

GEORGE RICKEY



Conception graphique : Michel Guilbeault
Photographie : George Rickey Workshop
Typographie : Compoplus Inc., Montréal, Québec
Impression : Photographie Industrielle Ltée, Montréal

© Ministère des Affaires culturelles, 1981
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec
3^e trimestre 1981
ISBN : 2-551-04491-X

2

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN - MONTRÉAL
17 SEPTEMBRE — 1 NOVEMBRE 1981

COUVERTURE : Péristyle II, 1966.
H. : 3,20 m × L. : 9,14 m

AVANT PROPOS

Depuis la première guerre mondiale, le mouvement a été l'un des principaux éléments de composition qu'ont recherché les sculpteurs contemporains. Que ce soit la suggestion du mouvement dans la sculpture ou encore l'animation mécanique de l'objet esthétique, les deux modes ont été exploités par les créateurs afin de dégager la forme de la pesanteur et de la fixité de la matière. Pour les constructivistes, d'abord, comme pour Marcel Duchamp ensuite, le mouvement représentait une nouvelle dimension qui libérait les facteurs espace et temps de la gangue formelle. Par ailleurs, cette mobilité de la structure introduisait un autre type de rapport entre l'oeuvre et le spectateur ; elle modifiait notre perception de la chose. Nous étions engagés, par notre vision de l'objet, dans un processus qui nous faisait participer à une recomposition de l'image de l'oeuvre. Cette participation du spectateur est devenue l'une des voies de la recherche en sculpture actuelle.

La conception sculpturale de George Rickey repose sur l'étude de la forme et sur l'observation de l'énergie engendrée par les éléments naturels. Par ce rapprochement avec la nature, l'artiste cherche à composer en harmonie avec elle, et une épuration de la forme tend à répondre aux exigences des lois de l'aérodynamique et de l'équilibre. Ainsi, George Rickey introduit son oeuvre dans l'ordre naturel des choses qui l'éloigne du formalisme théorique dans lequel la cinétique risquait de l'entraîner.

Les oeuvres de George Rickey sont présentées pour une première fois à Montréal. Elles susciteront l'intérêt de tous ceux pour qui l'oeuvre d'art doit demeurer en correspondance avec la nature.

Louise Letocha
Directrice

NOTES BIOGRAPHIQUES

George Rickey est né le 6 juin 1907 à South Bend, dans l'Indiana. En 1913, sa famille s'installe en Écosse. De 1926 à 1929, il fait des études d'histoire moderne à Oxford, où il obtient sa maîtrise en 1941. En 1928-1929, il étudie le dessin et la peinture à la Ruskin School of Drawing and Fine Art, à Oxford. En 1929-1930, il fréquente les académies Moderne et André Lhote, à Paris. De 1930 à 1933, il enseigne l'histoire au Massachusetts, puis de 1933 à 1934, il habite Paris ; de 1934 à 1937, il vit à New York où il s'adonne à la peinture.

De 1937 à 1941, il enseigne les arts dans des établissements de diverses régions des États-Unis et il s'intéresse au renouveau du système d'enseignement américain, notamment au programme d'intégration des arts dans les universités et collèges. De 1942 à 1945, il sert dans les forces armées américaines ; c'est durant son service militaire qu'il construit son premier « mobile ». En 1945-1946, il suit les cours de maîtrise en histoire de l'art à l'université de New York. En 1947, il étudie la gravure à l'université de l'Iowa. La même année, il épouse Edith Leighton. En 1948, il enseigne l'histoire de l'art à l'université de Washington. En 1948-1949, il fréquente le Design Institute de Chicago. Il

construit ses premières pièces cinétiques, en verre, en 1949, et en acier inoxydable en 1950. De 1949 à 1955, il est professeur d'arts visuels à l'université de l'Indiana, et de 1955 à 1961 à l'université Tulane, à la Nouvelle-Orléans. En 1960, il enseigne à l'université de Californie ; il s'installe la même année à East Chatham, dans l'état de New York. De 1961 à 1966, il est professeur d'art à l'Institut polytechnique Rensselaer, à New York. En 1966, Rickey abandonne l'enseignement de façon définitive. En 1970, il reçoit un doctorat honorifique en arts visuels du Knox College de l'Illinois et, en 1972, un second doctorat honorifique, en lettres, du Williams College du Massachusetts. La même année, Rickey et son épouse Edith font le don de leur collection d'art constructiviste au musée Roy R. Neuberger de l'université de New York. En 1973, Rickey reçoit un doctorat honorifique en lettres de l'Union College de New York et, en 1974, un doctorat honorifique en arts visuels de l'université de l'Indiana. En 1978, il reçoit un doctorat honorifique en lettres de l'université York de Toronto. Rickey travaille actuellement à East Chatham (New York), ainsi qu'à Berlin-Ouest.

GEORGE RICKEY

La réunion des oeuvres de l'exposition «George Rickey» au Musée d'art contemporain, oeuvres sculpturales et dessinées des années 1965 à 1981, annonce une proposition formelle autonome et originale. La continuité dans l'approche thématique et la maîtrise des possibilités cinétiques du médium définissent le langage esthétique propre à George Rickey. Le développement de son oeuvre depuis 1965 confirme une démarche antérieure de recherche sur le mouvement et sur les moyens techniques et les choix formels pour en rendre la saisie. Afin de bien discerner la façon dont le langage de l'artiste s'est articulé autour de cette idée du mouvement, il importe de connaître d'abord l'origine de l'intérêt de Rickey pour la forme cinétique qu'il a développée et la démarche théorique qui en a été le corollaire. La description des composantes de cette sculpture et de son mode opératoire d'actionnement nous précisera l'approche par laquelle l'oeuvre affirme sa spécificité.

La préoccupation fondamentale à la source de la production artistique de George Rickey est le mouvement. Le désir de «composer avec le mouvement»⁽¹⁾ et de connaître les lois naturelles qui le régissent oriente ses premières recherches sur la forme sculpturale. Dès 1949, il en fait la thématique principale et constante de son art. Ses premières tentatives sérieuses en sculpture cinétique datent de cette époque, bien qu'il ait construit un «mobile» dès 1945. Rickey exprimera cette nécessité d'alors de construire des objets dans lesquels le mouvement comme tel, et non plus la forme, l'apparence ou la figuration de l'objet, serait le facteur prioritaire.⁽²⁾ Il consentira à mettre son aptitude naturelle pour la mécanique au service de cette intention expressive.

Rickey avait, dès son jeune âge et de façon intime, fait l'expérience de l'action du vent sur les voiles, et ce sont les mouvements classiques du bateau qui lui serviront de référence dans la distinction ultérieure des mouvements de base : «tangage, roulis, embardée, mouvement en avant, en arrière, vers le haut et vers le bas, et de côté comme dans les voiliers à quille, plus des vibrations de toutes sortes.»⁽³⁾ Son intérêt, très tôt développé, pour les phénomènes naturels du mouvement, et son «inclination pour les choses mécaniques»⁽⁴⁾, acquise d'une part comme un héritage familial et d'autre part grâce à un sens pratique emprunté au peuple écossais, parmi lequel il a vécu de 1913 à 1928, se conjugueront beaucoup plus tard dans son art.

Les années 1929 à 1949 sont une période d'indécision pour Rickey, et de recherche de nouvelles formes expressives. Dès avant 1940, alors qu'il s'adonne à une oeuvre picturale totalement empreinte de référents naturalistes, Rickey s'intéresse aux possibilités d'intégration de facteurs mécaniques dans un art non-objectif de formes géométriques. Il avait pris connaissance déjà, vers le milieu des années 30, des «mobiles» d'Alexander Calder, alors mondialement connu pour avoir introduit le sujet du mouvement en sculpture. Rickey devait écrire plus tard :

«J'ai eu à me demander si Calder avait tout dit ; lorsque j'ai découvert que non, j'ai eu à choisir parmi les nombreuses voies qui m'étaient ouvertes à cette époque. J'ai dû apprendre à devenir mécanicien et me remettre en mémoire les éléments de physique que j'avais appris à l'âge de seize ans. J'entendais faire un art dans lequel chaque objet serait préconçu.»⁽⁵⁾

Le travail mécanique auquel Rickey est contraint durant son service dans l'armée aérienne, de 1942 à 1945, accroît son intérêt pour la recherche et la précision des solutions techniques, qu'il devait exploiter ultérieurement dans son art. L'influence du Bauhaus, qui s'exerce sur lui au Design Institute de Chicago de 1948 à 1949, confirmera l'orientation de son art vers une démarche sculpturale dépendant de la construction d'éléments mobiles et utilisant des matériaux industriels. Désormais, l'esthétique de Rickey prendra forme de l'évolution de systèmes mécaniques complexes pour signifier, à travers un langage parfaitement articulé, l'essence même du mouvement, qui en est le sujet.

Les sculptures cinétiques de Rickey se décrivent du point de vue de leur mobilité, résultat de la seule action de l'air sur leurs composantes. Les forces qui les déterminent sont celles de la nature même. Les lois de l'équilibre et les courants d'air ambiants qui dynamisent leurs formes reproduisent une mobilité de structure analogue aux phénomènes naturels du mouvement. La «tranche de nature» par laquelle Rickey définit cette équivalence représente «les forces et l'ordre d'un monde physique toujours présent et opérationnel mais voilé . . .»⁽⁶⁾ En ce sens, Rickey précise le mode de référence devant déterminer le

rapport de l'artiste cinétique à la nature : «Ce n'est pas dans l'imitation de l'apparence que l'art cinétique est servi par la «nature», mais dans la reconnaissance de ses lois, la conscience des analogies, et la réponse au vaste répertoire de mouvement présent dans l'environnement.»⁽⁷⁾ L'artiste cinétique accueille les manifestations de la nature et en fait la matière de son intention créatrice.

«L'artiste trouve à sa disposition, comme sujets, non les arbres, non les fleurs, non le paysage, mais le balancement des branches et le frissonnement des tiges, l'amoncellement ou la fuite des nuages, le lever et le coucher du soleil, la croissance et la décroissance des corps célestes, le rampement de l'eau répandue sur le sol, le répertoire de la mer . . . ⁽⁸⁾

Il s'approprie la nature comme une «source», un «exemple», un «concurrent», une «analogie», un «tyran», un «séducteur» et aussi un «adversaire inexorable»⁽⁹⁾, mais jamais il ne la conçoit comme un sujet de représentation. Il ne cherche ni à la reproduire, sous un aspect figuratif ou autre, ni à en décrire le dynamisme inhérent. Le sujet de son art est ailleurs, dans les mouvements inépuisables et divers créés par la seule forme cinétique de sa sculpture.

Le mouvement en soi est ici perçu comme une «composante d'un art expressif»⁽¹⁰⁾ liée à un idiome sculptural. Les constructivistes russes du début du siècle l'avaient défini comme «le nouvel élément» de la création plastique et avaient proclamé «les rythmes cinétiques formes essentiels de la perception du temps réel».⁽¹¹⁾ Cet énoncé de principe, formulé en 1920 par les frères Naum Gabo et Antoine Pevsner dans le «Manifeste Réaliste», constitue la base de l'art cinétique. Toute l'oeuvre sculpturale de Rickey est empreinte de la conception de l'art énoncée dans ce manifeste : «Nous construisons notre oeuvre comme l'univers construit la sienne»⁽¹²⁾. Telle est l'analogie fondamentale à la base de la formulation de son art.

Introduire le mouvement dans une forme sculpturale et en exploiter les possibilités expressives oblige de façon inévitable à transposer en une forme significative les éléments non-figuratifs composant un tel art de construction. Rickey exprimera le désir de révéler les mouvements à eux-mêmes et imaginera ainsi la gamme complète des mouvements possibles comme se

produisant dans un univers autonome.⁽¹³⁾ Il privilégiera la création de systèmes d'entités mobiles, impliquant une préconception de l'objet sculptural, fonction de la maîtrise technique du processus de construction et de la connaissance des déterminants de l'espace (gravité, équilibre, rotation, inertie . . .) : «L'art cinétique n'est rien (. . .) s'il n'est pas assemblé avec une connaissance technique considérable. Il doit établir son existence quadridimensionnelle et être viable dans le temps.»⁽¹⁴⁾ La thématique qui en soutient le développement est donc foncièrement liée à la dimension temporelle qu'elle introduit.

Le facteur temps est inhérent à l'élaboration d'un système ordonné de composantes mobiles dans la mesure où le mouvement est nécessairement perçu dans une durée. La sculpture cinétique caractérise le temps comme un matériau qui doit être organisé, de la même façon que l'espace doit être organisé et devient ainsi une «extension», en quatre dimensions, «de la sculpture traditionnelle.»⁽¹⁵⁾ Elle révèle, ici encore, son rapport de filiation avec le postulat constructiviste énoncé par Gabo : «La sculpture constructive n'est pas seulement tridimensionnelle, elle est quadridimensionnelle, dans la mesure où nous essayons d'y introduire l'élément du temps. Par temps, je veux dire mouvement, rythme.»⁽¹⁶⁾ Rickey développe cette notion et lui donne forme, à travers une structure identifiant le mouvement comme un élément prioritaire.

