

Irene F. Whittome ROOM 901

SOUS LA DIRECTION DE / UNDER THE DIRECTION OF Marie J. Jean

ROOM 901 : ÉLABORATION D'UNE ŒUVRE ET DE SON EXPOSITION Marie J. Jean

Marie J. Jean ROOM 901: THE ELABORATION OF A WORK AND ITS EXHIBITION

En 1980, le Musée des beaux-arts de Montréal organise la première exposition institutionnelle d'Irene F. Whittome comprenant quatre installations majeures dont les composantes ont été réalisées entre 1975 et 1980¹. Les vues des installations reproduites dans le catalogue montrent presque exclusivement, à l'exception de certains détails, des œuvres installées dans l'atelier de l'artiste². Cette pratique est courante puisqu'en général les musées réalisent les catalogues avant la tenue des expositions et ne peuvent donc y inclure des vues d'installations. Pourtant, force est de reconnaître que l'atelier occupe dans ces pages une place qui dépasse ces considérations pratiques. Deux images figurent en préambule au catalogue et, si elles semblent *a priori* montrer des installations, leur légende nous indique un autre objet d'exposition : « L'atelier, rue Saint-Alexandre, 1980³ ». Pourquoi choisir de la sorte l'atelier comme matière d'annonce au contenu éditorial et artistique de l'exposition et de la publication qui la commente ?

Pour répondre à cette question, il est nécessaire de revisiter le contexte artistique et discursif qui prévalait à la fin des années 1970. Une époque où la notion d'« index » a joué un rôle déterminant dans l'histoire et la théorie de l'art. Ce concept émerge au moment même où Irene F. Whittome conçoit *Room 901*. Je tenterai de démontrer dans le présent essai qu'il sera à l'origine d'expérimentations fécondes qui motiveront l'artiste à travailler deux années consécutives dans son atelier pour aboutir aux multiples facettes de son projet. Cette notion n'a rien de secondaire, tant il est clair, à retourner aux œuvres produites à cette époque, qu'elle a posé à l'artiste des problèmes esthétiques et conceptuels significatifs pour sa pratique.

In 1980, the Montreal Museum of Fine Arts organized the first institutional exhibition of Irene F. Whittome's work, comprising four major installations whose various elements had been created between 1975 and 1980.¹ Almost all of the photographs reproduced in the catalogue show the installations in the context of the artist's studio.² This may not come as such a surprise given that most catalogues are produced well in advance of exhibitions, and thus rarely include installation views in the museum context. And yet the number of pages devoted to the studio in this publication clearly exceeds these practical considerations. Two photographs featured in the preface at first appear to depict installations, yet the caption indicates a different exhibition object: "The studio, rue Saint-Alexandre, 1980."³ Why was the studio chosen as a means to convey the editorial and artistic content of the exhibition and accompanying catalogue?

To answer this question, it is necessary to revisit the artistic and discursive context prevailing at the end of the 1970s, an era where the notion of the "index" played a decisive role in art history and theory. This concept was emergent at the time Whittome was creating *Room 901*. This essay will attempt to demonstrate that it sparked fertile experimentations that inspired the artist to work for two consecutive years in her studio on developing the multiple aspects of her project. By no means secondary, the notion of the index posed significant aesthetic and conceptual challenges to the artist, as becomes clear on re-examining the works produced in this period.

LE PHOTOGRAPHIQUE

En 1977, paraissait dans la revue *October* « Notes on the Index », article en deux parties de Rosalind Krauss dans lequel elle propose un nouveau paradigme de l'art des années 1970. « Pour ce faire, précise-t-elle, j'ai ouvert une nouvelle rubrique, "l'art de l'index", un terme que l'on pourrait facilement remplacer par un autre : *le photographique*⁴. » Elle emprunte le concept au sémioticien Charles Sanders Peirce : un index est une catégorie de signes qui « établissent leur sens sur l'axe d'une relation physique à leur référent⁵ ». La photographie est un signe indexical par ce qu'elle résulte d'un enregistrement du réel auquel elle a été exposée. Mais il ne faut pas s'y tromper, l'intention de Krauss ne visait pas à réhabiliter la photographie dans le champ de l'art, historiquement négligée, mais bien à proposer une alternative à la quête ontologique de la spécificité des médiums de Clement Greenberg. Surtout, son objet théorique, le photographique, lui a permis de construire un argumentaire convaincant pour expliquer le fonctionnement des nouvelles pratiques artistiques telles que l'installation.

Son article « Notes on the Index » est en fait une réponse à *Rooms*, l'exposition inaugurale de P.S.1 qui, en 1976, déménageait dans une ancienne école de Long Island⁶. Les soixante-quinze artistes qui y ont participé étaient invités à réaliser des œuvres conçues spécifiquement pour ce lieu. En réaction à la diversité des approches – de la performance à l'art conceptuel, de l'installation à la vidéo en passant par le *earthwork* –, Rosalind Krauss a cherché un dénominateur commun :

L'ambition de ces travaux est de capturer la présence du bâtiment, de trouver des stratégies pour le forcer à faire surface dans le champ du travail. Pourtant, au moment même où cette présence fait surface, elle contamine le travail d'un sens extraordinaire du temps passé. Produits par une cause physique, la trace, l'empreinte, l'indice sont des vestiges de cette cause qui n'est elle-même plus présente dans le signe donné. À la façon des traces, les travaux que je viens de décrire représentent le bâtiment à travers ce paradoxe qu'il est physiquement présent et pourtant éloigné dans le temps⁷.

THE PHOTOGRAPHIC

In 1977, *October* magazine published "Notes on the Index," a two-part article by Rosalind Krauss in which she proposed a new paradigm of 1970s art. "To do so," she explained, "I have created a new rubric, 'the art of the index,' a term that could very well be replaced by another: *the photographic*."⁴ She borrowed the concept from semiotician Charles Sanders Peirce, who saw the index as a category of signs "connected to a referent along a purely physical axis."⁵ The photograph was considered an indexical sign deriving from a recording of the real to which it had been exposed. It is important to recognize, however, that Krauss's intention was not to restore to favour the historically neglected medium of photography in the artistic realm; instead, she sought to propose an alternative to Clement Greenberg's ontological concept of medium specificity. Above all, Krauss's theoretical photographic object enabled her to construct an argument to explain the workings of new artistic practices such as the installation.

"Notes on the Index" was in fact a response to *Rooms*, P.S.1's 1976 inaugural exhibition at its new location in a former school in New York's Long Island City,⁶ for which the 75 participating artists were invited to produce site-specific works. In reaction to the diversity of approaches – from performance to Conceptual Art, installation, video and earthwork, Krauss sought a common denominator:

The ambition of the works is to capture the presence of the building, to find strategies to force it to the surface into the field of the work. Yet even as that presence surfaces, it fills the work with an extraordinary sense of time-past. Though they are produced by a physical cause, the trace, the impression, the clue, are vestiges of that cause which is itself no longer present in the given sign. Like traces, the works I have been describing represent the building through the paradox of being physically present but temporally remote.⁷



Ce qu'exprime clairement ce passage, c'est la nature indexicale de l'installation, laquelle, en raison de son inscription dans un lieu spécifique d'où elle tire sa signification, fait intervenir le photographique : elle offre une expérience de l'espace informée du temps passé de son référent.

CLASSROOM 208

Les images qui figurent dans la publication du Musée des beaux-arts de Montréal suggèrent que le travail d'Irene F. Whittome est informé de l'opération sémiotique du photographique au sens d'une inscription contextuelle, telle que la conçoit ici Krauss. D'abord, parce que les caractéristiques de l'atelier, les grandes fenêtres qui produisent une lumière changeante sur les objets, tout comme son passé industriel, celui qui donne sa patine à l'espace, participent au sens que l'artiste souhaite donner aux contextes évoqués dans ses différentes installations. Ainsi, les quarante-neuf boîtes alignées dans l'installation *L'Imprimerie* (1978) sont des contenants de caractères typographiques achetés à l'imprimerie située au huitième étage de l'immeuble de la rue Saint-Alexandre, à l'étage au-dessous de son atelier. Whittome donne à cette œuvre le statut d'indices et de traces de ce que le bâtiment a auparavant été : un édifice essentiellement occupé au cours du xx^e siècle par des entreprises d'imprimerie, de graphisme et d'édition⁸. Ensuite, parce qu'à la vue de ces images, on comprend que les installations ont été conçues pour un lieu autre que l'institution muséale. Irene F. Whittome nous confiera d'ailleurs que le contexte institutionnel représente un « environnement hostile » pour elle, rarement idéal pour la présentation des installations de cette période. Cela explique en partie son choix de les transformer au moment de leur exposition en les muséifiant⁹. *La Salle de classe* (1980) sera soumise à cette opération en étant présentée sur une vaste plateforme qui fait figure de socle¹⁰ alors que les *Paperworks* (1977-1980) reprendront « l'espace tabulaire

What this passage clearly expresses is the indexical nature of the installation, which, inscribed in a specific site from which it draws its significance, calls for the intervention of photography: the installation offers an experience of space informed by the past time of its referent.

