (2005) - Impression à jet d'encre à partir d'un négatif 4x5, 140 x 112 cm
- 28 *Homage to Caravaggio and Baccho, adolescente e vecchio or Ringing the Chimes*, de la série *XXX-L* (2006) - Impression à jet d'encre à partir d'un négatif 4x5, 152,4 x 112 cm
- 29 *Kiev*, de la série *Chez Moi* (2006) - Impression à jet d'encre à partir d'un négatif 4x5, 182,5 x 112 cm
- 30 *Margaret Pushing*, de la série *Margaret and I* (2003) - Impression à jet d'encre sur vinyle Mat 56 x 42 cm
- 31 *Margaret Pulling*, de la série *Margaret and I* (2003) - Impression à jet d'encre sur vinyle Mat 56 x 42 cm
- 32 *Margaret Standing (Front)*, de la série *Margaret and I* (2001) - Épreuve noir et blanc virée au sélénium à partir d'un négatif Polaroid, 229 x 122 cm
- 33 *Margaret of the Mist*, de la série *Margaret and I* (2004) - Impression à jet d'encre sur vinyle Mat 91,5 x 122 cm
- 34 *Lime Green Boy*, de la série *Hot Boys* (2004) - Impression à jet d'encre sur papier Arches, 109,3 x 132 cm
- 35 *Blue Boy*, de la série *Hot Boys* (2004) - Impression à jet d'encre sur papier Arches, 132 x 109,3 cm
- 35 *Magenta Boy*, de la série *Hot Boys* (2004) - Impression à jet d'encre sur papier Arches, 132 x 109,3 cm
- 36 *Vagator Beach, Goa, India (Cerise)*, de la série *Manscapes* (2000) - Impression à jet d'encre sur papier Arches, 119,5 x 145 cm
- 37 *Mystic Beach, Vancouver Island, Canada (Chinese Green)*, de la série *Manscapes* (1997) - Impression à jet d'encre sur papier Arches, 119,5 x 145 cm
- 38 *Helsinki (Olive)*, de la série *Manscapes* (2001) - Impression à jet d'encre sur papier Arches, 81,5 x 112 cm
- 39 *Helsinki (Cerise)*, de la série *Manscapes* (2001) - Impression à jet d'encre sur papier Arches, 81,5 x 112 cm