George Rickey nous offre, à travers les oeuvres sculpturales et dessinées de cette exposition, l'exemple de l'épuration des moyens expressifs dans cette recherche du mouvement en soi. Son vocabulaire cinétique se réduit à un langage simplifié utilisant des formes généralement régulières et géométriques et qui s'effacent d'elles-mêmes au profit des manifestations du mouvement. Les composantes — lignes, plans, surfaces — dynamisent l'espace et donnent à voir une forme mouvante, toujours incomplète. Elles identifient une structure énergétique déterminant une variété de mouvements simples ou complexes et conçus en fonction des plans ou des volumes qu'ils suggèrent. La ligne affirme la direction des forces, décrivant un plan, alors que la surface développe une interaction dynamique de plans, définissant une profondeur volumétrique. Les trajectoires rotatives, soit cylindriques, soit coniques, que dessinent ces éléments abstraits dans l'espace, sont régulières et entièrement préconçues et, quoique leur mouvement résulte de la seule action de l'air, leur mode d'opération a une base

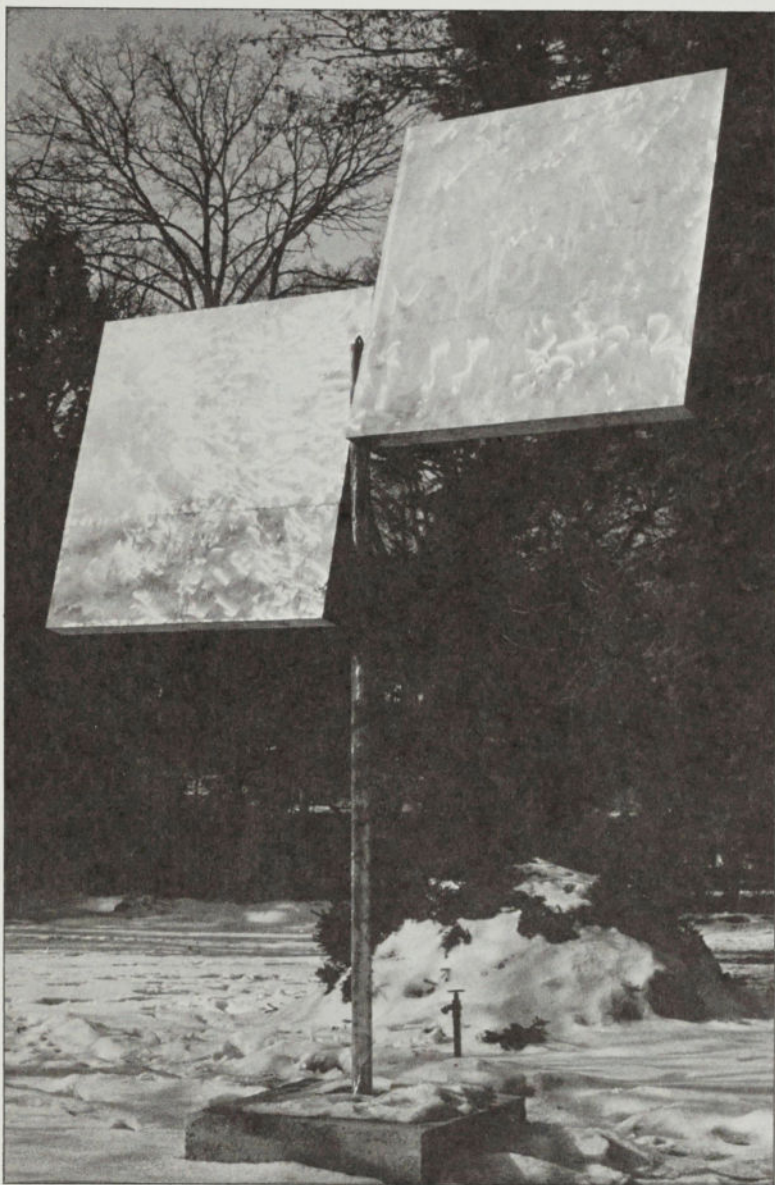
technologique qui assure l'éloquence de leur performance. Les déplacements lents et impondérables qui créent ces «dessins dans l'espace»,⁽¹⁷⁾ et qui nécessitent une technique sophistiquée de contrôle des poids et de maîtrise des frictions entre les parties, rendent compte de la volonté de Rickey de révéler le mouvement dans sa forme la plus solennelle. L'économie des moyens formels et techniques ainsi que la gamme réduite des matériaux (emploi presque exclusif de l'acier inoxydable), qui caractérisent l'ensemble des oeuvres de cette présentation, traduisent la volonté de Rickey d'épurer son art afin qu'il devienne l'expression et l'affirmation mêmes du mouvement.

George Rickey puise aux sources mouvantes de la nature les possibilités cinétiques de son art. Les éléments abstraits — ligne, plan, surface — qui composent la majorité de ses oeuvres sont agencés de façon à ce que l'action de l'air ambiant permette une interrelation lente et continue entre eux. La complexité des échanges, que soutient une considérable connaissance technologique, circonscrit une expérience de l'objet sculptural, vécue dans le rapport du spectateur aux mouvements qui s'y dessinent. La spécificité de cette expérience se définit ici par les équivalences cinétiques que recherche Rickey, par des mouvements qui sont propres aux phénomènes de la nature. La relation à l'oeuvre est, de ce fait, déterminée par le caractère absolument irréversible mais essentiellement impondérable des forces mêmes de la nature. Perçues dans ce rapport d'ordre et de désordre temporels, les formes cinétiques de Rickey engagent tout à la fois l'irrévocable et la pure révélation de leur expérience esthétique.

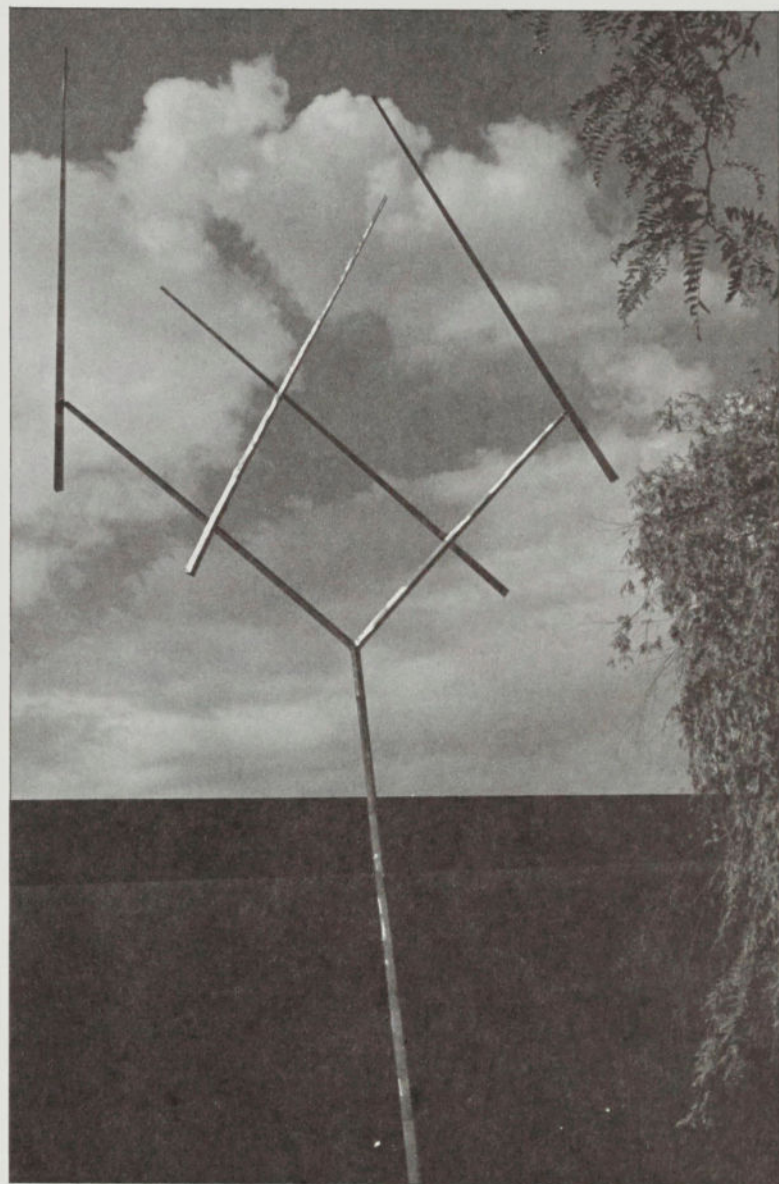
Sandra Marchand
Juillet 1981.

NOTES

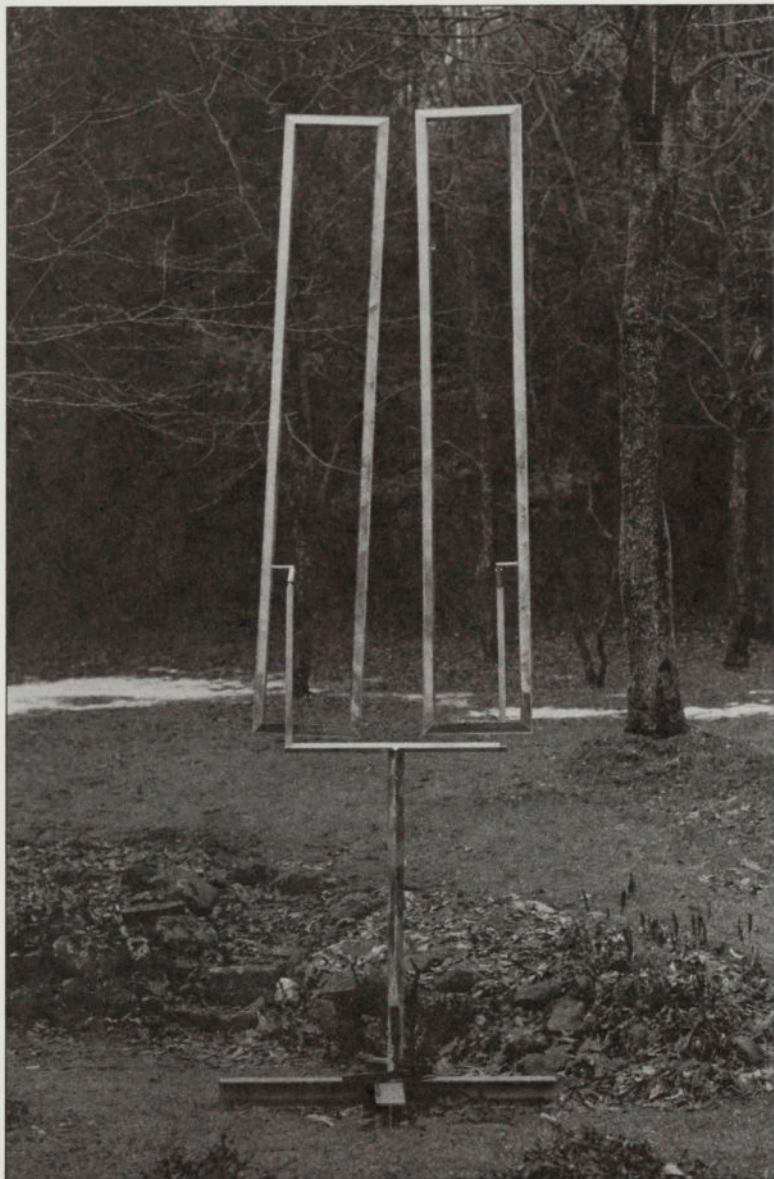
- (1) **George Rickey, Retrospective Exhibition 1971-72**, UCLA Art Council et UCLA Art Galleries, interview par Frederick S. Wight, p. 16 (traduction de l'auteur)
- (2) S.n., «The Berkeley Symposium of Kinetic Sculpture» ed. Peter Selz, **Art and Artists**, Londres, février 1967, p. 28 (traduction de l'auteur)
- (3) George Rickey, «La morphologie du mouvement : Étude de l'art cinétique», **Nature et art du mouvement**, sous la direction de Gyorgy Keepes, La Connaissance, Bruxelles, 1965, p. 106
- (4) **George Rickey, Retrospective Exhibition 1971-72**, op. cit., p. 9 (traduction de l'auteur)
- (5) George Rickey, «Some Reflections : Selections from Writings by the Artist», 12 juin 1979, extrait du dépliant de l'exposition «George Rickey» au Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 7 septembre au 4 octobre 1979 (traduction de l'auteur)
- (6) George Rickey, «Scandale de succès», **Art International**, volume IX/14, Mai 1965, p. 18 (traduction de l'auteur)
- (7) George Rickey, «La morphologie du mouvement : Étude de l'art cinétique», op. cit., p. 111
- (8) Ibid, p. 110
- (9) Idem
- (10) George Rickey, «Some Reflections : Selections from Writings by the Artist», op. cit., (traduction de l'auteur)
- (11) Extrait du «Manifeste Réaliste» de Naum Gabo et Antoine Pevsner, Moscou, 1920, s.n., **Naum Gabo ; constructions, sculptures, peinture, dessins, gravure**. Neuchâtel, Éd. du Griffon, c. 1957, p. 154
- (12) Idem
- (13) George Rickey, «Some Reflections : Selections from Writings by the Artist», op. cit. (traduction de l'auteur)
- (14) George Rickey, «La morphologie du mouvement : Étude de l'art cinétique», op. cit., p. 111
- (15) S.n., «The Berkeley Symposium of Kinetic Sculpture» ed. Peter Selz, **Art and Artists**, Londres, mars 1967, p. 46 (traduction de l'auteur)
- (16) Extrait d'une interview de Naum Gabo avec Lassaw, sculpteur constructiviste, et Bolotowsky, peintre abstrait (vers 1956). Cité dans George Rickey, «La morphologie du mouvement : Étude de l'art cinétique», op. cit., p. 82
- (17) **George Rickey, Retrospective Exhibition 1971-72**, op. cit. p. 21 ; et dans Nan Rosenthal, **George Rickey**, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1977, p. 34 (traduction de l'auteur)