CLASSROOM 208

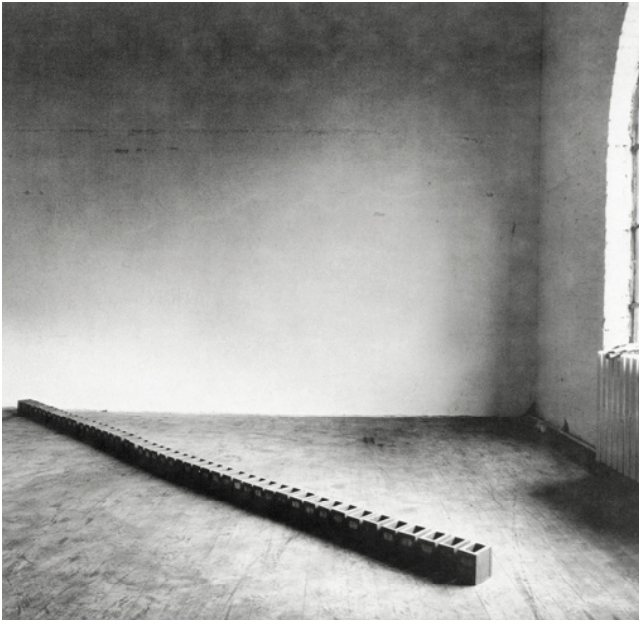
The photographs taken in Whittome's studio that feature in the Montreal Museum of Fine Arts publication suggest that her work was informed by photographic semiotics in the sense of a contextualizing referent, as envisioned by Krauss in "Notes on the Index." Primarily, because the characteristics of the studio – its large windows, which facilitated the effects of changing light on the objects, the industrial patina of the space – participated in the meaning that the artist wished to lend to the contexts evoked in her various installations. It follows that the 49 boxes constituting the installation *L'Imprimerie* (1978) were originally type cases, purchased from the printing works on the eighth floor of the building on Saint-Alexandre St., one floor below her studio. Whittome gave this work the status of clues and traces that pointed to the building's former existence: during the 20th century it was predominantly occupied by printing, graphic design and publishing companies.⁸ On viewing these images, one understands that the installations were created for a site other than the museum. Whittome admits that, to her, the institutional context represented a "hostile environment," at the time rarely conducive to the presentation of installations. This in part explains her decision to transform them at the time of their exhibition by appending to them customary museum devices.⁹ *La Salle de classe* (1980) would undergo such a transformation by being presented on a vast plinth-like platform,¹⁰ while *Paperworks* (1977–80) would recapture "the tabular and rational space of taxonomy and the

et rationnel de la taxinomie et du musée classique¹¹ ». Comme si les installations existaient ultimement dans et pour leur contexte de production et que, au moment de leurs expositions, elles devenaient des documents, des traces de ce qu'elles ont été.

Or si la production de la fin des années 1970 d'Irene F. Whittome est ainsi informée de la nature indexicale des nouvelles pratiques artistiques, c'est que l'artiste a également réalisé une intervention spécifique à P.S.1 en décembre 1979 alors que le centre poursuivait la mission qu'il s'était donnée depuis son inauguration¹². Son intervention (*Model One-Work at School/Classroom 208*), ayant eu lieu dans la salle de classe 208, a consisté une fois de plus à rechercher ce qui relevait de la vocation d'origine du lieu, c'est-à-dire une école primaire. Elle a ainsi repéré puis réinstallé d'anciens pupitres, des tableaux et d'autres objets qui rappelaient l'univers des écoliers d'autrefois. Elle a néanmoins limité l'accès à la salle en installant un panneau de bois peint en blanc qui, placé devant la porte, maintenait le public à l'extérieur. Derrière cette barrière, il y avait la porte à demi fermée – dans laquelle une petite ouverture avait été ménagée en son centre – et autour d'elle, une accumulation de pigments blancs. Du côté du corridor, Whittome avait accroché au mur une série de petits tableaux où des images photographiques de la salle de classe étaient partiellement recouvertes d'encaustique de manière à réitérer l'expérience de l'installation. Ces dispositifs de distanciation ajoutaient à l'aspect exemplaire et symbolique de la salle de classe en manifestant une fois de plus une conscience du temps qui relève de la mémoire du lieu et dont l'installation subséquente deviendra la trace. L'ouverture qui maintenait le spectateur au seuil de la scène évoquait de la sorte un passé déjà lointain et inaccessible.

classical museum."¹¹ It is as though the installations ultimately existed in and for their production contexts, only becoming traces of what they had once been at the time of their exhibition.

If Whittome's production in the late 1970s was thus informed by the indexical nature of new artistic practices, it was that she also created an intervention specific to P.S.1 in December 1979, in keeping with the institute's tradition of transforming the building's spaces into site-specific art.¹² Her installation (*Model One-Work at School/Classroom 208*), occurring in classroom 208, again consisted in seeking a connection with the site's original vocation, in this case an elementary school. She thus located and reinstalled antique desks and blackboards along with other objects that conjured up the classroom environment of a bygone era. Yet she barred access to the room by installing a white-painted wooden panel in front of the door, ensuring that the public remain outside. Beyond this barrier was a half-open door – in which a small opening had been cut at its centre – surrounded by an accumulation of white pigments. On the walls of the adjoining corridor, Whittome hung a series of small frames in which photographic images of the classroom were partially obscured by wax, reiterating the experience of the installation. These multiple alienating devices added to the exemplary and symbolic aspect of the classroom, by again evoking an awareness of time in relation to the memory of the site, of which the ensuing installation would become the trace. The opening that kept the spectator on the threshold of the scene thus evoked an already remote and inaccessible past.



L'imprimerie, 1978, composante de *Paperworks*, 1977-1980. Photo : Marilyn Aitken.

La Salle de classe, 1977-1980. (vue de l'installation au Musée des beaux-arts de Montréal, septembre-octobre 1980). Photo : Marilyn Aitken. Collection Musée national des beaux-arts du Québec.



NOUVELLES NOTES SUR L'INDEX

Si les pratiques artistiques des années 1970 font l'objet depuis un certain temps déjà d'un révisionnisme historique, il en est de même de certains concepts théoriques qui ont constitué un moment significatif de l'histoire de l'art de cette période. C'est le cas de la notion d'« index ». Dans un texte publié en 2012, Mirjam Wittmann interroge son appropriation par Krauss et, en particulier, les raisons qui motivent la réduction du rapport indexical à une simple « connexion physique » entre l'image et ce dont elle constitue la trace¹³. On le sait, le terme d'« index » reprend un concept de Peirce, lequel, dans sa théorie sémiotique générale, le distingue de deux autres signes, soit l'icône et le symbole, dans le but de différencier les modalités par lesquelles le sens est généré¹⁴. Selon Wittmann, la démonstration de l'opération indexicale dans les exemples donnés par Krauss est loin d'être convaincante : « La connexion physique entre une peinture et le site où elle est exposée dans un travail conceptuel comme celui de Lucio Pozzi est fondamentalement différente de la nature du contact présent dans l'exposition photographique¹⁵. » À suivre la logique argumentaire de Krauss, il faudrait admettre que la peinture, sous toutes ses formes, relève de l'index puisque, comme le démontre l'auteure au moyen d'un exemple d'Hubert Damisch, « qu'il s'agisse des tracés à pleine volée de Pollock, des arrachements subtils de Barnett Newman ou des coulures soigneusement contrôlées de Morris Louis, toutes ces marques renvoient directement au geste dont elles procèdent¹⁶ ». Son ambition de démontrer comment opère la logique interne des nouvelles œuvres, en opposition avec la peinture formaliste des générations précédentes, pose en effet problème.