- 40 *Elf, Molson's Tomb, Montreal*, de la série *Men of Manscapes* (1998), par Egon Brut - Épreuve à la gélatine argentique, 76,2 x 101,5 cm
- 41 *Aussie Duo*, de la série *Men of Manscapes* (1999), par Egon Brut - Épreuve à la gélatine argentique, 86,4 x 112 cm
- 42 *Wet Me Water Boy*, de la série *Truck Stop & Lovers Lanes - Enchanted Forest of Homo Folk Lore* (1994-1998), par Egon Brut - Épreuve à la gélatine argentique virée au sélénium, à partir d'un négatif Polaroid 665, 76,2 x 101,5 cm
- 43 *Truck Stop, Road to Vulcan, Chile*, de la série *Truck Stop & Lovers Lanes - Enchanted Forest of Homo Folk Lore* (1994-1998), par Egon Brut - Épreuve à la gélatine argentique virée au sélénium, à partir d'un négatif Polaroid 665, 76,2 x 101,5 cm
- 44 *Boy Forest, Buenos Aires, Argentina*, de la série *Truck Stop & Lovers Lanes - Enchanted Forest of Homo Folk Lore* (1994-1998), par Egon Brut - Épreuve à la gélatine argentique virée au sélénium, à partir d'un négatif Polaroid 665, 76,2 x 101,5 cm
- 45 *Chilean Villagescape with Sheep and Fence*, de la série *Truck Stop & Lovers Lanes - Enchanted Forest of Homo Folk Lore* (1994 - 1998), par Egon Brut - Épreuve à la gélatine argentique virée au sélénium, à partir d'un négatif Polaroid 665, 76,2 x 101,5 cm
- 46 *Bowling Green Park, Bradford, England*, de la série *Truck Stop & Lovers Lanes - Enchanted Forest of Homo Folk Lore* (1994 - 1998), par Egon Brut - Épreuve à la gélatine argentique virée au sélénium, à partir d'un négatif Polaroid 665, 76,2 x 101,5 cm
- 47 *Fuck That Shit, St. Catherines, Ontario, Canada*, de la série *Truck Stop & Lovers Lanes - Enchanted Forest of Homo Folk Lore* (1994 - 1998), par Egon Brut - Épreuve à la gélatine argentique virée au sélénium, à partir d'un négatif Polaroid 665, 76,2 x 101,5 cm
- 49 *Delta Hotel Project* (2002) - Documentation de l'installation
- 51 *Mystic Beach* (2001), par Celluloso Evergonni - Impression lenticulaire, 61 x 91,45 cm
- 53 *Cowboy* (1996), par Egon Brut - Épreuve à la gélatine argentique virée au sélénium, à partir d'un négatif Polaroid 665, 140 x 167,7 cm
- 54 *Ramboying in Studio, Nantucket*, de la série *Ramboys : A Bookless Novel* (1991), par Egon Brut et Celluloso Evergonni - Épreuve à la gélatine argentique sur papier baryté virée au sélénium, 127 x 104 cm
- 55 *Stag Amour: Ramboying with Stag (Mike II)*, de la série *Ramboys : A Bookless Novel* (1995), par Egon Brut et Celluloso Evergonni - Épreuve à la gélatine argentique sur papier baryté virée au sélénium, 127 x 104 cm
- 57 *Stag Amour I*, de la série *Ramboys : A Bookless Novel* (1993), par Egon Brut et Celluloso Evergonni - Impression Polaroid, 112 x 244 cm
- 58 *Ramboying in Return Flight: Stealing the Moon Babies I*, de la série *Ramboys : A Bookless Novel* (1992), par Egon Brut et Celluloso Evergonni - Épreuve à la gélatine argentique sur papier baryté virée au sélénium, 140 x 167,7 cm
- 59 *The Taking of the Horns*, de la série *Ramboys : A Bookless Novel* (1992), par Egon Brut et Celluloso Evergonni - Épreuve à la gélatine argentique sur papier baryté virée au sélénium, 127 x 104,2 cm
- 60 *Egon Brut, de l'acte photographique. Viewing II*, de la série *Eve R. Gonzales et Egon Brut* (1988) - Épreuve à développement chromogène tirée de la reproduction 35 mm d'un Polaroid endommagé, 78,5 x 103,5 cm
- 61 *Egon Brut, de l'acte photographique. Dominant Greek*, de la série *Eve R. Gonzales et Egon Brut* (1988) - Épreuve à développement chromogène tirée de la reproduction 35 mm d'un Polaroid endommagé, 78,5 x 103,5 cm