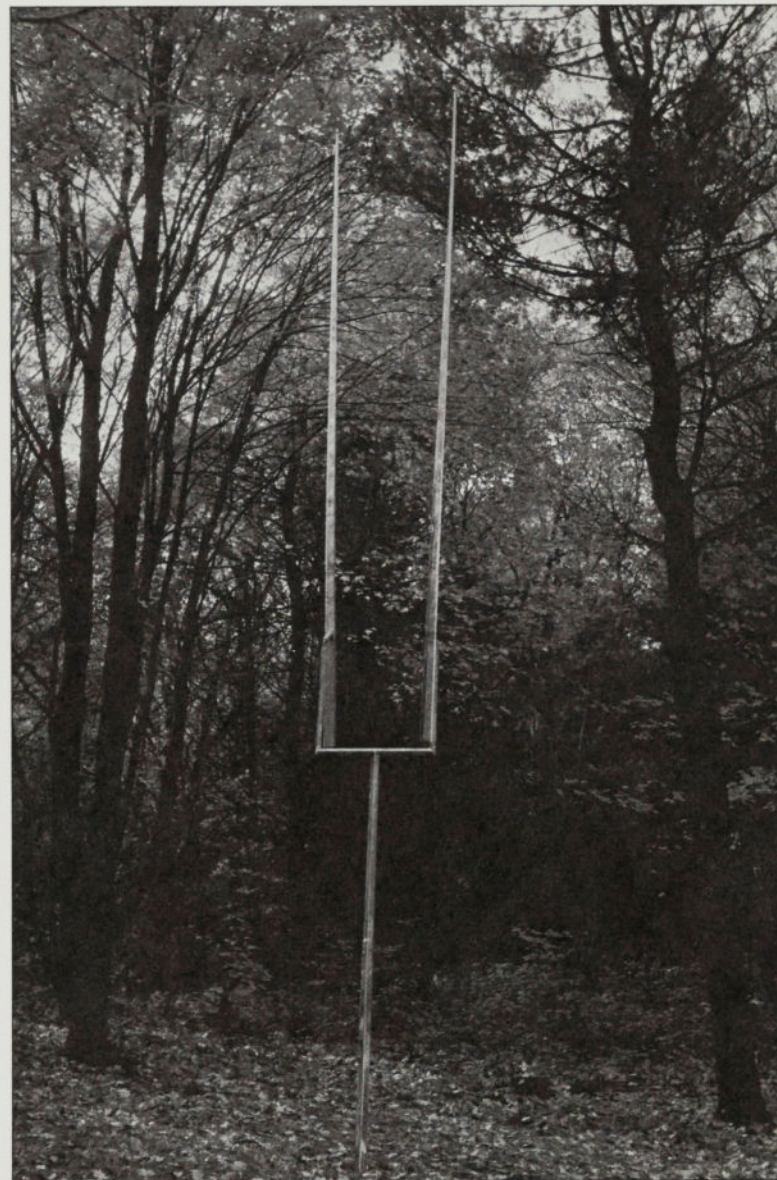
1. **Deux plans : l'un vertical, l'autre horizontal II, 0/5, 1969.**
H. : 4,11 m × L. : 3,20 m



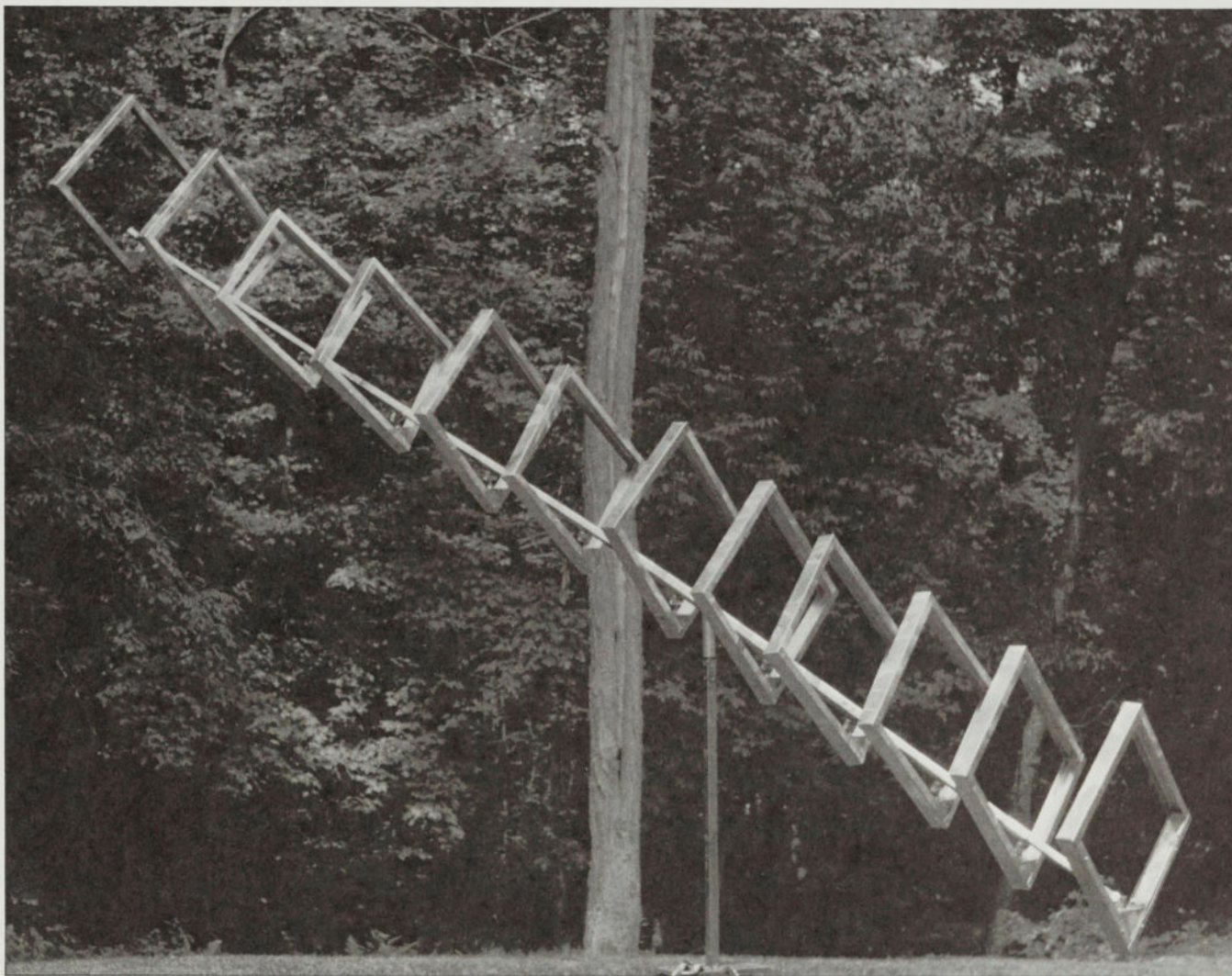
2. **Quatre lignes en oblique — Mouvement giratoire Carré IV, 3/3, 1973-1980.**
H. : 7,32 m × L. : 4,11 m



3. **Deux rectangles ouverts-Excentrique IV**, 0/3, 1975-1976.
H. : 3,73 m × L. : 1,06 m



4. **Deux lignes fusiformes-Excentrique**, 0/3, 1977.
H. : 7,01 m



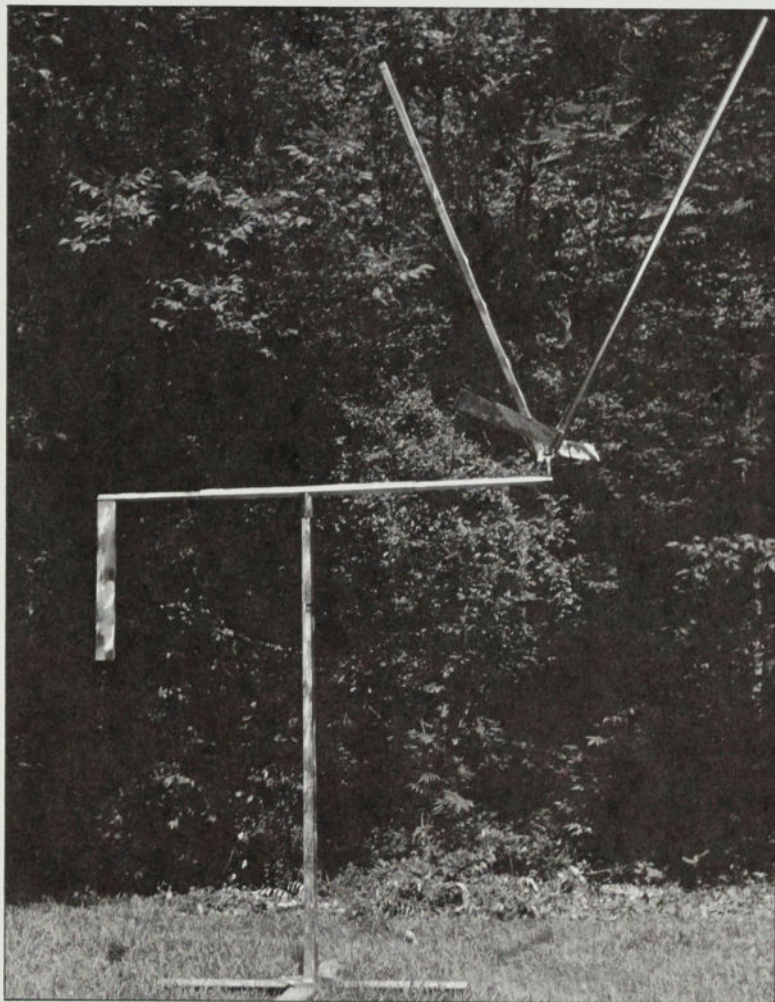
5. **Colonne oblique de douze carrés ouverts, 0/3, 1977.**
H. : 2,59 m × L. : 63,5 cm × Long. : 4,41 m



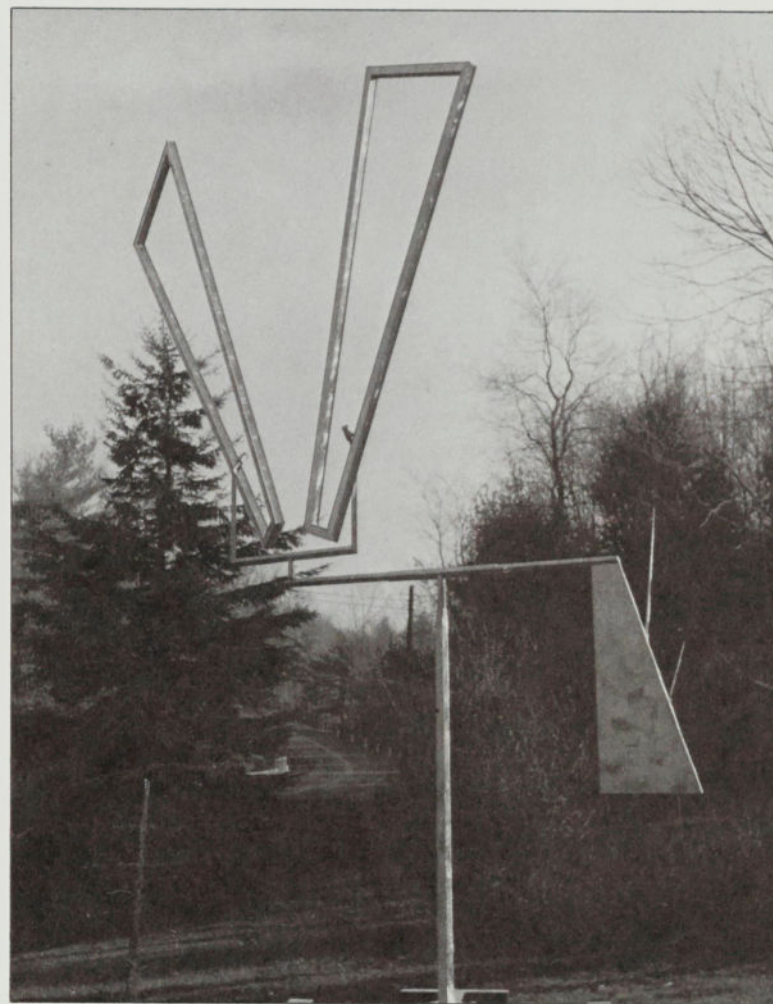
6. **Deux rectangles ouverts-Excentrique**, 1974.
Acier inoxydable
H. : 58,75 cm × L. : 30 cm