Cela repose, à mon avis, sur le fait que Krauss ne retient que l'explication spatiale de l'index tel que défini par Peirce – ce qui indique quelque chose (le doigt pointé pour montrer « ceci ») –, en négligeant cependant la connexion causale à son référent. Pourtant, la photographie ne peut exister autrement que par un tel rapport de causalité à la

NEW NOTES ON THE INDEX

If artistic practices of the 1970s have been subject to historical revisionism in recent years, the same can be said for certain key theoretical concepts associated with this period in art history. This is certainly true for the notion of the “index.” In a text published in 2012, Mirjam Wittmann examines its appropriation by Krauss and, in particular, the motivations governing the reduction of the indexical relationship to a simple “physical connection” between the image and the object whose trace it represents.¹³ Krauss's term *index* takes up a concept from Peirce, whose general semiotic theory distinguishes it from two other types of sign, the icon and the symbol, in order to differentiate between the planes on which meaning is generated.¹⁴ According to Wittmann, the demonstration of the indexical operation in the examples forwarded by Krauss is far from convincing: “The physical connection between painting and the site of its exhibition in a conceptual work such as Lucio Pozzi's is fundamentally different from the element of contact that is arguably present in the photographic exposure.”¹⁵ Following the logic of Krauss's argument, one would have to conclude that painting in all its forms is attributable to the index, as the author illustrates by means of examples forwarded by Hubert Damisch: “The sweeping patterns Pollock flings on the canvas, Barnett Newman's subtly lacerated stripes, or Morris Louis's carefully controlled colour spills – these are all marks that refer immediately to the gesture from which they issue.”¹⁶ Her desire to lay bare the internal operational logic of the new works, at variance with the formalist painting of previous generations, indeed poses a problem.

In my opinion, this rests on the fact that Krauss restricted herself to the spatial explanation of the index as defined by Peirce – that which indicates something (a finger pointing at “this”) – but neglected the causal relationship to its referent; and yet, photography can only exist by means of such a relationship, in the same way that a symptom

manière du symptôme qui est l'indice d'une maladie. Il faudra attendre Roland Barthes pour que soit formulé en 1980 dans *La Chambre claire* ce rapport causal qu'il désigne comme le noème du photographique, c'est-à-dire une empreinte qui relève mécaniquement et existentiellement du « ça a été¹⁷ ». Barthes apporte en outre une dimension psychologique au fonctionnement du signe photographique, laquelle sera entièrement négligée par Krauss alors que, pourtant, elle fait partie de l'explication de Peirce¹⁸ :

[un indice est] un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part¹⁹.

Krauss ne retient donc que « l'association par contiguïté » sans tenir compte de ce que Peirce a qualifié d'« association par ressemblance » ou encore « d'opérations intellectuelles » essentielles à l'index. Elle oblitère la dimension psychologique propre à toute opération indexicale qui est intrinsèquement liée à la mémoire de l'individu en présence du signe. Cela n'est pas étonnant considérant que la thèse de Krauss n'est aucunement une réflexion sur la photographie alors que celle de Barthes en est une sur le médium et son adhésion au réel.

ROOM 901

Au cours de l'été 1980, Irene F. Whittome finalise les quatre installations dont les composantes sont transportées au Musée des beaux-arts de Montréal pour leur exposition. L'atelier est vide et l'artiste, après une année qui s'est avérée

signals an illness. It was not until 1980, in *Camera Lucida*, that Roland Barthes would formulate this causal relationship, referring to it as the “noeme”, or essence, of photography – in other words, a photographic referent that mechanically and existentially records the “that-has-been.”¹⁷ Moreover, Barthes afforded a psychological dimension to the workings of the photographic sign, an aspect completely ignored by Krauss even though it is clearly addressed in Peirce's definition¹⁸:

Index. A sign, or representation, which refers to its object not so much because of any similarity or analogy with it, nor because it is associated with the general characters which that object happens to possess, as because it is in dynamical (including spatial) connection both with the individual object, on the one hand, and with the senses or memory of the person for whom it serves as a sign, on the other.¹⁹

Krauss only retained Peirce's “association by contiguity,” failing to take into account what he termed “association by resemblance” and “intellectual operations,” essential to the index. She dismissed the psychological dimension proper to indexical operations, which by nature is intrinsically linked with the memory of the individual faced with the sign. This is not surprising considering that Krauss's thesis is in no way related to photography, whereas that of Barthes focusses on the medium and its support of the real.

ROOM 901

During the summer of 1980, Whittome finalized the four installations; their components were then transported to the Montreal Museum of Fine Arts for exhibition. The studio was finally empty and, after an intense year, the artist sought to “cultivate” this void and to “install herself for the long haul” in solitude. Anything left in the studio had been

intense, cherchera à « cultiver » ce vide et à « s'installer dans la durée » et la solitude. Tout le matériel qui se trouvait alors dans l'atelier est accumulé dans un coin restreint, les murs de briques et les colonnes sont repeints en blanc – à l'exception d'un pan de mur gris à gauche d'un pilastre – et le plancher comme les fenêtres sont restaurés. L'espace est préparé à la manière dont un peintre apprête sa toile avant de l'enduire de pigments. L'atelier de la rue Saint-Alexandre deviendra le support d'une intervention spécifique, qui se transformera pendant près de deux ans : d'octobre 1980 à juillet 1982.

Son intervention sur le lieu sera pour l'essentiel picturale. Elle peint une forme minimale sur le mur adjacent aux fenêtres voûtées, laquelle semble dans toutes les étapes de sa modification tendre vers le motif de la croix, « sous une des formes qui l'annoncent, l'altèrent ou la complètent²⁰ » : un carré noir sur fond blanc, une bande blanche sur fond gris, un carré blanc sur fond gris, une croix tronquée sur fond blanc et, au final, une croix noire sur fond blanc. Ce vocabulaire formel rappelle immédiatement les motifs picturaux de *0,10 : La dernière exposition futuriste* de Kazimir Malevitch (1915). Les formes géométriques minimales peintes sur des tableaux aux fonds blancs dans des axes souvent dynamiques et disposés dans un accrochage dense suggèrent un espace où les formes s'activent tant sur le plan spatial que temporel. Les recherches esthétiques du formaliste russe, inspirées des théories géométriques de la quatrième dimension, visaient à suggérer une évolution des formes dans une dimension où fusionnent le temps et l'espace. Malevitch cherchait plus précisément à représenter l'espace du temps²¹. Interrogée sur la relation de son travail à ces recherches, Irene F. Whittome répond : « La vie est un processus en constant mouvement, elle change et se développe, et je procède actuellement à une action picturale qui consiste à réaliser la structure dynamique d'une croix directement sur le mur²². » Dans le même entretien, elle précise : « [L'espace] offrait la plénitude nécessaire pour témoigner d'un passage de la vie²³. »

stacked in a corner; the brick walls and columns had been painted white – with the exception of a grey section to the left of a pilaster – and the floor and windows restored. The space had been prepared in the same way a painter primes a canvas before beginning a new work. The Saint-Alexandre studio then became the medium for a site-specific process that would evolve over a period of nearly two years, from October 1980 to July 1982.

Her actions at the site would be essentially pictorial in nature. On the wall adjacent to the arched windows, she painted a minimal figure – a pattern that through many stages of modification tended to resemble a cross, “in one of the forms which herald, alter or complete it”²⁰: a black square on white background, a white band on grey background, a white square on grey background, a shortened cross on white background and, finally, a black cross on white background. This formal vocabulary immediately conjures the pictorial motifs in Kazimir Malevich's contribution to *The Last Futurist Exhibition: 0.10* (1915). His minimal yet dynamic geometric forms, painted on white backgrounds and hung close together, suggested a space where the shapes acted as much on a spatial as on a temporal level. The Russian formalist's stance on aesthetics, informed by geometric theories of the fourth dimension, suggested an evolution of shapes into a dimension in which time and space merge. Malevich was seeking more precisely to represent space-time.²¹ When asked about the relationship between her work and these ideas, Whittome answered, “Life is a process of constant movement, change and growth, and I am proceeding with the painterly act of making a dynamic structure of a cross directly on the wall.”²² In the same interview, she explained: “[The space] had the fullness to witness a passage of life.”²³ The project in fact assumed the form of a ritual, where time – existential, process-based, repetitive – was observed and reflected. Contrary to Malevich, her daily pictorial acts referred to a real-time experience, and in this sense the intervention (a repetitive action in a minimal, empty space favourable to introspection) very much resembled an exploration of an existential nature.²⁴