- 62 *The Broth Maker*, de la série *Homo Baroque – Homo Rococo* (1986), par Celluloso Evergonni - Triptyque, Impression Polaroid simultanée, 71,1 x 167,6 cm
- 63 *The Bread Maker*, de la série *Homo Baroque – Homo Rococo* (1986), par Celluloso Evergonni - Triptyque, Impression Polaroid simultanée, 71,1 x 167,6 cm
- 64 *Squash*, de la série *Homo Baroque – Homo Rococo* (1988), par Celluloso Evergonni - Impression Polaroid, 76 x 56 cm
- 65 *Roberto ala Greco: Pinamar, Argentina*, de la série *Homo Baroque – Homo Rococo* (1983-1984), par Celluloso Evergonni - Impression Polaroid, 24 x 19,1 cm
- 66 *The Centaur Teaching the Young Hercules to Use the Bow and Arrow*, de la série *Homo Baroque – Homo Rococo* (1988), par Celluloso Evergonni - Polyptique, Impression Polaroid simultanée, 71,1 x 335,3 cm
- 67 *Night Riding Mother*, de la série *Homo Baroque – Homo Rococo* (1989), par Celluloso Evergonni - Impression Polaroid, 243,8 x 111,8 cm
- 68 *Hiding Self*, de la série *Homo Baroque – Homo Rococo* (1983), par Celluloso Evergonni - Impression Polaroid, 72,5 x 55,7 cm
- 69 *Untitled*, de la série *Horifique Portraits* (1983), par Celluloso Evergonni - Impression Polaroid, peinture à la bombe, marques de sablage et de solvants, 72,5 x 55,7 cm
- 71 *Stag Horn, Tongue Blurred*, de la série *Homo Baroque – Homo Rococo* (1983), par Celluloso Evergonni - Impression Polaroid, 72,5 x 55,7 cm
- 72 *Male Audience*, de la série *Homo Baroque – Homo Rococo* (1986), par Celluloso Evergonni - Épreuve cibachrome tirée d'une impression Polaroid grand format, 101,5 x 127 cm
- 73 *Female Audience*, de la série *Homo Baroque – Homo Rococo* (1986), par Celluloso Evergonni - Épreuve cibachrome tirée d'une impression Polaroid grand format, 101,5 x 127 cm
- 74 *Jacob Wrestling with the Angel*, de la série *Homo Baroque – Homo Rococo* (1986), par Celluloso Evergonni - Polyptique, Impression Polaroid, 76 x 280 cm.
- 76 *Le Fou et la folle*, de la série *Cirque* (1990) - Polyptique, Impression Polaroid, 76 x 336 cm
- 79 *The Two Violinists*, de la série *Cirque* (1990) - Impression Polaroid, 112 x 241,3 cm
- 80 *The Lion, the Hoop-Handler, and the Clown Death*, de la série *Cirque* (1990) - Diptyque, Impression Polaroid, 244 x 224 cm
- 81 *The Gossips (Cousins)*, de la série *Homo Baroque – Homo Rococo* (1986) - Impression Polaroid, 76 x 112 cm
- 82 *Young River*, de la série *Trilogy of the Rivers* (1990) - Hologramme par transmission de lumière monochromatique, 76 x 101,5 cm
- 83 *Fairy View*, de la série *Midsummer Nights Dream* (1998) - Hologramme par transmission de lumière monochromatique, 76 cm x 101,5 cm
- 84 *Mature River*, de la série *Trilogy of the Rivers* (1990) - Hologramme par transmission de lumière monochromatique, 76 x 101,5 cm
- 85 *The Old Selenus*, de la série *Trilogy of the Rivers* (1990) - Hologramme par transmission de lumière monochromatique, 76 x 101,5 cm
- 86 *Self as Henry the Frog King* (1979) - Impression Xerox couleur, 21,6 x 34,9 cm
- 87 *Self Portrait with Shells* (1979) - Impression Xerox couleur, 34,9 x 21,6 cm
- 89 *1 Boy* (1971) - Cyanotype, lettres d'imprimerie, 76,2 x 106,7 cm

Biobibliographie - Evergon

Également connu sous les noms de Celluloso Evergonni, Eve R. Gonzales et Egon Brut, Evergon est né à Niagara Falls (Ontario) en 1946. Depuis presque quarante ans, Evergon se distingue par son utilisation inusitée de différents procédés photographiques tels que le non argentique, le Polaroid en petit et grand formats, l'holographie et, plus récemment, l'impression à jet d'encre. Tout au long de sa carrière, Evergon a développé un important corpus d'œuvres s'articulant principalement - mais non exclusivement - autour de l'identité masculine gaie.

Son travail a donné lieu à nombre d'expositions individuelles majeures dont *Evergon 1971-1987* (Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988-90) mise en circulation sur la scène internationale, *Evergon 1987-1997* (National Museum of Photography, Film and Television, Bradford, 1997), *Ramboys. Roman sans paroles et autres fictions* (Galerie d'art d'Ottawa, 1995) et *Evergon : An Aesthetic of the Perverse* (Australian Centre for Photography, 1999). Parmi les expositions collectives, notons *Photographic Representation Towards the 1980's* (Musée National d'Art Moderne de Kyoto, 1990), *La photographie en miettes* (Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 1991) et *Confluence. La photographie canadienne contemporaine* (Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa, 2003). Il est de *Art contemporain Montréal* dans le cadre de l'Exposition Universelle 2010 à Shanghai où quinze artistes montréalais de renom sont présents. Plusieurs monographies et ouvrages de référence traitent de son travail dont *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century* (Oxford University Press, 2010), *Faking Death. Canadian Art Photography and the Canadian Imagination* (sous la direction de Penny Cousineau-Levine, McGill-Queen's University Press, 2003), *The Body: Contemporary Canadian Art* (sous la direction de Hans Michael Herzog, Edition Stemmler, 1994), *Prospect Photographie* (sous la direction de Peter Weiermair, Frankfurter Kunstverein, 1989) et *50 Years. Modern Color Photography: 1936-1986* (Photokina Cologne, 1986). Ses photographies sont dans les collections des principaux musées canadiens ainsi que dans les collections d'institutions majeures à l'étranger tel le International Museum of Photography, George Eastman House (New York), les collections Polaroid à Vienne (Autriche) et à Cambridge (Massachusetts) ainsi que le Musée de l'Élysée (Lausanne, France). Evergon vit et travaille à Montréal où il enseigne la photographie à l'Université Concordia.