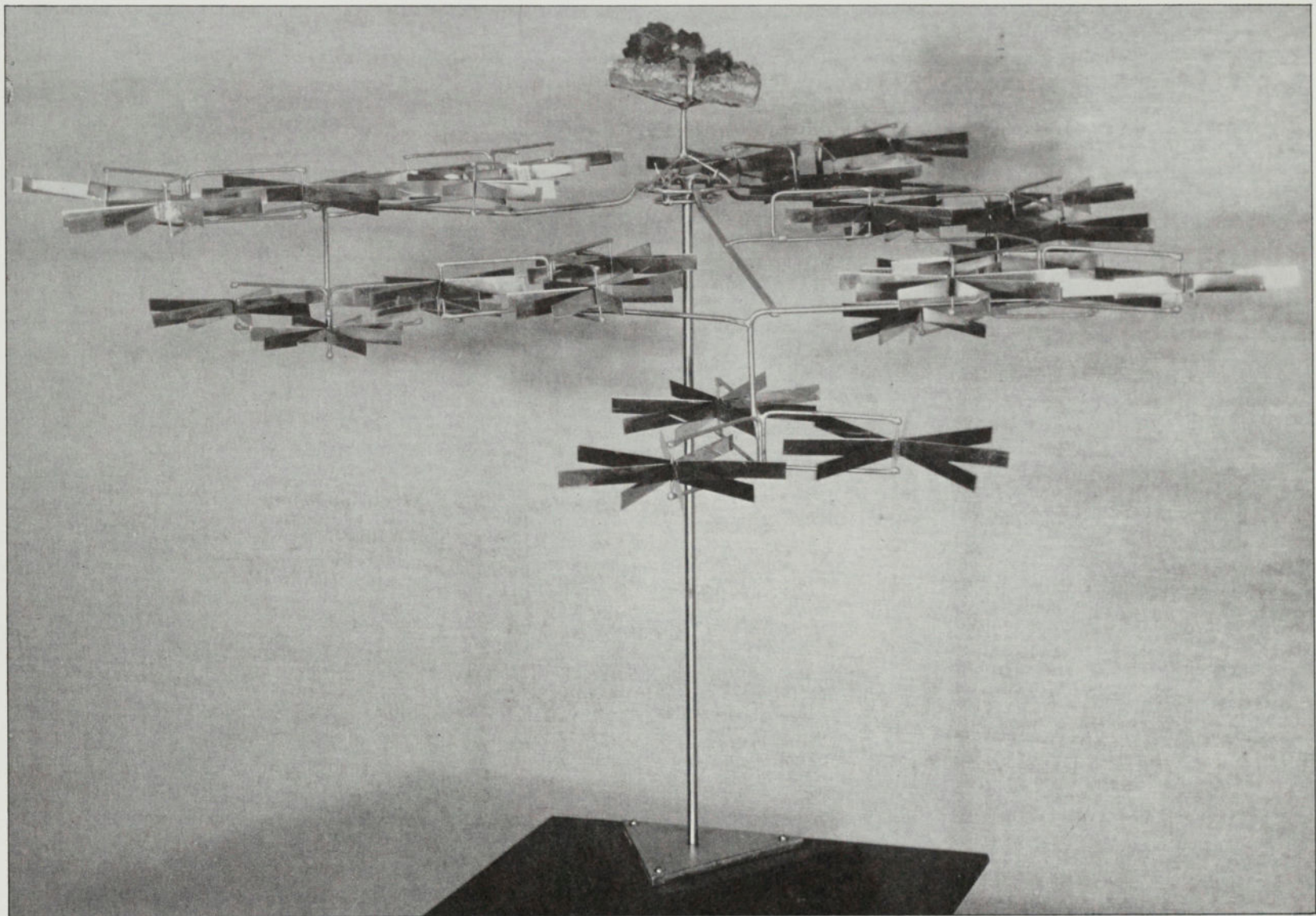
7. **Deux segments coniques giratoires II, 0/3**, 1979.
H. : 3,12 m × L. : 3,14 m



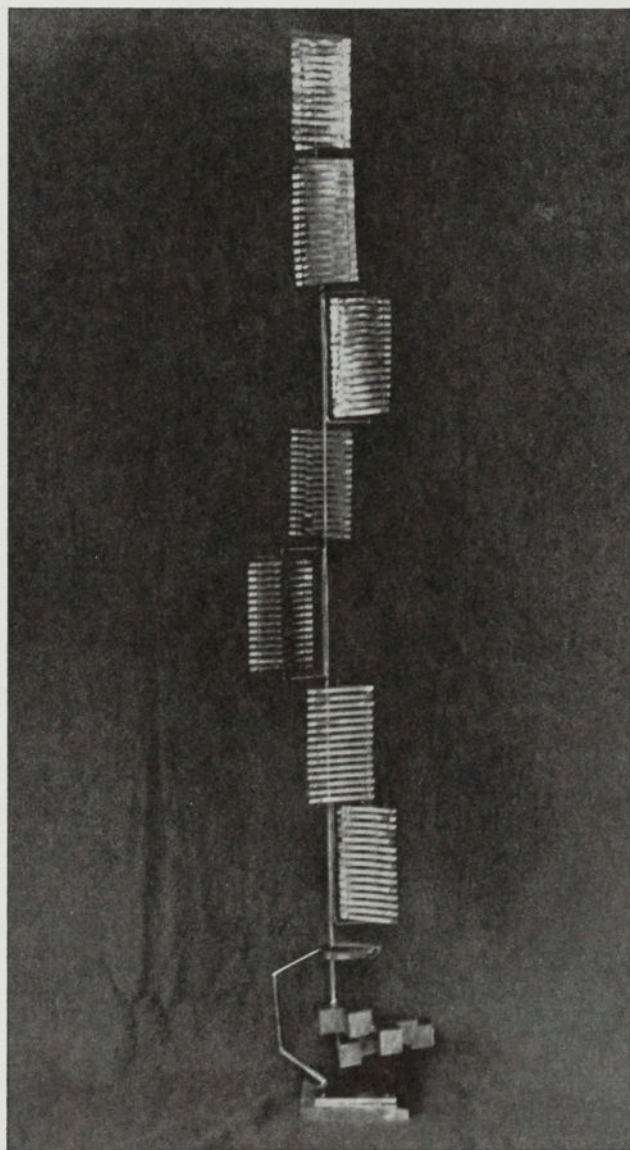
8. **Excentrique à triple L-Giratoire, 0/3, 1979.**
H. : 3,86 m × L. : 2,28 m



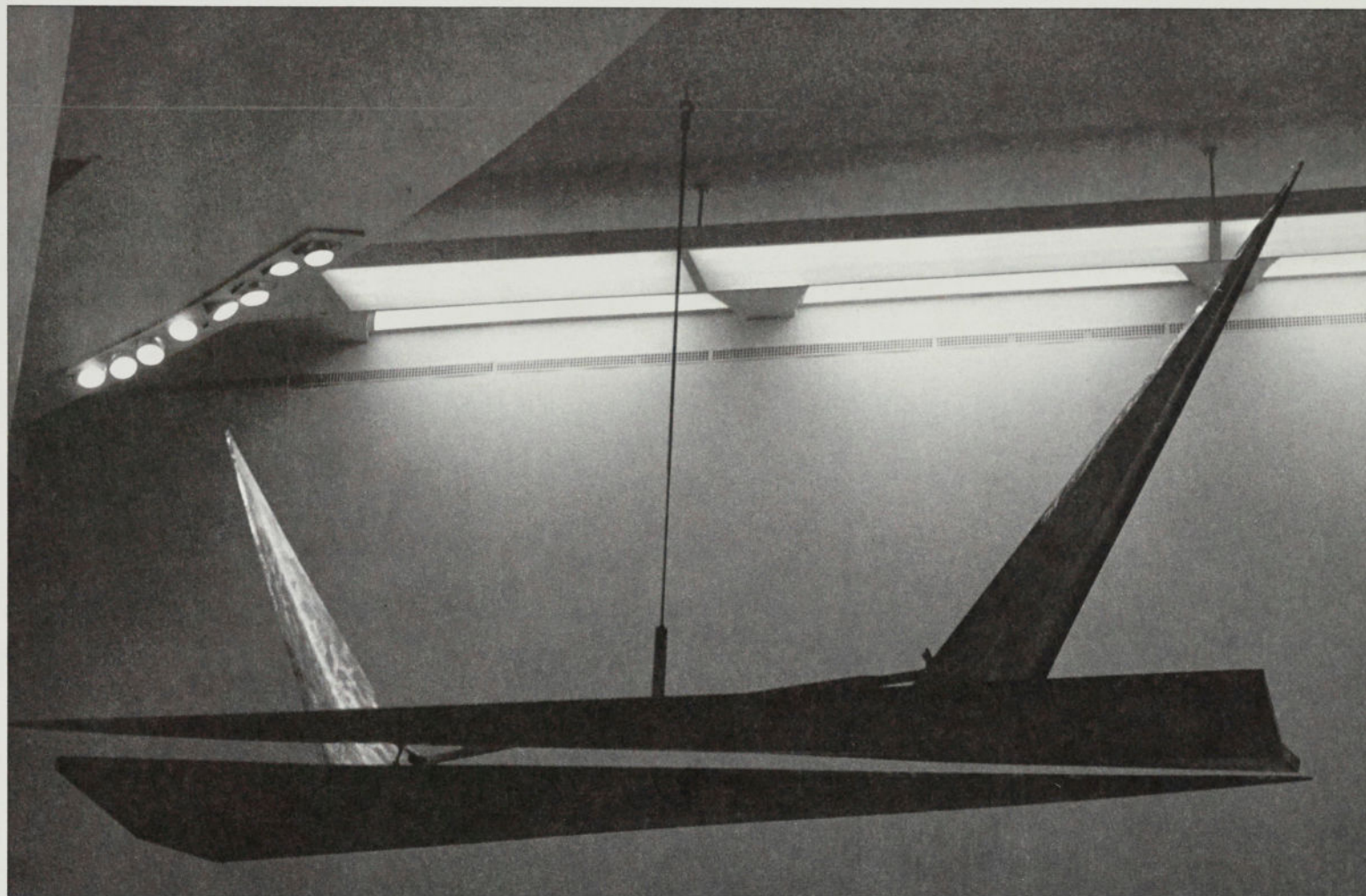
9. **Deux trapèzes ouverts-Excentrique — Giratoire II, 1/3, 1979.**
H. : 4,52 m × L. : 2,48 m



10. **Trente rotors et une roche**, 1965.
Collection : Edith L. Rickey
Acier inoxydable et améthyste (variété de quartz)
H. : 55,88 cm × L. : 71,12 cm × Prof. : 71,12 cm



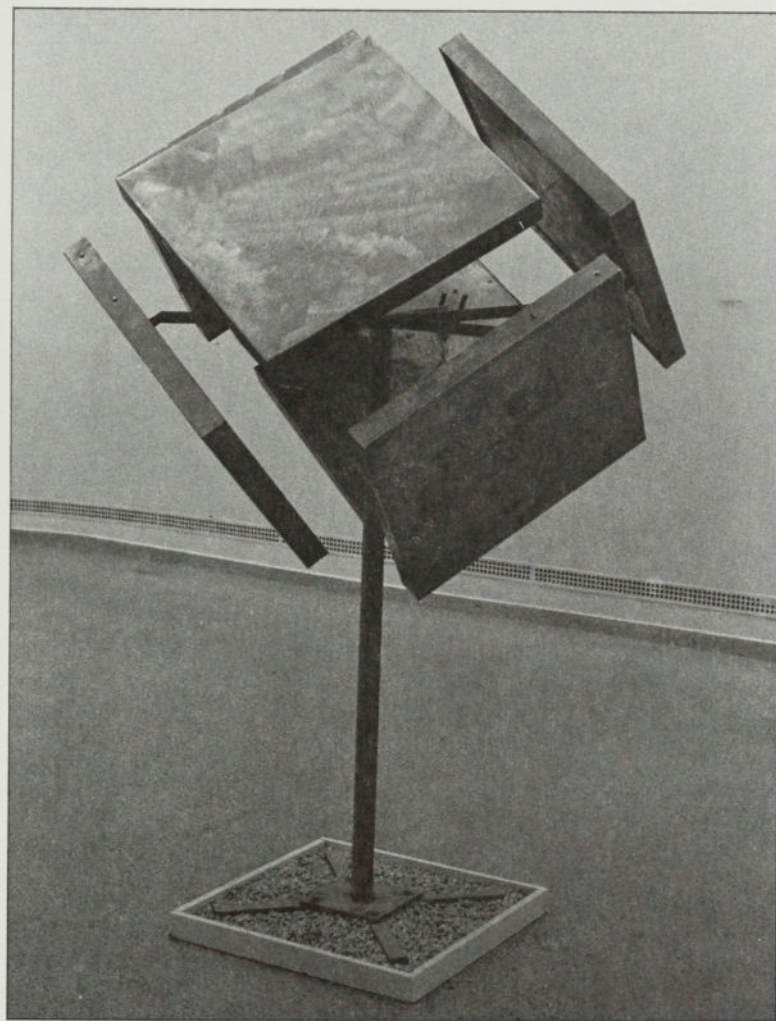
11. **Colonne de sept rotors, variation de Lumina**, 1978.
H. : 1,49 m × L. : 21,89 cm



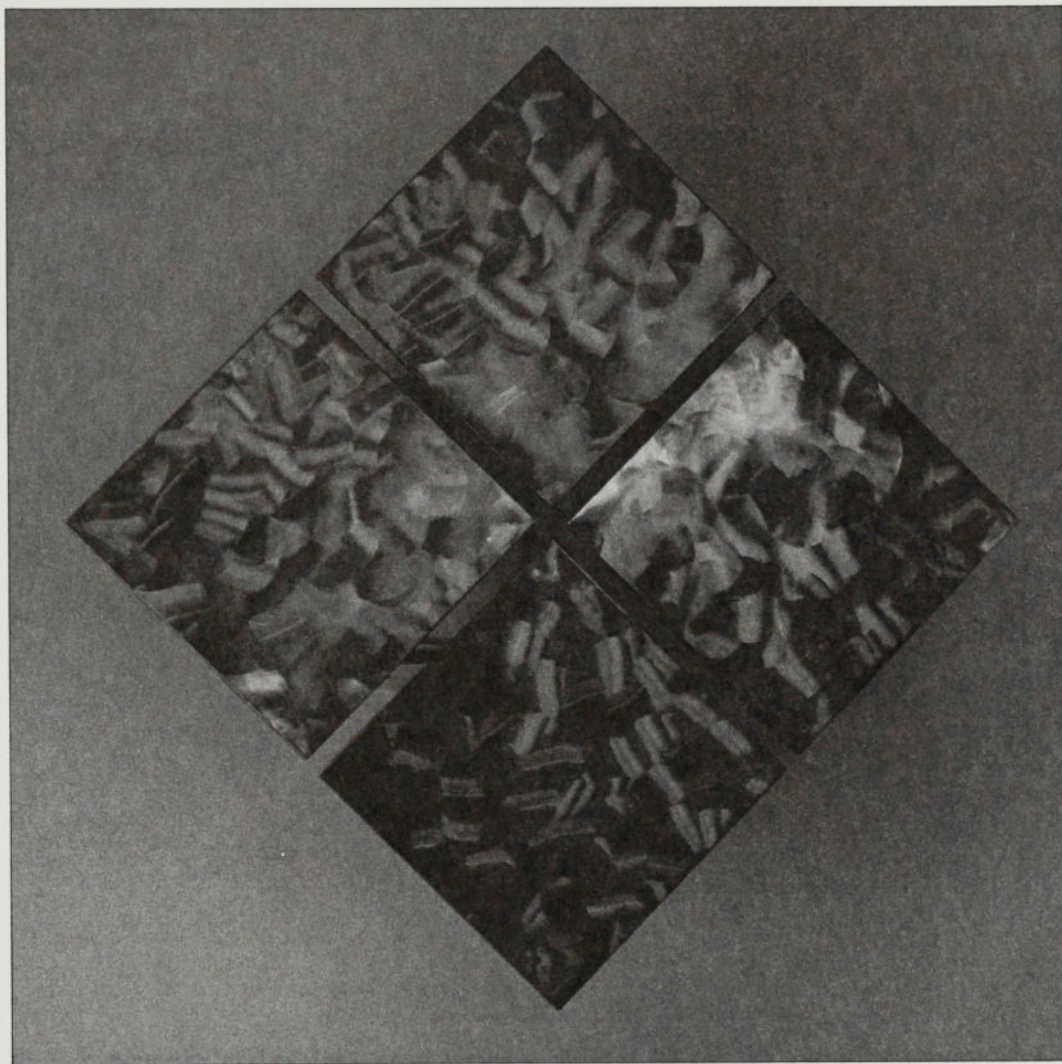
12. **Suspension quatre triangles**, 1974.