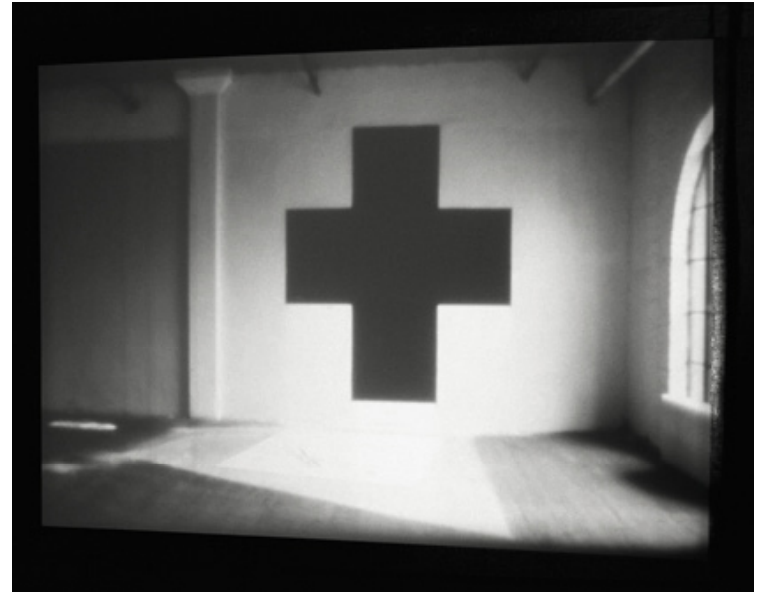
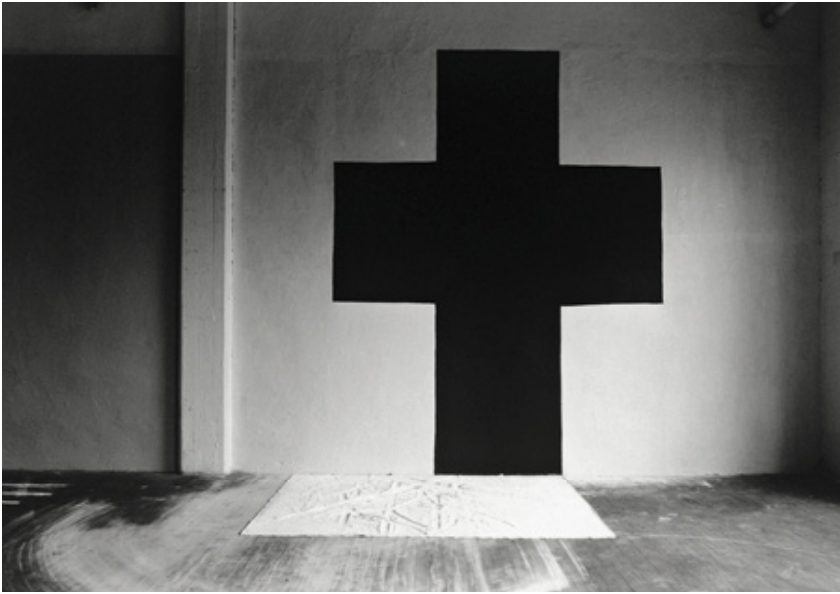
L'intervention prend en effet la forme d'un rituel où le temps – existentiel, processuel, répétitif – est ainsi observé et réfléchi. Les actions picturales quotidiennes renvoient, contrairement à Malevitch, à une expérience du temps vécu et, en ce sens, l'intervention (une action répétitive dans un espace minimal et vide, propice à l'introspection) s'apparente bien davantage à une recherche de nature existentielle²⁴.

Si cette expérience du temps s'apparente à la dimension psychologique que Barthes introduit dans *La Chambre claire* – il y développe d'ailleurs une réflexion à la première personne –, ce sera par la captation photographique (et filmique) que l'intervention de Whittome fera part le plus clairement d'une conscience du « ça a été ». Elle a en effet produit de façon régulière plus de 1500 photographies qui documentent les étapes successives de ses interventions picturales auxquelles elle ajoute parfois des objets : une chaise, une table, un escabeau, une toile rectangulaire déposée au sol et recouverte de pigments blancs, une photographie, un pot de peinture, etc. Elle réalise également un film qui montre en accéléré l'effet de la lumière naturelle sur la composition finale dans l'espace de l'atelier, entre le lever et le coucher du soleil²⁵. Cet effet de lumière changeante superposé au tremblement des images, produit par l'emploi du *stop motion*, donne l'étrange impression d'être à l'intérieur d'une *camera obscura* monumentale. Il n'y a certes pas le phénomène du renversement de l'image, mais on peut y apercevoir les fameuses « zones de confusion » propres au dispositif de vision où se combinent des surfaces fortement éclairées et des effets de flou en bordure. Le film tout comme les photographies documentent le temps que l'artiste a ainsi passé à travailler dans son atelier.

Mais contrairement à ce que la méthode de documentation annonce, les images ne montrent pas un processus de production quotidien – où l'œuvre se présenterait dans un état non résolu ou encore inachevé – puisque, bien au contraire, elles sont produites pour documenter des compositions picturales successives, toutes abouties. L'intervention

If this experience of time has certain affinities with the psychological dimension introduced by Barthes in *Camera Lucida* (a reflection elaborated in the first person), it was by means of photography (and film) that Whittome's actions would express an awareness of the "that-has-been." Over the course of the project, the artist produced over 1,500 photographs documenting the successive stages of her pictorial action, to which she occasionally added certain objects: a chair, a table, a stepladder, a rectangular canvas laid on the floor and covered in white pigments, a photograph and a paint pot, among others. She also produced a film that shows an accelerated view of the effect of natural light on the final composition in the studio space, between sunrise and sunset.²⁵ This flickering time-lapse effect of changing light superimposed on the images creates the strange impression of being inside an immense *camera obscura*. The phenomenon of image reversal is of course absent, yet one can perceive the "zones of confusion" characteristic of that visual system: combinations of starkly lit surfaces surrounded by blur effects at the borders. The film, like the photographs, documents the time that the artist spent working in the studio.

Yet contrary to what this method of documentation heralds, the photographs do not expose the artist's daily production process – where the work is presented in an unresolved or incomplete state; on the contrary, they serve to document the successive pictorial compositions in their completed and final state. Rather, the intervention follows a formalist approach exploiting (in situ as well as in the photographs and film) light, form, tone, balance, perspective, and so forth. Whittome succeeded in creating genuine "photographic tableaux" by subjecting herself to the conventions of daily production. The hundreds of photographic works thus produced attest to the obsessive nature of this working method. After all, the artist spent more than 600 days creating the entire work. Is the obsessive repetition implicit in this ritual approach not one of the characteristic traits of many Conceptual artists? Is this not



Room 901, vue d'atelier rue Saint-Alexandre, 1981.

901/le 4 juillet 1982, détail, film 16 mm, noir et blanc. (projection du film au Musée d'art contemporain de Montréal, octobre-décembre 1982).

relève plutôt d'une démarche formaliste où seront exploités (tant dans le lieu, les photographies que dans le film) la lumière, les formes, les tonalités, l'équilibre, la perspective, etc. Elle réalise de véritables « tableaux photographiques » en se soumettant à des règles de production quotidiennes. Aussi, ce que rendent manifeste les centaines d'œuvres photographiques ainsi produites, c'est la nature obsessionnelle d'une manière de travailler. Après tout, l'artiste a passé plus de six cents jours à réaliser cette œuvre. La répétition obsessionnelle, celle qui s'installe dans le rituel du travail, n'est-elle pas d'ailleurs l'un des traits caractéristiques des artistes conceptuels ? N'est-elle pas ce qui fait basculer la production artistique dans la performance ? Elle est certainement, sur le plan psychanalytique, une action dans le temps qui permet d'accomplir un désir, une œuvre ou une action et, surtout, de donner l'illusion que le présent de sa réalisation dure éternellement. Elle n'est donc pas mécanique mais subjective et, en cela, elle insiste sur la volonté d'Irene F. Whittome d'inscrire le travail au plus près de son existence : le travail (artistique et introspectif) *a été*.

Room 901 met en jeu le paradigme indicial d'une installation réalisée spécifiquement pour un lieu tout en utilisant la photographie et le film pour documenter, voire même produire, ses multiples compositions picturales. Sur le plan théorique, il faudra attendre 1982 pour que l'articulation entre les thèses référentialistes de Barthes et la conception de l'index de Krauss cohabitent. Philippe Dubois proposera en effet une telle articulation où l'art, la photographie et la sémiotique se rencontrent enfin. Il envisage : « *"la photographie dans le sens d'un dispositif théorique, le photographique"*, qu'il considère comme une catégorie "épistémique, une véritable catégorie de pensée, absolument singulière et qui introduit à un rapport spécifique aux signes, au temps, à l'espace, au réel, au sujet, à l'être et au faire"²⁶ ». Cette conception du photographique correspond en effet au fonctionnement de *Room 901*.

what propels artistic production into the performance realm? On a psychoanalytical level, it is certainly an action in time that facilitates the accomplishment of a desire, a work or an action, and, above all, the creation of the illusion that the present time of its creation is eternal. It is therefore subjective rather than mechanical and, in this sense, dependent on Whittome's will to situate the work as closely as possible to its existence: work (artistic and introspective) *that has been*.