Eduardo Ralickas

Eduardo Ralickas est historien de l'art, critique et doctorant au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal et au Centre d'histoire et de théorie des arts (CEHTA) de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris. Sa thèse, intitulée *Naissance de l'art performatif. Étude sur les prémisses du moment romantique en Allemagne*, porte sur la genèse du paradigme de la performativité artistique dans le premier romantisme allemand. Ses essais sont régulièrement publiés dans plusieurs périodiques canadiens dont *Parachute*, *esse*, *Ciel Variable*, *Espace Sculpture*, *ETC* et *Blackflash*. Il contribuait récemment à l'ouvrage *Tim Clark: Reading the Limits. Works/Œuvres 1975-2003* (Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal, 2008). Entre 2004 et 2006 il travaille à titre de rédacteur adjoint à la revue *Parachute* et fait présentement partie du comité de rédaction de la revue *esse*. En 2010, il est commissaire de l'exposition en quatre volets *Raymonde April : Équivalences I-IV*. Eduardo Ralickas vit et travaille à Montréal.

Bio-bibliography - Evergon

Also known by the names Celluloso Evergonni, Eve R. Gonzales and Egon Brut, Evergon was born in Niagara Falls, Ontario in 1946. For nearly forty years Evergon has stood out through his innovative use of a variety of photographic techniques, such as non-silver gelatin printing, small and large format Polaroid images, holography and, most recently, inkjet printing. Over the course of his career, Evergon has developed a large body of work primarily - but not exclusively - focused on questions of gay male identity.

His work has been the subject of numerous major solo exhibitions, including *Evergon 1971-1987* (Canadian Museum of Contemporary Photography, 1988-90), which toured abroad, *Evergon 1987-1997* (National Museum of Photography, Film and Television, Bradford, 1997), *Ramboys: A Bookless Novel and Other Fictions* (Ottawa Art Gallery, 1995), and *Evergon: An Aesthetic of the Perverse* (Australian Centre for Photography, 1999). Some of the group exhibitions in which his work has been shown are *Photographic Representation Towards the 1980's* (National Museum of Modern Art, Kyoto, 1990), *La photographie en miettes* (Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 1991) and *Confluence: Contemporary Canadian Photography* (Canadian Museum of Contemporary Photography, Ottawa, 2003). His work was part of *Art Montreal Contemporary* during the World Expo 2010 in Shanghai, which featured fifteen well-known Montreal artists. Several monographs and reference books address his work, including *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century* (Oxford University Press, 2010), *Faking Death: Canadian Art Photography and the Canadian Imagination* (ed. Penny Cousineau-Levine, McGill-Queen's University Press, 2003), *The Body: Contemporary Canadian Art* (ed. Hans Michael Herzog, Edition Stemmler, 1994), *Prospect Photographie* (ed. Peter Weiermair, Frankfurter Kunstverein, 1989) and *50 Years: Modern Color Photography: 1936-1986* (Photokina Cologne, 1986). His photographs can be found in the collections of Canada's leading museums as well as in major institutions abroad, such as the International Museum of Photography, George Eastman House (New York), the Polaroid Collections in Vienna, Austria and Cambridge, Massachusetts and the Musée de l'Élysée (Lausanne, France). Evergon lives and works in Montreal, where he teaches photography at Concordia University.