Acier inoxydable

H. : 2,65 m × L. : 5,28 m × Prof. : 1,65 m



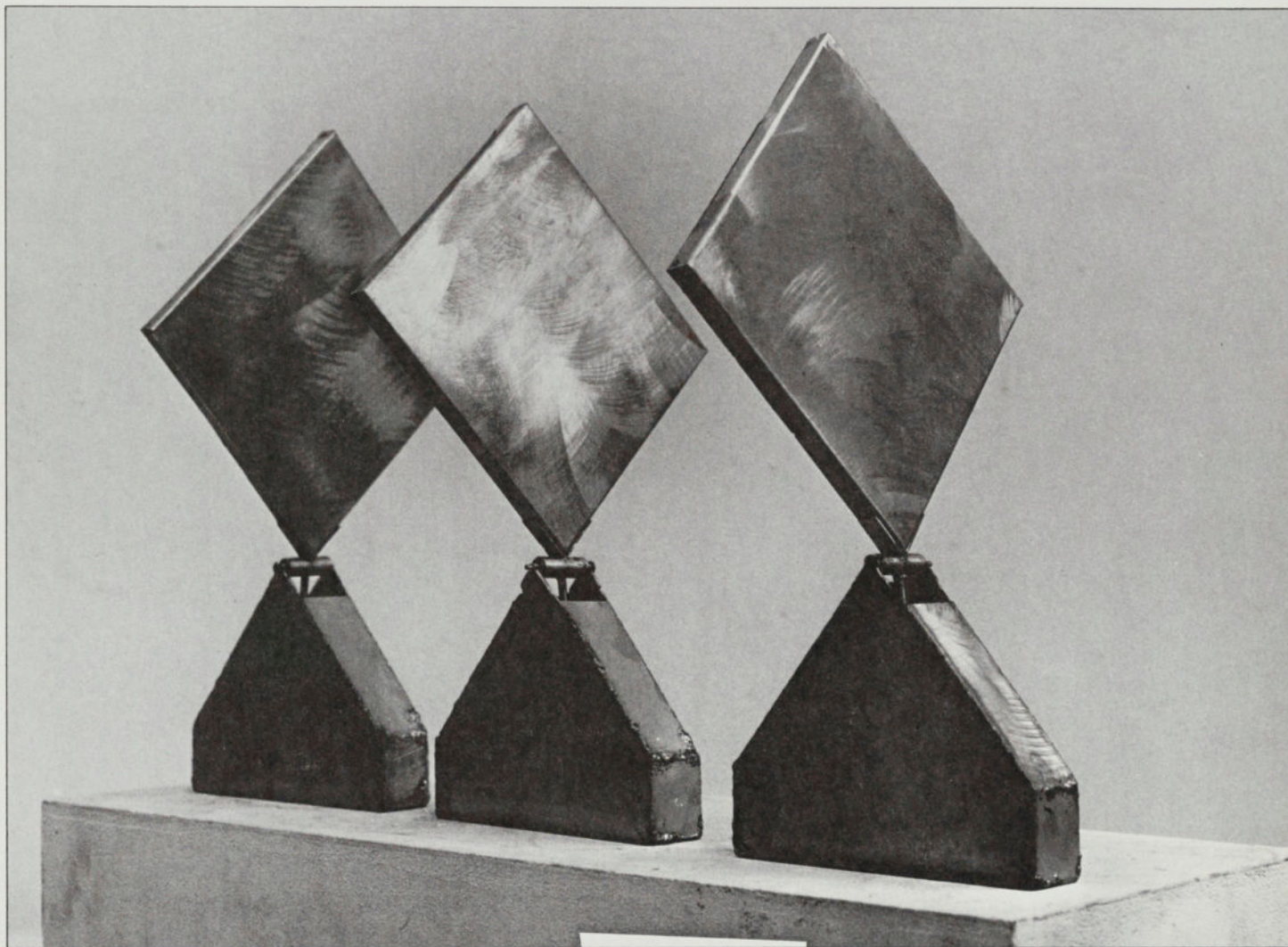
13. **Cube instable VI**, 1970-1971.
H. : 2,03 × L. : 1,37 m



14. **Quatre carrés en diagonale II, 2/3, 1976-1981.**
H.: 1,56 m × L. : 1,56 m

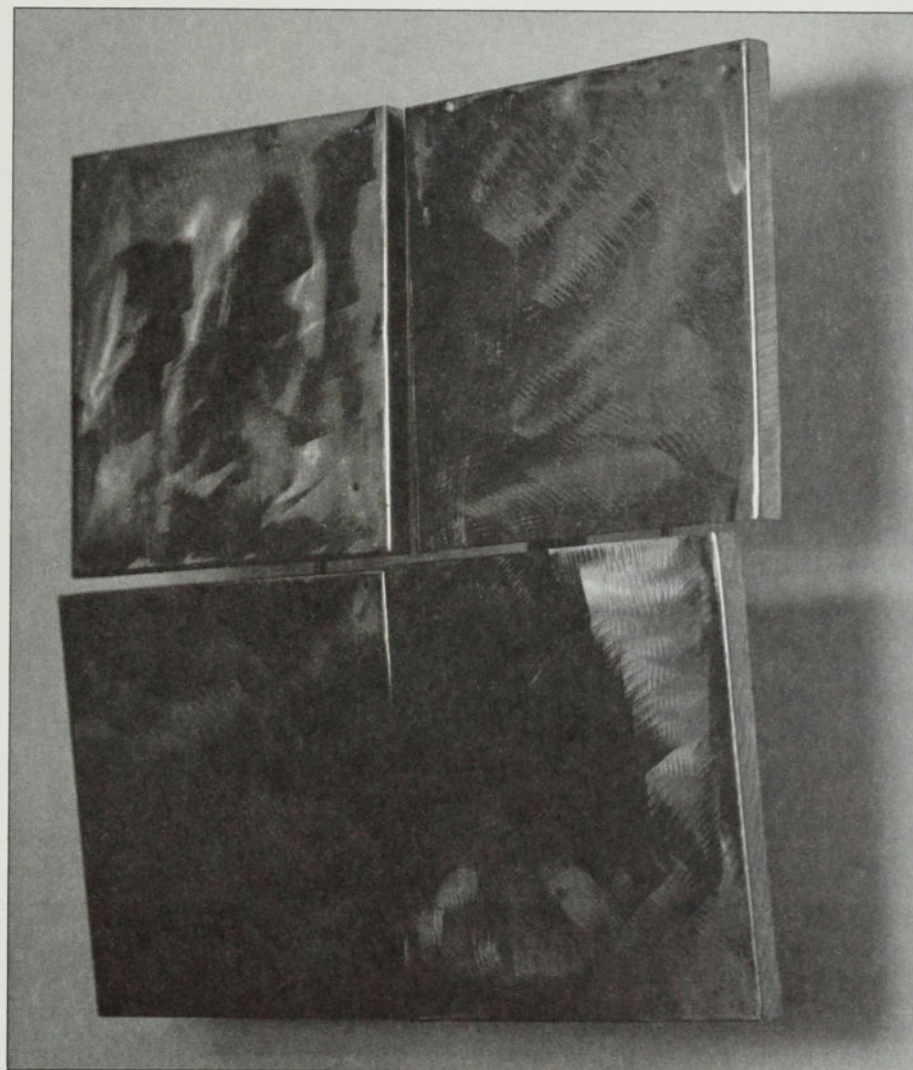


15. **Colonne de quatre carrés II**, 1970-71
Acier inoxydable
H. : 92,5 cm × L. : 45 cm × Prof. : 63,75 cm
(Chaque carré d'un point à l'autre : 45 × 45 cm)

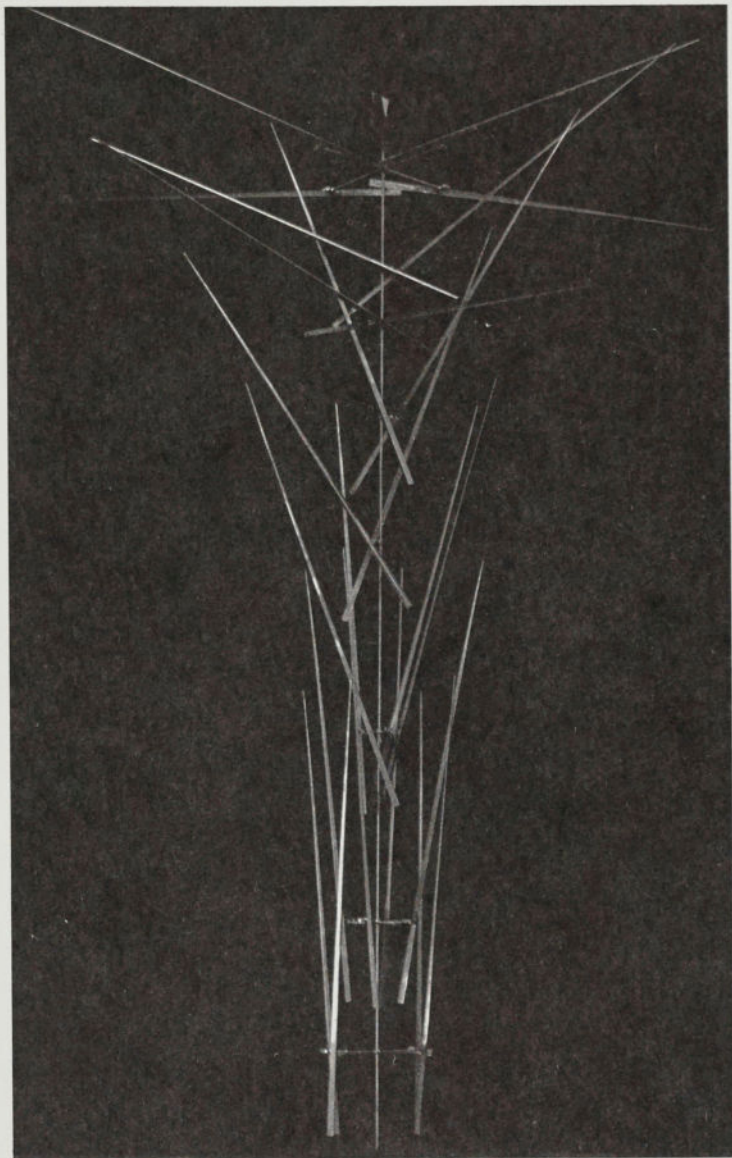


22

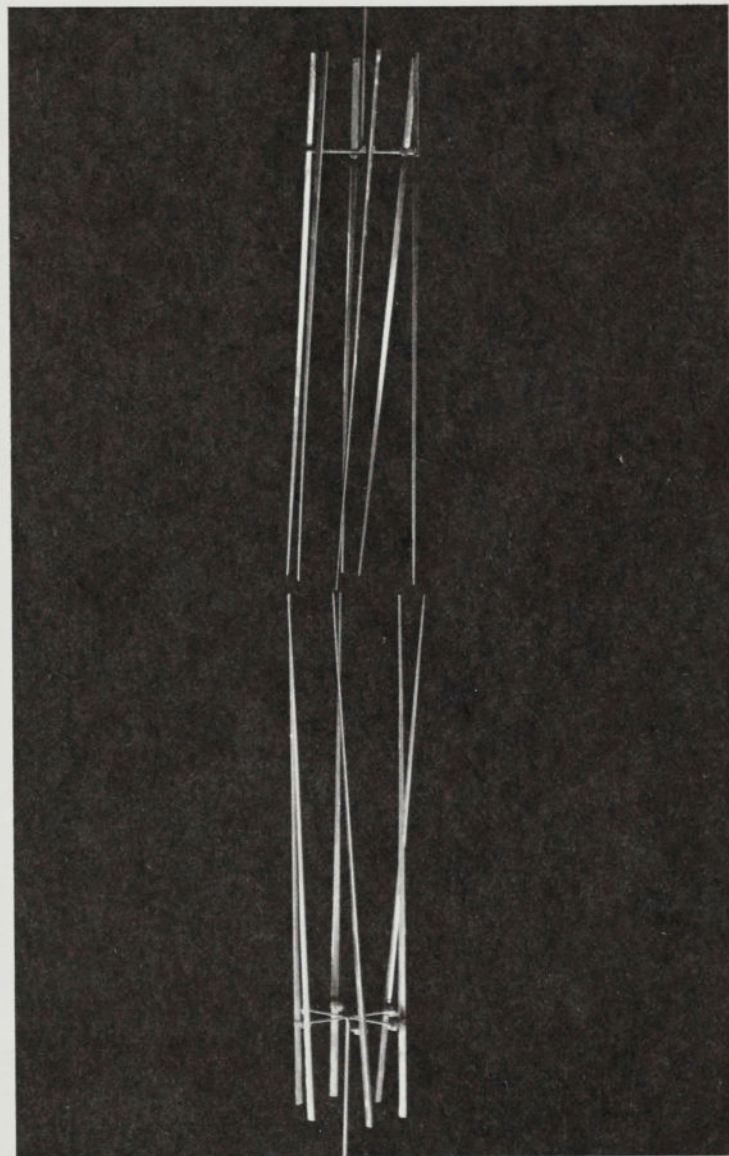
16. **Trois carrés-Vertical Diagonale**, 1979.
(Maquette)
H. : 28,87 cm × L. : 28,87 cm × Long. : 66,67 cm