Room 901 speculates on the indexical paradigm of the site-specific installation all while using photography and film to document and even produce its multiple pictorial compositions. On a theoretical level, it was not until 1982 that Barthes' referentialist theses and Krauss's concept of the index would be reconciled. It was Philippe Dubois who set forth such a juncture where art, photography, and semiotics finally meet. He envisaged "*photography in the sense of a theoretical device, the photographic,*" which he considered to be an "epistemic category, a veritable and absolutely singular category of thought, which introduces a unique relationship to signs, time, space, the real, the subject, and with being and doing."²⁶ This conception of the photographic evidently corresponds to the process of *Room 901*.

THE EXHIBITION AS POST-INDEXICAL DEVICE

When Whittome was invited in 1982 by the Musée d'art contemporain de Montréal to present *Room 901* as part of the group exhibition *Repères*,²⁷ she considered various scenarios. At the time, the project existed in various guises: a film, photographs, model boxes, a communiqué, and the work in the studio. The artist chose to fragment the presentation of these elements across three different locations, each offering a distinct experience: the film *901/le 4 juillet 1982* was projected in the museum's freight elevator;²⁸ seven photographs from the *Saint-Alexandre* series (1980–82)

L'EXPOSITION COMME DISPOSITIF POST-INDEXICAL

En 1982, invitée par le Musée d'art contemporain de Montréal à présenter *Room 901* dans le contexte de l'exposition collective *Repères*²⁷, Irene F. Whittome étudie plusieurs scénarios. Le projet apparaît alors sous des formes variables : un film, des photographies, des boîtes-maquettes, un communiqué ainsi que l'œuvre finale en atelier. L'artiste choisit de fragmenter leur présentation dans trois lieux de manière à offrir des expériences distinctes : le film *901/le 4 juillet 1982* est montré dans le monte-charge du musée²⁸ ; sept tirages photographiques de la série *Saint-Alexandre* (1980-1982) et vingt-deux boîtes de la série *La Gauchetière* (1980-1982) sont installés à la Galerie Yajima, Montréal ; enfin, son atelier de la rue Saint-Alexandre sera ouvert au public²⁹. Cette fragmentation dans trois destinations aux fonctions distinctes (l'atelier, la galerie commerciale, le musée) rend compte de trois moments dans la vie d'une œuvre (sa production, sa commercialisation, son institutionnalisation). Une année plus tard, en 1983, l'artiste présente *Room 901* dans un contexte institutionnel en qualifiant cette nouvelle exposition de « Re-enactment³⁰. » Jacqueline Fry écrit à ce propos dans le catalogue : « Les espaces neutres de l'Alberta College of Art Gallery vont recueillir la mémoire d'un lieu que le public n'aura pas exploré dans son aspect définitif, mais les indices de son aventure esthétique sont là³¹. » L'artiste comme l'auteure portent ainsi notre attention sur les enjeux entourant la réexposition et la remédiation auxquels *Room 901* sera constamment soumise depuis sa conception en 1980.

Il est vrai que l'œuvre contextuelle ou performative, réalisée spécifiquement pour un lieu, peut difficilement être transférée dans un autre lieu sans être accompagnée d'un appareil documentaire. Bon nombre d'artistes déclinent les invitations liées à la reconstitution de leurs travaux passés puisqu'il est, selon eux, impossible de reconstruire le contexte sociohistorique qui leur a donné forme. Une réexposition, comme toute forme de réactivation d'ailleurs, ne peut reproduire le contexte initial de l'œuvre, certes, mais elle est susceptible de produire autre chose. Le cas de Michael Asher est exemplaire

and twenty-two boxes from the *La Gauchetière* series (1980–82) were presented at Galerie Yajima; and finally, Whittome's studio on Saint-Alexandre St. was opened to the public.²⁹ In essence, this fragmentation into three destinations with distinct functions (studio, commercial gallery, and museum) bore witness to three moments in the life of a work of art (production, commercialization, institutionalization). A year later, in 1983, the artist presented *Room 901* in an institutional context, describing the new exhibition as a "Re-enactment."³⁰ In the exhibition catalogue, Jacqueline Fry wrote: "The neutral spaces of the Alberta College of Art Gallery will receive the memory of a place the public will not have explored in its definitive aspect, but the indications of the aesthetic adventure it witnessed will be there."³¹ Both the artist and the author thus drew our attention to the issues surrounding the repeated re-exhibition and remediation of *Room 901* since its conception in 1980.

It is true that transposing a contextual or performative site-specific work to another location is difficult unless a complementary system of documentation is provided. Many artists decline invitations to reconstitute past works, believing that it is impossible to reconstruct the socio-historical circumstances that shaped their original creations. Clearly, a re-exhibition, like any form of re-enactment, cannot reproduce the initial context of the work, yet it is likely to produce something else. The instance of Michael Asher is exemplary in this regard. In 2005, despite his convictions, Asher accepted an invitation from the Art Institute of Chicago to reconstitute his installation *George Washington*,³² adding to the new presentation an archive that the public could consult in the reading room of the Ryerson Library. The artist carefully supplemented the library's valuable collection of original historical documents on the statue with archival material charting its itinerant exhibition history. Kirsi Peltomäki suggests that this gesture pointed toward a paradigmatic shift in the art world: "An archival discourse had replaced the primacy of the



901/le 4 juillet 1982, film 16 mm, noir et blanc. (vue de la projection-installation au Musée d'art contemporain de Montréal, octobre-décembre 1982).

La Gauchetière, 1982, constructions tridimensionnelles. (vue de l'exposition à la Galerie Yajima, Montréal, octobre-novembre 1982). Photo : Brian M. McNeil.

à cet égard. En 2005, lorsqu'il accepte malgré ses convictions l'invitation de l'Art Institute de Chicago de reconstituer son œuvre *George Washington*³², il ajoute à sa présentation une archive que le public pouvait consulter dans la salle de lecture de la Ryerson Library. Cette bibliothèque possède une importante collection de documents originaux sur l'histoire de la statue que l'artiste américain prend soin de compléter par une documentation sur ses mises en vue successives. Ce geste, comme le démontre Kirsi Peltomäki, rend manifeste un changement de paradigme dans le monde de l'art : « un discours archivistique avait remplacé la primauté du ready-made, remplaçant l'épistémologie de l'avant-garde moderniste par l'épistémologie du musée³³ ». Il faut bien l'admettre, l'expérience de l'art passe désormais aussi bien par le regard, le corps, que par la connaissance. Or ce qui rend si intéressante l'intervention d'Asher est son souci d'inclure dans cette archive l'historique des mises en exposition de la statue. Son intervention démontre comment la production d'une œuvre ne s'arrête pas à sa présentation initiale et que chaque nouvelle mise en vue continue de la produire. Ce matériau rétrospectif, subtilement rendu visible par Asher, active une nouvelle forme de relations indexicales qu'il me semble nécessaire de considérer au moment de la réexposition d'une œuvre.

Dans son ouvrage intitulé *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, Lisa Saltzman démontre comment, dans l'art actuel, est apparue une nouvelle forme contemporaine de dispositif mnémonique qui relève de l'index mais, cette fois, pris dans sa forme plutôt que dans sa fonction d'empreinte. L'index n'est plus considéré par l'auteure comme un signe mais comme un pur signifiant : il ne repose pas sur un rapport physique à la chose passée dont il est la trace, mais utilise diverses stratégies pour réinscrire cette absence dans le présent. Cette stratégie que Saltzman qualifie de « post-indexicale » est ce qui permet à l'histoire de trouver « une place dans l'art du présent même si ce n'est pas en tant que trace pleinement matérielle³⁴ » et constituerait, en d'autres termes, un processus de

readymade, replacing the epistemology of modernist avant-garde with the epistemology of the museum."³³ One must acknowledge today that experiencing art also depends on the transmission of ideas and knowledge. What made Asher's approach so interesting was his careful inclusion of the statue's exhibition history in the archive. His installation demonstrated how the production of a work does not cease with its initial presentation, but that each new showing adds to its productive existence. This retrospective material, subtly introduced by Asher, activated a new form of indexical relationship, one that seems important to consider when re-exhibiting any work.