Eduardo Ralickas

Eduardo Ralickas is an art historian and critic and Ph.D. candidate in the Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques at the Université de Montréal and at the Centre d'histoire et de théorie des arts (CEHTA) of the École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) in Paris. His dissertation, entitled *Naissance de l'art performatif. Étude sur les prémises du moment romantique en Allemagne* ("The Birth of Performative Art: A Study of the Beginnings of the Romantic Movement in Germany") examines the genesis of the paradigm of artistic performance during the first period of German Romanticism. His essays are published regularly in various Canadian periodicals, including *Parachute*, *esse*, *Ciel Variable*, *Espace Sculpture*, *ETC* and *Blackflash*. He recently contributed to the volume *Tim Clark: Reading the Limits. Works/Oeuvres 1975-2003* (Leonard and Bina Ellen Gallery, Montreal, 2008). Between 2004 and 2006 he was assistant editor at the journal *Parachute* and is currently a member of the editorial committee of the journal *esse*. In 2010, he curated the four-part exhibition *Raymonde April: Equivalences I-IV*. Eduardo Ralickas lives and works in Montreal.

Monographie

Collection sous la direction de | Series edited by **Ève Cadieux, France Choinière**

Evergon

Ouvrage sous la direction de | Edited by **France Choinière**

Assistée de | Assisted by **Jennifer Pham**

Traduction | Translation **Timothy Barnard, Gabriel Chagnon**

Révision | Revision **Amélie Brault, Eduardo Ralickas**

Dazibao

335, boul. de Maisonneuve Est, bureau 329, Montréal (Québec) H2X 1K1
Tél. : 514 845-0063 | info@dazibao-photo.org | www.dazibao-photo.org

VU, centre de diffusion et de production de la photographie

523, rue De Saint-Vallier Est, Québec, (Québec) Canada G1K 3P9
Tél. : 418 640-2585 | info@vuphoto.org | www.vuphoto.org

Distribution | **Édipresse**

945, avenue Beaumont, Montréal, (Québec) Canada H3N 1W3
Tél. : 514 273-6141 | information@edipresse.ca | www.edipresse.ca

Dépôt légal | Legal Deposit

2^e trimestre 2011 | 2nd Quarter 2011

Bibliothèque et Archives nationales du Québec - Bibliothèque et Archives Canada | Library and Archives Canada

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Bibliothèque et Archives nationales du Québec and Library and Archives Canada cataloguing in publication

Ralickas Eduardo, 1976-

Evergon

Texte en français et en anglais | Text in French and English

Publ. en collab. avec: Vu, centre de diffusion et de production de la photographie.

Co-published by: Vu, centre de diffusion et de production de la photographie.

ISBN 978-2-922135-36-7

1. *Evergon, 1946- . 2. Photographie artistique.* | *Photography, Artistic.*

1. *Evergon, 1946- . II. Dazibao (Galerie d'art.* | *Art Gallery).* III. *VU, centre de diffusion et de production de la photographie.*

IV. *Titre.* | *Title.*

TR647.E84 2011 779.092 C2011-941013-3F

© Dazibao, VU, Evergon, Eduardo Ralickas

Tous droits réservés

Cette publication est rendue possible grâce à l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec.

This publication is made possible with the support of the Conseil des arts et des lettres du Québec.

Conseil des arts
et des lettres
Québec 

Conception graphique | Graphic Design
joanneveronneau.ca

Achevé d'imprimer en mai 2011 par | Printed in May 2011 by
Imprimerie L'Empreinte

DAZIBAO



Evergon

Tantôt émouvante, parfois choquante, toujours séduisante, l'œuvre d'Evergon se distingue par sa manière de sonder avec profondeur et sans tabous l'identité masculine homosexuelle. Toujours ancrée dans la photographie, la pratique artistique d'Evergon s'en approprie tous les procédés, tout aussi impunément qu'il s'est créé divers alter egos pour cristalliser les multiples facettes de sa personnalité.

At times moving and at others shocking, yet always fascinating, the work of Evergon stands out for the way in which it plumbs the depths of gay male identity free of all taboos. Evergon's art, always rooted in photography, makes use of every possible technique with such impunity that he has created various alter egos for himself in order to crystallise the many facets of his personality.

Dazibao et VU présentent la collection MONOGRAPHIE, un répertoire des incontournables de la pratique actuelle de l'image au Québec.

Dazibao and VU present the series MONOGRAPHIE, a collection of indispensable volumes on contemporary image practices in Quebec.

ISBN 978-2-922135-36-7



9 782922 135367

m
monographie