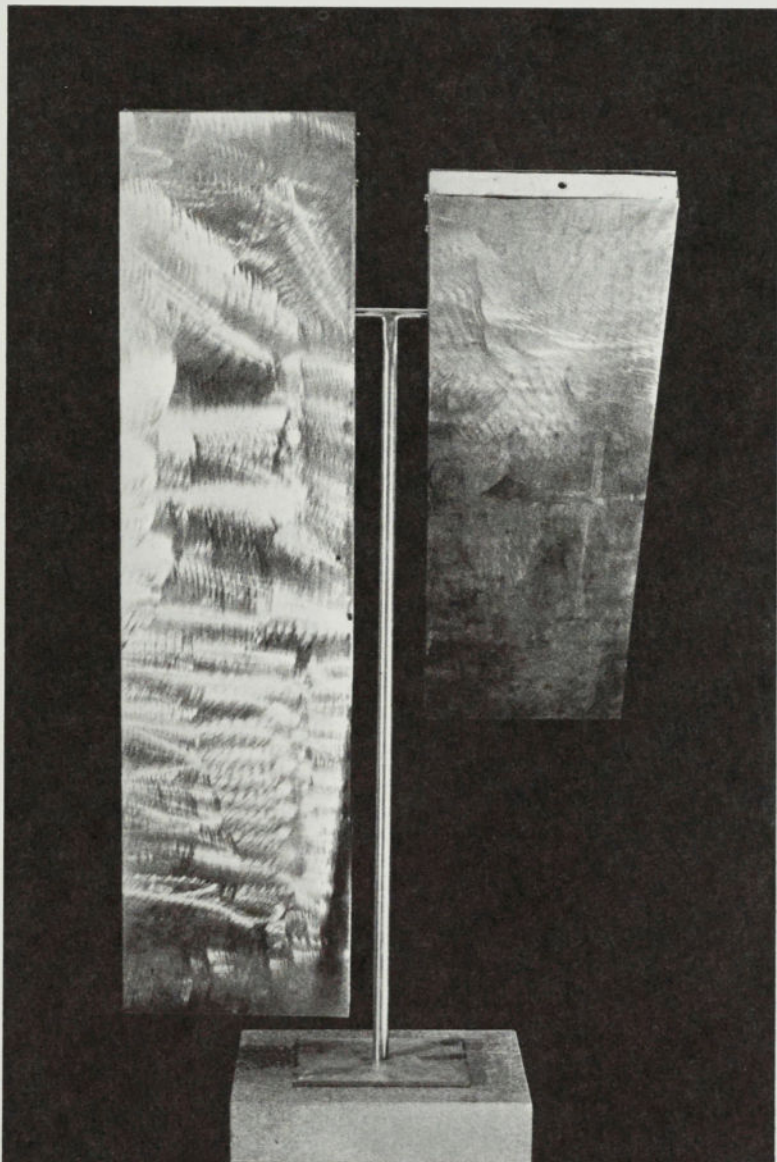
17. **Quatre plans Vertical**, 1966.
(Première version de l'oeuvre **Quatre carrés dans un carré**
exposée à la Galerie nationale de Berlin)
H. : 41,27 cm × L. : 41,27 cm



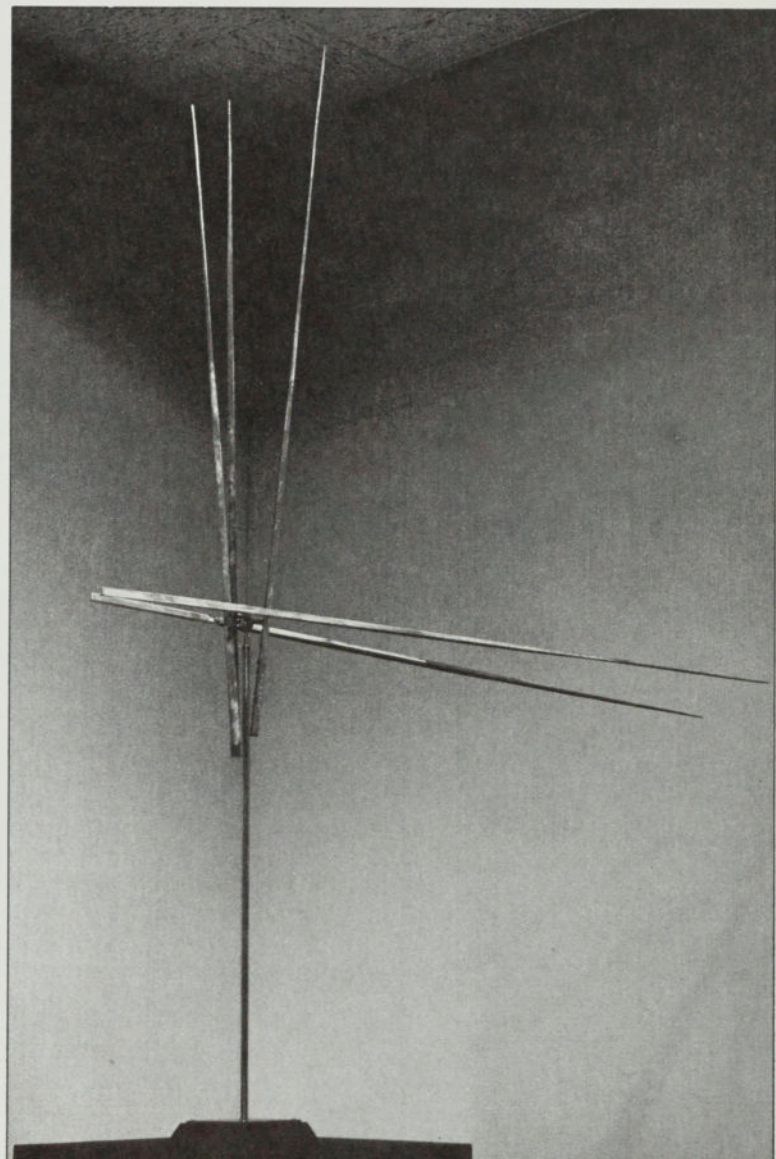
18. **Vingt-quatre lignes**, 1968.
(Maquette II réalisée à la demande de la **National Collection of Fine Arts**, Washington (D.C.))
H. : 2,48 m × L. : 1,82 m



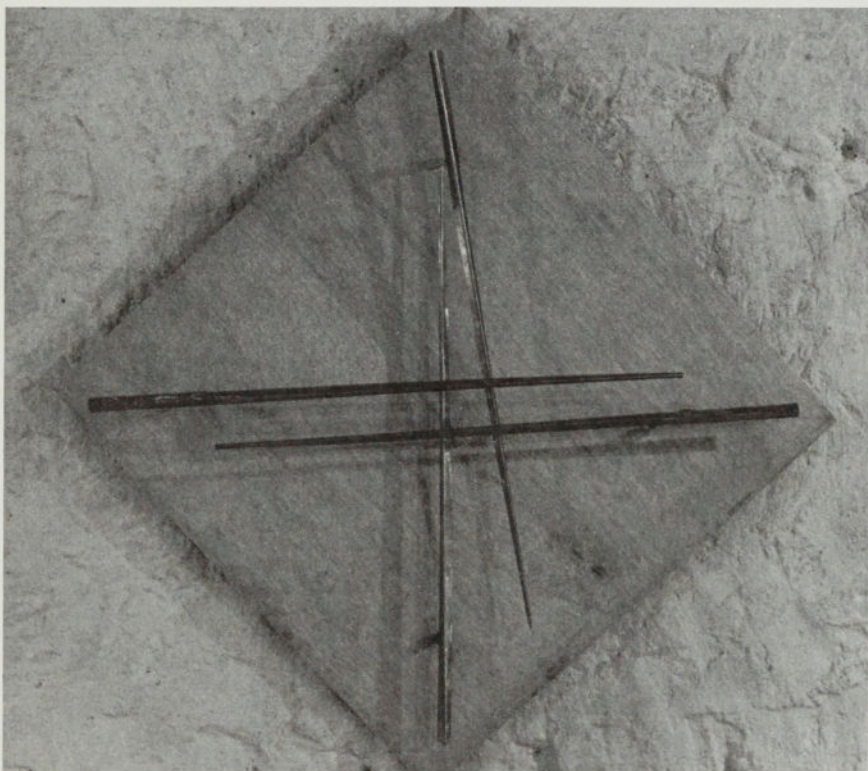
19. **Colonne instable II**, 1968.
(Maquette réalisée à la demande de la Banque nationale d'Omaha)
H. : 2,09 m × L. : 22,86 cm



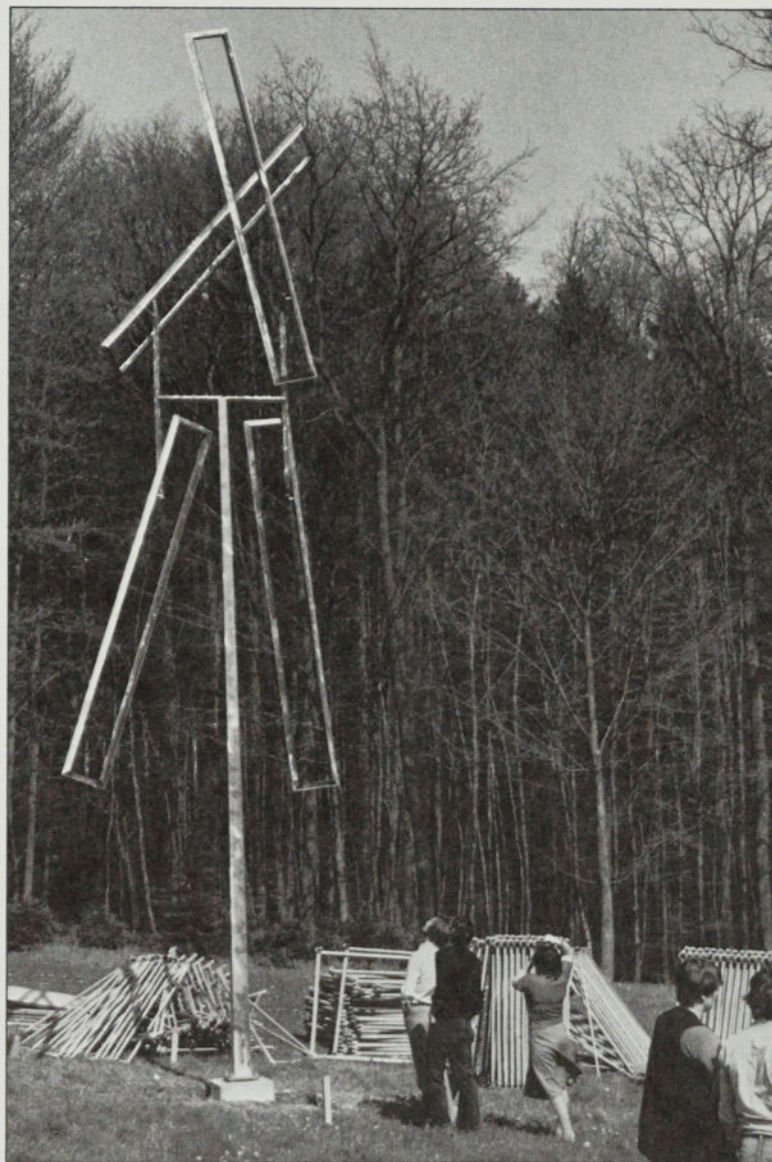
20. **Deux rectangles verticaux-Giratoire**, 1968-1969.
 (Maquette réalisée à la demande de la ville de Rotterdam)
 H. : 1,38 m × L. : 50,8 cm



21. **Trois lignes verticales, deux lignes horizontales**, 1966.
 (Maquette II réalisée à la demande du Musée national
 Kröller-Müller)
 H. : 1,41 m × L. : 91,44 cm