In her book *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, Lisa Saltzman demonstrates how a new form of mnemonic device related to the index has emerged in contemporary art, but this time it is its form rather than its impression that is of consequence. The author no longer considers the index as a sign but rather as a pure signifier: it does not rest on a physical relationship to the past object of which it is a trace, but instead employs diverse strategies to re-inscribe that absence in the present. This strategy, which Saltzman qualifies as "postindexical," is the means "through which history finds a place, even if not as a fully material trace, in the art of the present."³⁴ In other words, it constitutes a process for visualizing time, which is activated as an "anticipated absence."³⁵ In 1985, Johanne Lamoureux had already revisited the concept of the "photographic" with the aim of understanding how certain artistic practices had contributed to its renewal by modifying its sense. She focussed her attention on practices in which a comparable re-inscription of indexical traces – past and absent – were operative in the production of a "false trace," a "figurative trace," or an "icon of an index." Lamoureux explained that in this production of signs, "the indexical inscription of the site was [...] an illusion." She was commenting on the return of painting in installation as an in situ intervention.³⁶ She added this explanation: "The significance of the trace resided

visualisation du temps, lequel serait activé comme « absence anticipée³⁵ ». Déjà en 1985, Johanne Lamoureux revisitait le concept du « photographique » avec l'intention de comprendre comment certaines pratiques artistiques l'avaient actualisé en infléchissant son sens. Elle a porté son attention sur des pratiques où une réinscription comparable de traces indicielles, passées bien qu'absentes, était opératoire en les assimilant toutefois à la production d'une « fausse trace », d'une « trace figurée » ou d'une « icône d'index ». Dans cette production de signes, précise-t-elle, le « marquage indiciel du lieu faisait illusion ». Elle commentait alors le retour de la peinture dans l'installation comme intervention *in situ*³⁶. Elle ajoute cette précision : « La trace ne vaut pas tant par son lien de contiguïté avec le corps du délit ou par son actualisation du site : elle vaut pour le cortège d'associations chez celle qui la regarde et par là la ré-affecte³⁷. »

La réexposition d'une œuvre relève, à mon avis, d'une actualisation comparable de l'absence par la « figuration indicielle ». On ne peut exposer le non-représentable – le contexte historique, esthétique, institutionnel et subjectif dans lequel l'œuvre (ré)apparaît à chaque fois –, mais on peut, au mieux, faire figurer des traces, des indices de ce qu'ils ont été. Cela, il est vrai, prend généralement forme dans l'appareil documentaire qui accompagne une exposition, mais, dans une logique post-indexicale, il faut de plus élaborer des stratégies pour rendre présent ce processus de visualisation du passé et d'historicisation. Irene F. Whittome écrivait d'ailleurs dans le communiqué qui accompagnait *Room 901* au moment de sa première exposition : « La présentation publique de *Room 901* met un terme à deux années de recherches et quatre d'occupation de ce local 901. Ces œuvres font partie intégrante des travaux et de toute la documentation, qui, dans leur ensemble, composent la suite *Room 901*³⁸. » Au risque de la contredire, j'ajouterais que *Room 901* doit comprendre, en outre, toutes les traces et les indices qui rendent compte de ses expositions précédentes de manière à lui ré-affecter de nouvelles connaissances et de nouveaux récits qui contribuent sans cesse à la (re)production de son histoire.

not so much in its contiguity with the *corpus delicti*, nor in its actualization of the site; rather, it lay in the chain of associations generated in the observer, who would then use this chain to reinvest the trace with an affective dimension."³⁷

The re-exhibition of a work, in my opinion, implies a comparable actualization of an absence through "indexical figuration." It is not possible to show the unshowable – the historical, aesthetic, institutional, and subjective contexts in which a work (re)appears every time it is re-enacted; at best, one can show the traces, the clues or signs ("*indices*," in French) to what these had originally been. True, this generally occurs through the documentation that accompanies an exhibition, but, in keeping with a postindexical paradigm, strategies that make present this process of historicizing and visualizing the past also need to be elaborated. In the communiqué accompanying the first exhibition of *Room 901*, Irene F. Whittome wrote: "The public presentation of *Room 901* marks the end of two years of research and four years of occupancy in Room 901. These works form an integral part of the works and of all of the documentation that, taken together, comprise the *Room 901* series."³⁸ At the risk of contradicting her, I would add that *Room 901* must also comprise all the traces and signs that bear witness to its previous exhibitions, in such a way as to re-invest it with new knowledge and narratives essential to the ongoing (re)production of its history.

- 1 *Irene Whittome 1975-1980*, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 12 septembre au 26 octobre 1980, laquelle circulera ensuite entre janvier et octobre 1981 à la Vancouver Art Gallery, à la Winnipeg Art Gallery, à l'Art Gallery of Hamilton et au 49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York. L'exposition comprend les ensembles d'œuvres suivantes : *La Salle de classe*, *Paperworks*, *Vancouver*, *Le Musée blanc I et II*. L'organisation de l'exposition et la rédaction du catalogue sont confiées à Jacqueline Fry.
- 2 On constate que les vues ont été prises dans deux lieux : l'atelier situé rue Saint-Alexandre et l'appartement de la rue Laurier où l'artiste travaillait également.
- 3 De même que l'image d'un espace industriel est reproduite sur les deux couvertures accusant cette fois un flou fantomatique qui, de manière allégorique, semble dire à quel point ce lieu hante la pratique de l'artiste. Cette image intitulée *Self-Portrait, Antwerp, 1977*, a servi de motif pour l'affiche et le communiqué de l'exposition au Musée des beaux-arts de Montréal. L'artiste souhaitait ainsi documenter sa présence à « De Klok »/La Cloche, espace d'exposition dans une usine à Anvers, Belgique, qui présentait des interventions réalisées spécifiquement pour le lieu. Elle découvrirait alors cette nouvelle pratique artistique.
- 4 Rosalind Krauss, « Notes on the Index: Seventies Art in America », *October*, vol. 3, printemps 1977, p. 68-81. Ce manifeste d'intentions a été ajouté en conclusion de la version française « Notes sur l'index », publiée dans la revue *Macula*, 5/6, 1979, p. 175 et n'existe pas dans la version originale anglaise.
- 5 Rosalind Krauss, « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis », *op. cit.*, p. 166.
- 6 L'acronyme réfère à *Project Studios 1*. P.S.1 a été fondé en 1971 par Alanna Heiss et portait à l'origine le nom d'*Institute for Art and Urban Resources Inc*. L'Institut avait pour projet de réhabiliter des édifices abandonnés de New York sous forme d'espaces d'exposition et de studios d'artistes.
- 7 *Op. cit.*, p. 174.
- 8 Il s'agit en fait de l'édifice Unity, construit entre 1912 et 1913. Il a été conçu par l'architecte d'origine américaine David Jerome Spence et représente le premier immeuble montréalais à adopter la dalle de béton de plancher, reposant sur des colonnes « champignons », dont le chapiteau est une pyramide tronquée. Il est classé monument historique depuis 1985.
- 9 Conversation s'étant tenue dans l'atelier de l'artiste rue Laurier en présence d'Eve-Lyne Beaudry, de Vincent Bonin, de Maryse Ouellet, de Claudine Roger et de moi-même le 12 avril 2012.
- 10 « Elle jouera le rôle d'une base pour un objet destiné à être exposé », comme le précise Jacqueline Fry, dans *Irene Whittome 1975-1980*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1980, p. 34.

- 1 *Irene Whittome 1975-1980* was initially presented at the Montreal Museum of Fine Arts from September 12 to October 26, 1980; and subsequently, between January and October 1981, at the Vancouver Art Gallery, the Winnipeg Art Gallery, the Art Gallery of Hamilton, and at 49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art, New York. *Irene Whittome 1975-1980* comprised the following series of works: *La Salle de classe*, *Paperworks*, *Vancouver* and *The White Museum I and II*. Jacqueline Fry organized the exhibition and edited the catalogue.
- 2 The photographs were taken in two places: the studio on Saint-Alexandre Street and the artist's apartment on Laurier Street, where she also worked.
- 3 A blurred, almost ghostly image of this industrial space was reproduced on the cover pages of the catalogue, which, in allegorical fashion, seemed to suggest how much this place haunted the artist's practice. This image, titled *Self-Portrait, Antwerp, 1977*, appeared on both the poster and press release for the exhibition at the Montreal Museum of Fine Arts. It was in this vein that the artist had wished to document her presence at "De Klok"/La Cloche, an exhibition space in a former factory in Antwerp, Belgium, dedicated to site-specific installations. It was then that she discovered this new form of art.
- 4 Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America," in *October*, Vol. 3 (Spring 1977), p. 68-81. This statement of intent was added at the end of the French version, "Notes sur l'index," published in *Macula* magazine (No. 5-6, 1979, p. 175), and does not exist in the original English version.
- 5 Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2," in *October*, Vol. 4 (Fall 1977), p. 63.
- 6 The abbreviation stood for "Project Studios 1." P.S.1 was founded in 1971 by Alanna Heiss and originally bore the name Institute for Art and Urban Resources Inc. The Institute's goal was to repurpose abandoned buildings in New York as exhibition spaces and artist studios.
- 7 "Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2," p. 65.
- 8 The Unity Building, built between 1912 and 1913 and designed by US architect David Jerome Spence, was the first building in Montreal to integrate a concrete slab floor resting on "mushroom" columns with capitals shaped like truncated pyramids. It was designated as a historic monument in 1985.
- 9 The artist provided these explanations during a conversation that took place in her studio on Laurier Street in Montreal, in the presence of Eve-Lyne Beaudry, Vincent Bonin, Maryse Ouellet, Claudine Roger and myself, on April 12, 2012.
- 10 "It is to become the pedestal for an object to be exhibited," according to Jacqueline Fry in *Irene Whittome 1975-1980*, Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 1980, p. 34.