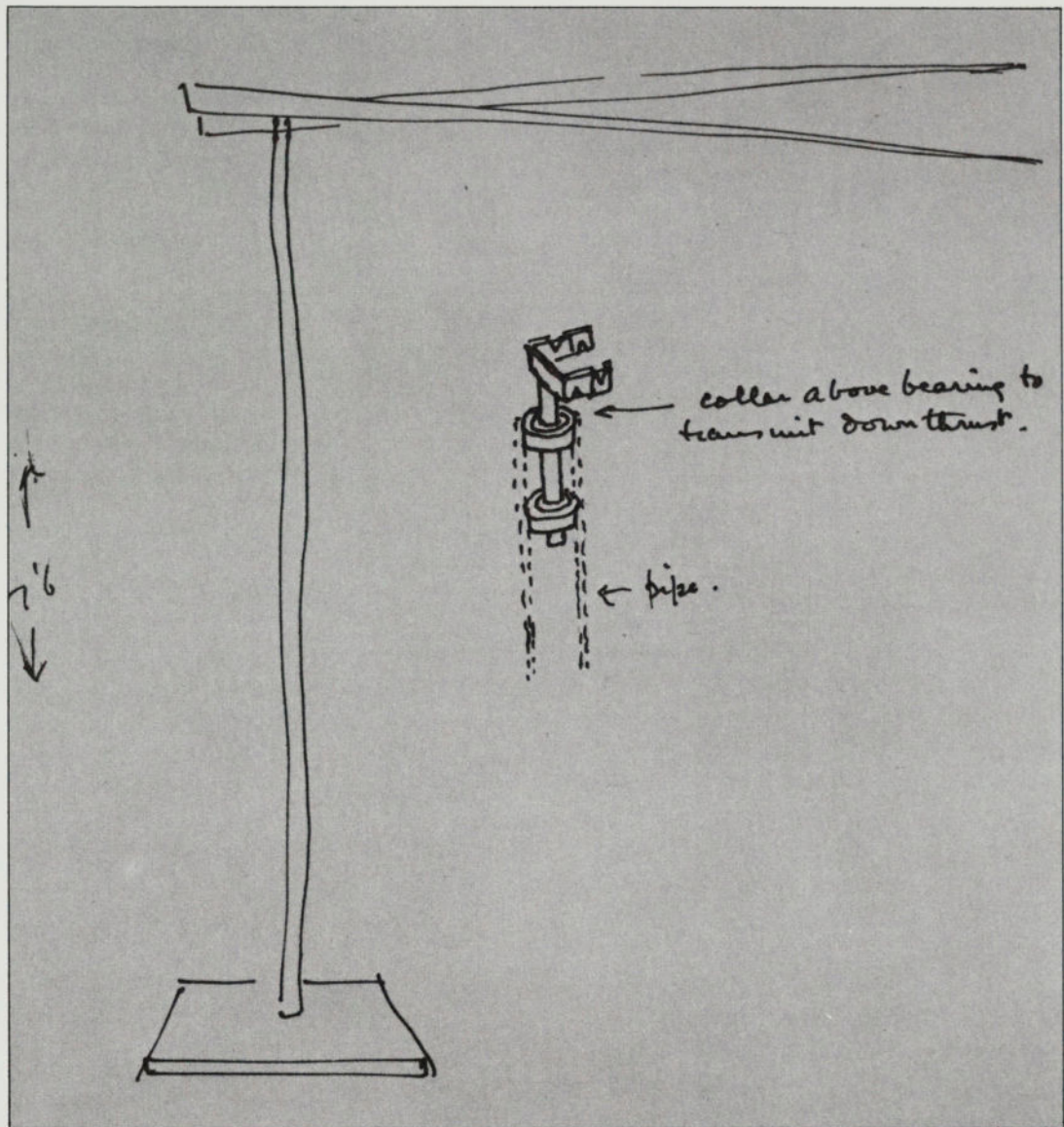


22. **Deux lignes verticales, deux lignes horizontales**, 1974.
 (Maquette réalisée à la demande de l'aéroport de Schiphol)
 H. : 72,39 cm × L. : 72,39 cm

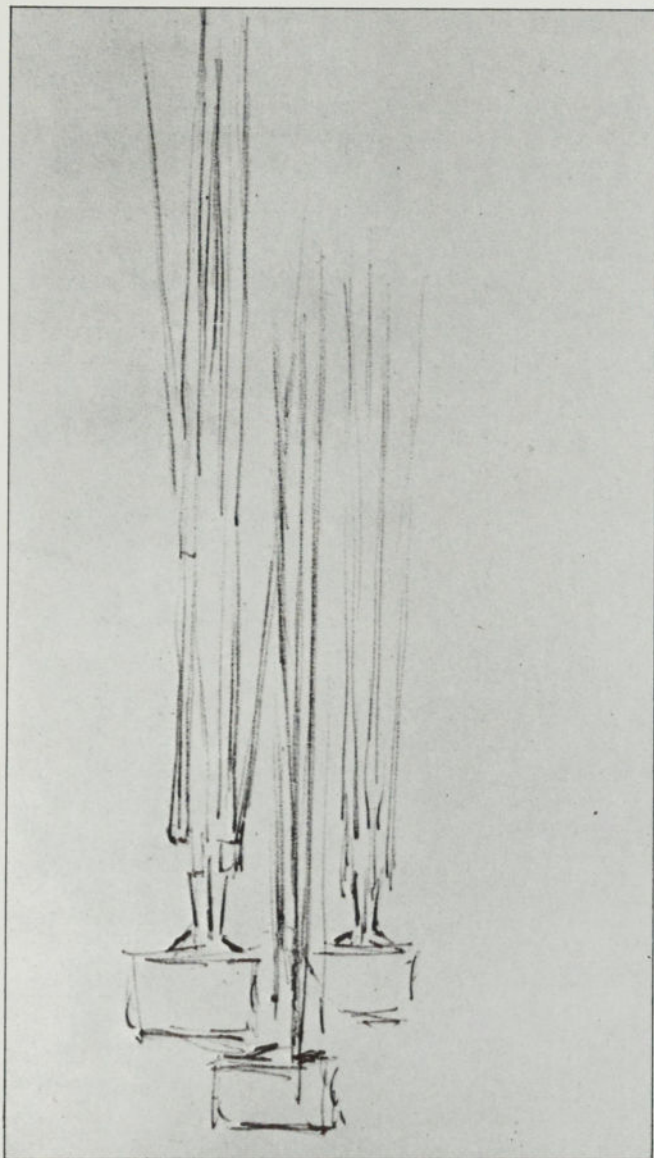


23. **Quatre rectangles ouverts-Excentrique**, 1976.

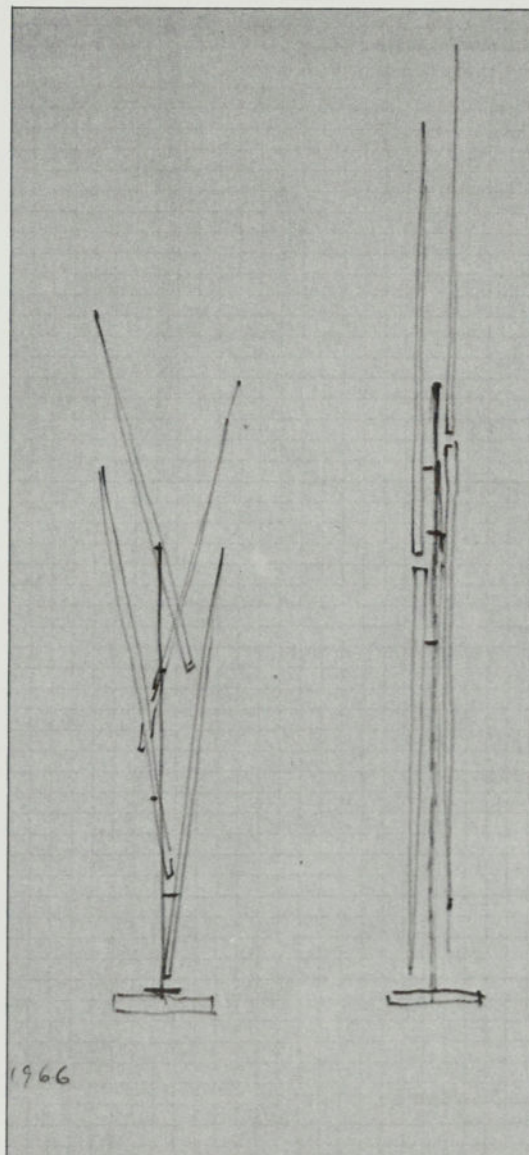
28



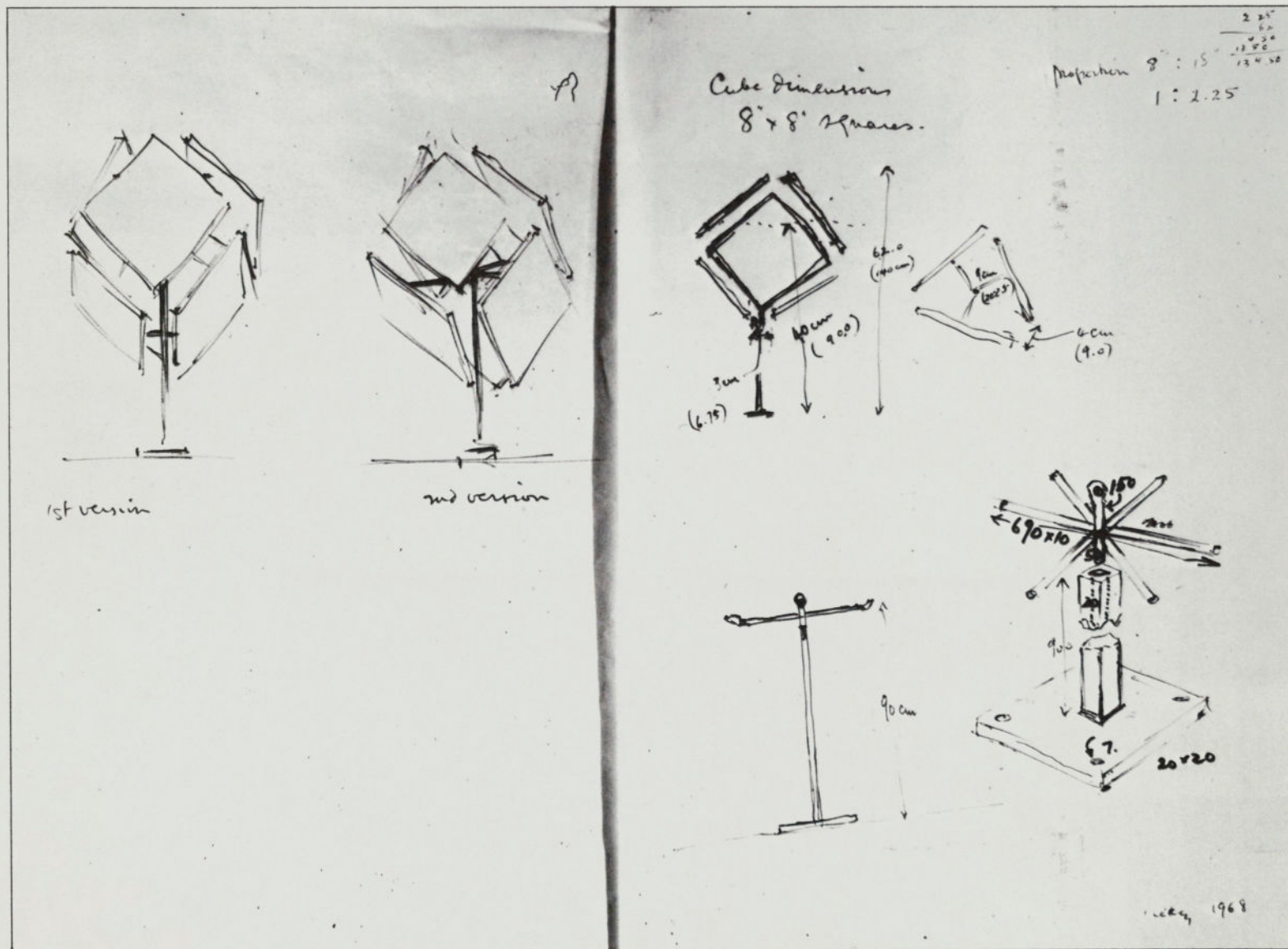
24. **Deux lignes, Werner Faibes.**
Signé et daté, 1964
Plume sur papier jaune
27,9 × 21,5 cm



25. **Étude de la colonne du Centre Westland.**
Signé et daté, 1962
Plume sur papier tan
27,9 × 21,5 cm



26. **Atropos étendue et au repos.**
Signé et daté, 1966
Feutre sur papier quadrillé
29,8 × 20,9 cm

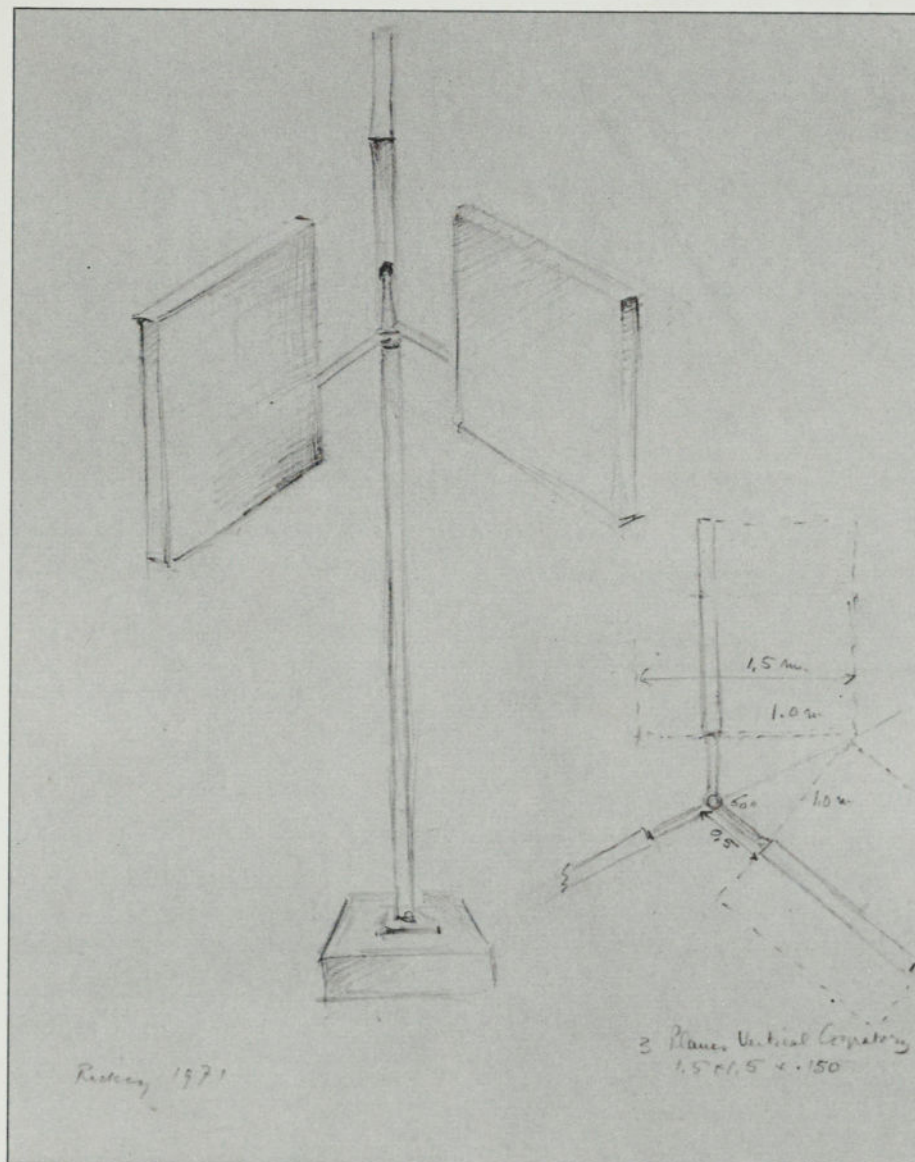


27. Études de cubes instables, 1^{re} et 2^e versions.