- 11 Anne Bénichou, « Paperworks III. Rationalité, rituel et inscription du sujet chez Irene F. Whittome », dans *Irene F. Whittome : Paperworks III*, Montréal, Galerie Simon Blais, 2005, p. 85-99.
- 12 Irene F. Whittome ainsi que Betty Goodwin ont reçu l'invitation de P.S.1 par l'intermédiaire de Chantal Pontbriand et de France Morin, cofondatrices de *Parachute*.
- 13 Mirjam Wittmann, « Tracing the Path of the Index: Images of Theory in Art History », *Texte zur Kunst*. « Art History Revisited », n° 85, mars 2012, p. 58-68. L'auteure se demande également pourquoi l'index dans le texte de Krauss est si étroitement associé à la photographie puisqu'il constitue également le *modus operandi* d'autres médias dont le film et la vidéo. [Notre traduction.]
- 14 *Op. cit.*, p. 60. Sur le plan de la signification, Peirce distingue trois différents signes : l'icône (un signe par ressemblance avec l'objet), l'indice (un signe relié comme un symptôme à son objet) et le symbole (un signe doté d'une signification abstraite).
- 15 *Op. cit.*, p. 62. [Notre traduction.] Précisons que cette intervention de Pozzi à P.S.1 consistait en « une série de tableaux bicolores répartis dans tout le bâtiment là où pour des raisons liées à l'ancienne fonction de l'école, la surface des murs avait été divisée en zones de couleurs abruptement contrastées. Les petits panneaux que Pozzi avait fixés aux murs s'alignaient d'eux-mêmes sur ce phénomène, chevauchant la ligne de démarcation et en même temps la redoublant. » Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 171.
- 16 Hubert Damisch, « À partir de la photographie », *La dénivelée. À l'épreuve de la photographie. Essais*, Paris, Seuil, 2001, p. 34. Cité par Wittmann, *op. cit.*, p. 66.
- 17 Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- 18 Cela dit, Barthes ne se réfère à aucun moment dans son ouvrage à la notion d'« index » telle que développée par Rosalind Krauss. Barthes ne se réfère pas davantage à Charles Sanders Peirce. Voir à ce sujet le texte de Katia Schneller qui retrace la réception de la notion d'index en France. « Sur les traces de Rosalind Krauss », *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007 [consulté en ligne <http://etudesphotographiques.revues.org/index2483.html>, le 2 mai 2012].
- 19 Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe* (rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle), Paris, Seuil, 1978, p. 158.
- 20 Comme le dit si bien Jacqueline Fry, dans *Irene Whittome 1980-82*, Calgary, Alberta College of Art Gallery, 1983, p. 22.
- 21 Cette idée a été développée dans Marie-Josée Jean, *Cabinet d'images. L'œuvre de l'art*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2011, p. 78.

- 11 Anne Bénichou, "Paperworks III. Rationality, Ritual and the Inscription of the Subject in the Work of Irene F. Whittome," *Irene F. Whittome: Paperworks III*, Montreal: Galerie Simon Blais, 2005, p. 1-15.
- 12 Both Irene F. Whittome and Betty Goodwin received the invitation from P.S.1 through Chantal Pontbriand and France Morin, co-founders of *Parachute*.
- 13 Mirjam Wittmann, "Tracing the Path of the Index: Images of Theory in Art History," *Texte zur Kunst*. "Art History Revisited," No. 85 (March 2012), p. 58-68. The author also questions why the index in Krauss's text is so closely associated with photography, as it equally constitutes the *modus operandi* of other media, including film and video.
- 14 Wittmann, *op. cit.*, p. 60. In terms of signifying elements, Peirce distinguishes between three different signs: *icon* (a sign that reflects the qualitative features of the object), *index* (a sign using some existential or physical connection between itself and the object), and *symbol* (a sign with abstract significance).
- 15 Wittmann, *op. cit.*, p. 62. Note that in Pozzi's intervention at P.S.1, "a series of two-color, painted panels were dispersed throughout the building, occurring where, for institutional reasons, the walls of the schools had been designated as separate areas by an abrupt change in the colour of the paint. The small panels that Pozzi affixed to these walls aligned themselves with this phenomenon, bridging across the line of change, and at the same time replicating it." Krauss, *op. cit.*, p. 60.
- 16 Hubert Damisch, "À partir de la photographie," *La dénivelée. À l'épreuve de la photographie. Essais*, Paris: Seuil, 2001, p. 34. Cited by Wittmann, *op. cit.*, p. 66.
- 17 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York: Hill and Wang, 1981.
- 18 That said, Barthes made no reference in *Camera Lucida* to Krauss's reading of the "index," nor to the perspective developed by Peirce. In this regard, see "Sur les traces de Rosalind Krauss," *Études photographiques*, No. 21 (December 2007) [consulted online at <http://etudesphoto graphiques.revues.org/index2483.html>, May 2, 2012].
- 19 Charles Sanders Peirce, *The Philosophy of Peirce: Selected Writings, Vol. 2*, ed. Justus Buchler, London: Routledge and Kegan Paul, 1940, p. 107.
- 20 As Fry so aptly described it in *Irene Whittome 1980-82*, Calgary: Alberta College of Art Gallery, 1983, p. 22.
- 21 This idea has previously been explored in Marie-Josée Jean, *Cabinet d'images. L'œuvre de l'art*, Quebec City: Musée national des beaux-arts du Québec, 2011, p. 78.

22 Entretien réalisé par courriel le 7 septembre 2011. Whittome répond par une note qu'elle a écrite trente ans plus tôt.

23 *Ibid.*

24 L'artiste m'a confié son besoin de se retirer pour ainsi se recentrer sur l'essentiel dans une étape décisive de sa vie. Conversation s'étant tenue dans l'atelier de l'artiste rue Laurier le 12 avril 2012.

25 C'est-à-dire une croix noire au mur et, au sol, un rectangle de toile blanche recouverte de pigments blancs et dont on aperçoit quelques traces de son déplacement.

26 Philippe Dubois cité par Katia Schneller, *op. cit.* Les thèses de Dubois sont d'abord énoncées dans une communication intitulée « Le coup de la coupe » en 1982 avant d'être publiées dans son célèbre ouvrage *L'Acte photographique*, Bruxelles, éditions Labor, 1983. Comme le précise Katia Schneller, « si l'empreinte est un moment essentiel de l'acte photographique, elle n'en demeure pour autant qu'un instant dans le processus global des gestes techniques et culturels ».

27 Cette exposition réunissait dix artistes québécois qui étaient représentatifs d'une nouvelle génération d'artistes.

28 Le monte-charge, peint en noir pour l'occasion, évoquait l'idée de la *camera obscura*.

29 La composition est finalisée en juillet et restera dans cet état jusqu'en octobre 1982. Cette décision d'ouvrir l'espace de l'atelier au public peut sembler paradoxale si on la met en relation avec la production filmique et photographique qui en propose la médiation. Mais il ne faut pas s'y tromper, si Irene F. Whittome ouvre ainsi son atelier, c'est pour permettre au public d'expérimenter, au sens phénoménologique, l'intervention picturale dans son site de production. Cela renforce l'idée que l'œuvre de l'artiste se situe entre l'action conceptuelle et la production formaliste.

30 Jacqueline Fry, *Irene Whittome 1980-82, op. cit.*, p. 33.

31 Jacqueline Fry, *Irene Whittome 1980-82, op. cit.*, p. 19.

32 En 1979, il a déplacé la statue du président américain (laquelle est la réplique en bronze du marbre de Jean-Antoine Houdon, 1785-1791) de la façade du musée vers la salle d'exposition d'art européen du XVIII^e siècle.

33 Kirsi Peltomäki, *Situation Aesthetics: The Work of Michael Asher*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 2010, p. 53. [Notre traduction.]

34 Lisa Saltzman, *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2006, p. 15.

22 Interview conducted via e-mail, September 7, 2011. The artist responded with a note she had written 30 years earlier.

23 *Ibid.*

24 The artist confided her need to step back to be able to refocus on the essential at a decisive stage in her life (April 12, 2012, conversation in the artist's studio, *op. cit.*).

25 Namely, a black cross on the wall, and a rectangle of white canvas covered in white pigments on the floor, which is occasionally seen changing position.

26 Cited in Schneller, *op. cit.* Dubois initially posited these ideas in a 1982 paper entitled "Le coup de la coupe," before expounding upon them in his critically acclaimed book *L'Acte photographique* (Brussels: Éditions Labor, 1983). As Schneller explains, "If the imprint is a moment essential to the photographic act, it nevertheless remains but an instant in the overall process of technical and cultural gestures." [Own translation.]

27 This exhibition brought together ten Quebec artists who exemplified a new generation of artists.

28 The service elevator, painted black for the occasion, evoked the idea of the *camera obscura*.

29 The composition was finalized in July and remained in that state until October 1982. The decision to open up the studio space to the public may seem paradoxical if placed in relation to the filmic and photographic works acting as mediators. Yet one must not misconstrue Whittome's aims in this regard: she opened up her studio to allow the public to experience, in the phenomenological sense, her pictorial intervention at the site of its creation. This reinforces the idea that the artist's work lies between conceptual action and formalist production.

30 Fry, *Irene Whittome 1980-82, op. cit.*, p. 33.

31 Fry, *Irene Whittome 1980-82, op. cit.*, p. 19.

32 In 1979, he had moved the statue of the US President (a bronze replica of the original marble statue by Jean-Antoine Houdon, 1785-1791) from the façade of the museum to the section devoted to 18th-century European Art.

33 Kirsi Peltomäki, *Situation Aesthetics: The Work of Michael Asher*, Cambridge and London: MIT Press, 2010, p. 53.

34 Lisa Saltzman, *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2006, p. 15.

- 35 *Op. cit.*, p. 2. En se référant au récit de Pline l'Ancien, elle donne l'exemple des moulages de Rachel Whiteread qui produisent une présence matérielle à l'espace négatif, l'empreinte de l'intérieur d'une maison, laquelle doit ensuite être détruite pour permettre d'en faire l'expérience *in situ*. Il faut en effet reconnaître que les sculptures de Whiteread sont des empreintes du vide, elles présentent une absence, mais malgré ce fait, ne demeurent-elles pas pour autant la trace contingente de leur objet et de leur lieu d'origine ? En cela, elles ne peuvent être entièrement dissociées de la stratégie indicielle que Krauss avait qualifiée de *photographique* et que Barthes avait désignée comme étant le noème de la photographie. D'ailleurs, la conclusion à laquelle parvient l'auteure, une réflexion sur l'histoire qui se situe entre la perte et le ressouvenir, s'apparente bien davantage à la démarche de Roland Barthes dans *La Chambre claire* lorsqu'il réfléchit à l'absence et à la présence passée d'un même objet.
- 36 Une telle représentation de l'indice était alors visible dans l'installation picturale *Caserne #14* de Lyne Lapointe qui avait ajouté de la suie contre les murs d'une caserne de pompier par souci d'évocation de la fonction du lieu. Johanne Lamoureux, « Lieux et non-lieux du pittoresque », *Parachute*, n° 39, juin-juillet-août 1985, p. 17.
- 37 *Ibid.*
- 38 Irene Whittome, *Room 901/La Gauchetière/Saint-Alexandre/1980-1982*, 1 feuillet.

- 35 Saltzman, *op. cit.*, p. 2. Referring to a tale by Pliny the Elder, Saltzman uses the example of Rachel Whiteread's castings, which lend a material presence to negative space, to the domestic interior, which must then be destroyed to allow for the *in situ* experience. Whiteread's sculptures must be recognized as materializations of the void. Despite the fact that they make present an absence, do they not remain the contingent trace of both the object and its place of origin? As such, they cannot be completely dissociated from the indexical strategy that Krauss described as "the photographic," and Barthes as the "noeme" of photography. Indeed, the author's conclusion, positioning the signifier between loss and recall, has far more affinities with Barthes' approach in *Camera Lucida*, specifically his reflections on the absence and the past presence of the same object.
- 36 Johanne Lamoureux, "Places and Commonplaces of the Picturesque," in *Sightlines: Reading Contemporary Canadian Art*, ed. Jessica Bradley, Lesley Johnstone, Montreal: Artex Information Centre, 1994, p. 284-309; the quotations here are from p. 300. Originally published as "Lieux et non-lieux du pittoresque," *Parachute*, No. 39 (June/July/August, 1985), p. 10-19. To Lamoureux, this representation of the index was perceptible in a pictorial installation by Lyne Lapointe, *Caserne #14*; the artist had added soot back to the walls of a fire station to evoke the function of the building.
- 37 *Ibid.*
- 38 Irene Whittome, *Room 901/La Gauchetière/Saint-Alexandre/1980-1982*, 1 leaflet. [Own translation.]

© les éditions du passage
1115, avenue Laurier Ouest
Outremont (Québec) H2V 2L3
Tél. : 514.273.1687
Télééc. : 514.908.1354

Diffusion pour le Canada :
PROLOGUE
1650, boul. Lionel-Bertrand
Boisbriand (Québec) J7E 4H4
Tél. : 450.434.0306
Télééc. : 450.434.2627

Diffusion pour la France :
Librairie du Québec
DNM - Distribution du Nouveau Monde
30, rue Gay Lussac
75005 Paris
Tél. : + 33 1 43 54 49 02
Télééc. : + 33 1 43 54 39 15

Diffusion pour la Suisse :
Servidis
Chemin des Chalets
CH - 1279 Chavannes-de-Bogis
Tél. : + 41 22 960 95 10
Télééc. : + 41 22 776 35 27

© Irene F. Whittome pour les images, sauf indication contraire.

Cet ouvrage a été réalisé en partenariat avec VOX, centre de l'image contemporaine.

Direction : Marie J. Jean
Coordination : Julie Clade et Claudine Roger
Révision française : Micheline Dussault
Traduction : Louise Ashcroft et Colette Tougas
Révision anglaise : Michael Gilson
Traitement des images : PhotoSynthèse
Conception graphique : Nicole Lafond
Stagiaires : Anais Lepage et Maryse Ouellet

Tous droits réservés.
Toute reproduction, même partielle,
de cet ouvrage est interdite
sans l'autorisation écrite de l'éditeur.

Nous remercions de leur soutien financier
Le Gouvernement du Québec – Programme de crédit
d'impôt pour l'édition de livres – Gestion SODEC
Le Conseil des Arts du Canada

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada (FLC) pour nos activités d'édition, et du Programme national de traduction pour l'édition du livre, pour nos activités de traduction.

L'artiste remercie le Conseil des arts et des lettres du Québec, bourse de développement, volet promotion 2011-2012.

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

Jean, Marie-Josée

Irene F. Whittome : Room 901

Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-922892-59-8

1. F. Whittome, Irene, 1942- . 2. F. Whittome, Irene, 1942- . Room 901. I. Beaudry, Eve-Lyne, 1978- . II. Bonin, Vincent, 1974- . III. Whittome, Irene, 1942- . IV. Titre. V. Titre : Room 901. VI. Titre : Room nine hundred one.

N6549.W46A4 2012

709.2

C2012-942287-8F

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

Jean, Marie-Josée

Irene F. Whittome: Room 901

Includes bibliographical references.
Text in French and English.

ISBN 978-2-922892-59-8

1. F. Whittome, Irene, 1942- . 2. F. Whittome, Irene, 1942- . Room 901. I. Beaudry, Eve-Lyne, 1978- . II. Bonin, Vincent, 1974- . III. Whittome, Irene, 1942- . IV. Title. V. Title: Room 901. VI. Title: Room nine hundred one.

N6549.W46A4 2012

709.2

C2012-942287-8E

Dépôt légal :
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
1^{er} trimestre 2013

VOX

Centre de l'image contemporaine

ŒUVRES REPRODUITES REPRODUCED WORKS

CAHIER, P. 4, 11, 12, 41 à 111 et 168 :
Room 901, 1981-1982, (croquis, planches-
contacts et épreuves argentiques).
P. 160 : *Room 901*, collage, 1981-1982.