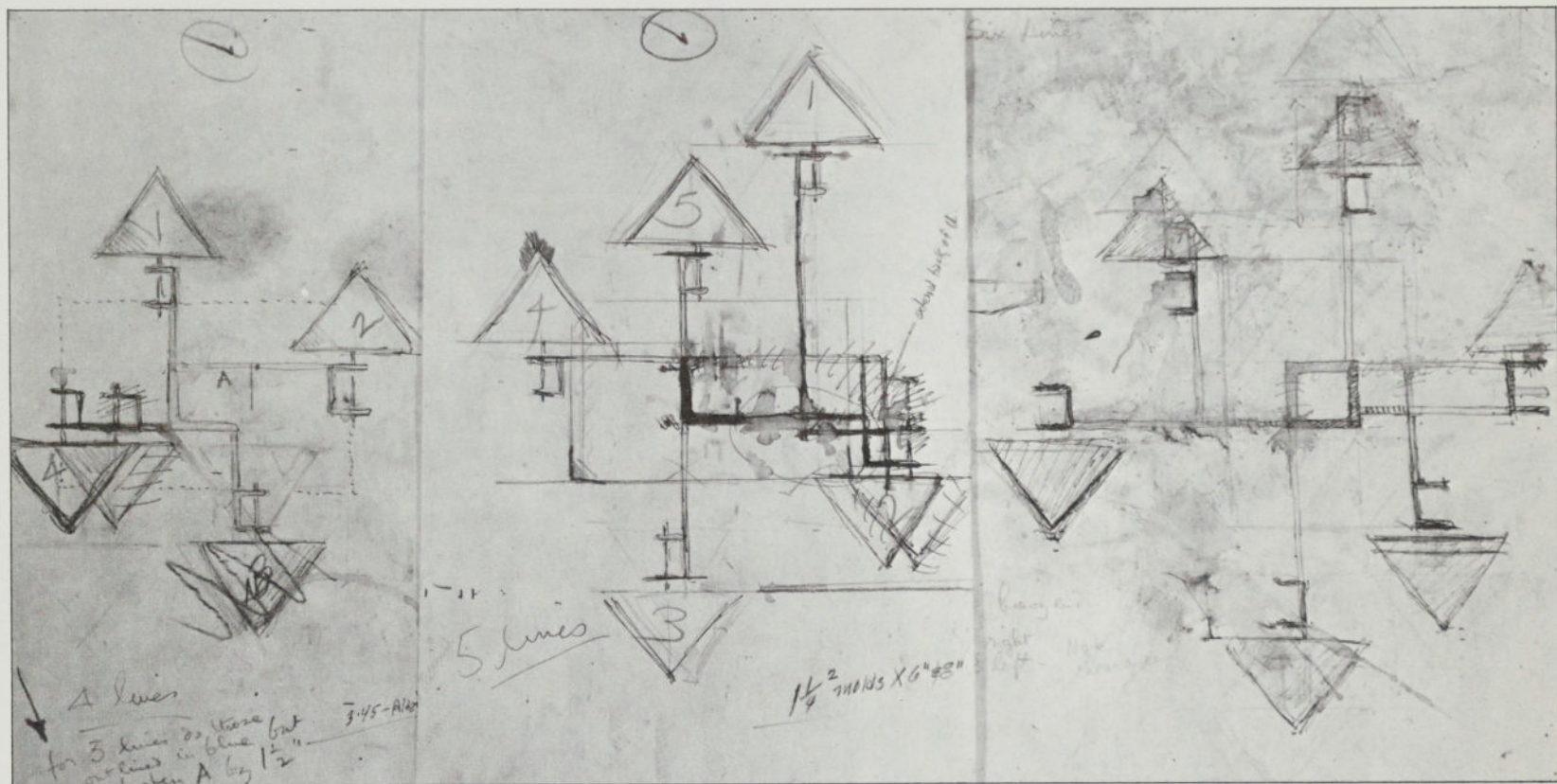
Plume sur papier
29,8 × 20,9 cm (1968)

Étude de cube instable avec carrés de 8".

Signé et daté, 1968
Plume sur papier
29,8 × 20,9 cm



28. **Trois plans-Vertical-Giratoire.**
Signé et daté, 1971
Crayon sur papier
29,8 x 20,9 cm

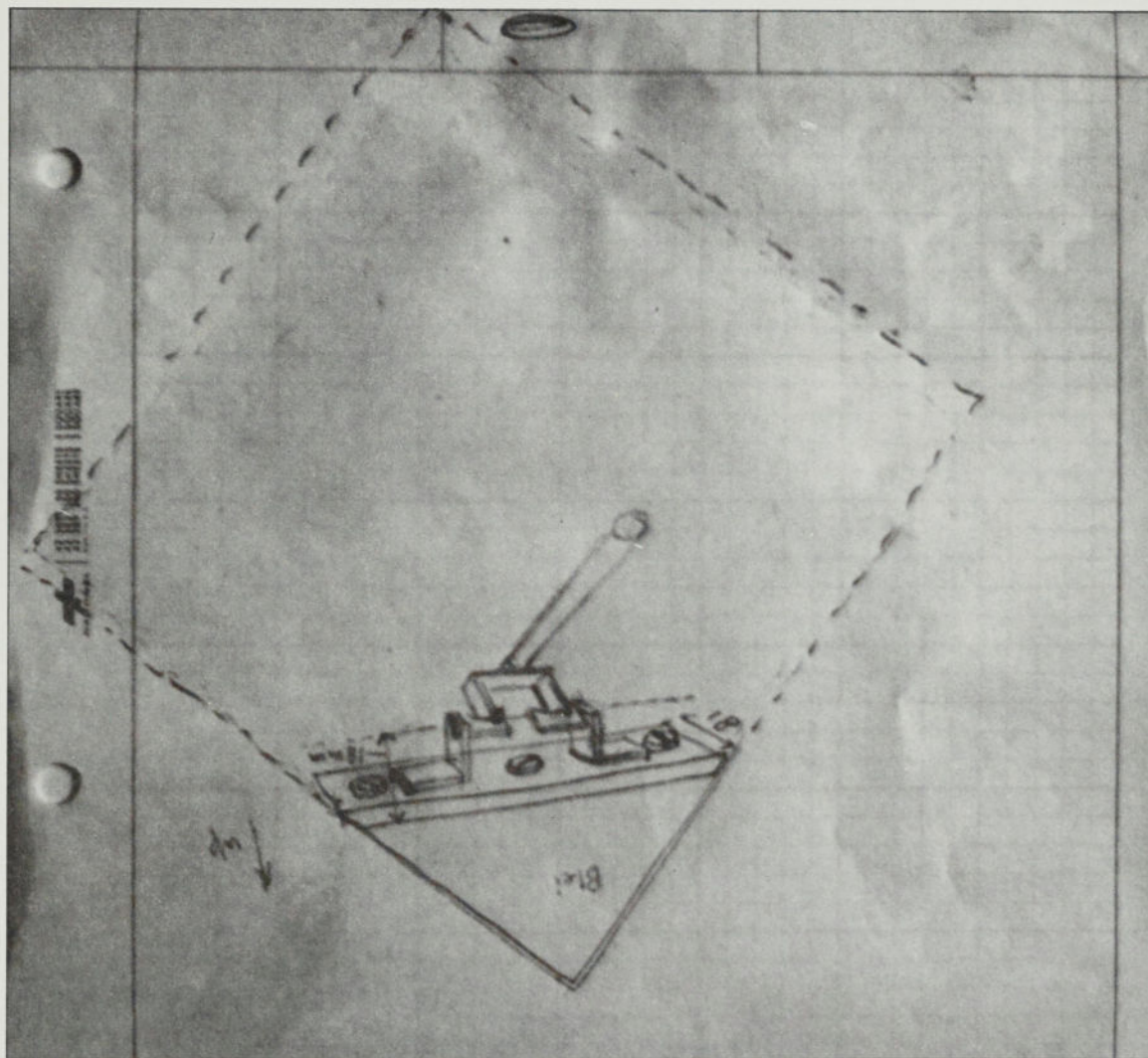


29. Étude de la pièce à quatre lames.

Signé et daté, 1964

Plume et crayon sur papier

45,7 × 23,5 cm



30. Étude des pièces porteuses d'un cube instable.

Signé et daté, 1968

Crayon sur papier vert quadrillé

27,9 × 21,5 cm.

LISTE DES OEUVRES DE L'EXPOSITION

SCULPTURES/SCULPTURES

Oeuvres d'extérieur/Outdoor Pieces

- Péristyle II**, 1966.
H.: 3,20 m × L.: 9,14 m
Peristyle II, 1966
H.: 10'6" × W.: 30'
- Deux plans : l'un vertical, l'autre horizontal II**, 0/5, 1969.
H.: 4,11 m × L.: 3,20 m
Two Planes Vertical Horizontal II, 0/5, 1969.
H.: 13'6" × W.: 10'6"
- Quatre rectangles en oblique II**, 0/3, 1972.
Collection : Philip J. L. Rickey
H.: 2,51 m × L.: 1,34 m
Four Rectangles Oblique II, 0/3, 1972.
Collection : Philip J. L. Rickey
H.: 8'3" × W.: 4'5"
- Quatre lignes en oblique — Mouvement giratoire Carré IV**, 3/3, 1973-1980.
H.: 7,32 m × L.: 4,11 m
Four Lines Oblique Gyrotory — Square IV, 3/3, 1973-80.
H.: 24' × W.: 13'6"
- Deux rectangles ouverts — Excentrique IV**, 0/3, 1975-1976.
H.: 3,73 m × L.: 1,06 m
Two Open Rectangles Excentric IV, 0/3, 1975-76.
H.: 12'3" × W.: 3'6"
- Deux lignes fusiformes — Excentrique**, 0/3, 1977.
H.: 7,01 m
Two Slender Lines Excentric, 0/3, 1977.
H.: 23'
- Colonne oblique de douze carrés ouverts**, 0/3, 1977.
H.: 2,59 m × L.: 63,5 cm × Long.: 4,41 m
Oblique Column of Twelve Open Squares, 0/3, 1977.
H.: 8'6" × W.: 25" × L.: 14'6"
- Deux segments coniques giratoires II**, 0/3, 1979.
H.: 3,12 m × L.: 3,14 m
Two Conical Segments Gyrotory Gyrotory II, 0/3, 1979.
H.: 10'3" × W.: 10'4"
- Excentrique à triple L — Giratoire**, 0/3, 1979.
H.: 3,86 m × L.: 2,28 m
Triple L Excentric Gyrotory Gyrotory, 0/3, 1979.
H.: 12'8" × W.: 7'6"
- Deux trapèzes ouverts — Excentrique — Giratoire II**, 1/3, 1979.
H.: 4,52 m × L.: 2,48 m
Two Open Trapezoids Excentric Gyrotory Gyrotory II, 1/3, 1979.
H.: 14'10" × W.: 8'2"
- Colonne de six carrés ouverts**, 1970-1981.
H.: 1,49 m × L.: 45,5 cm
Column of Six Open Squares, 1970-81.
H.: 4'6 3/4" × W.: 18"
- Une ligne fixe, trois en mouvement**, 1980.
Premier arrangement de cinq.
H.: 1,52 m × L.: 1,32 m

One Fixed Three Moving Lines, 1980.

First Arrangement of five.
H.: 4'8" × W.: 4'

- Trois angles droits à l'horizontal**, 1981.
H.: 3,375 m × Diam.: 1,485 m
Three Right Angles Horizontal, 1981.
H.: 10'3" × Diameter: 7'7"

Oeuvres d'intérieur/Indoor Pieces

- Trente rotors et une roche**, 1965.
Collection : Edith L. Rickey
Acier inoxydable et améthyste (variété de quartz).
H.: 55,88 cm × L.: 71,12 cm × Prof.: 71,12 cm
Thirty Rotors and a Rock, 1965.
Collection: Edith L. Rickey
H.: 22" × W.: 28"
- Suspension Quatre plans**, 1968.
Acier inoxydable verni.
Carré : 3,96 m chaque côté
Four Planes Hanging, 1968.
Polished Stainless steel
13' square
- Cube instable VI**, 1970-1971.
H.: 2,03 m × L.: 1,37 m
Unstable Cube VI, 1970-71.
H.: 6'8" × W.: 4'6"
- Quatre carrés en diagonale II**, 2/3, 1976-1981.
H.: 1,56 m × L.: 1,56 m
Four Squares Diagonal II, 2/3, 1976-81.
H.: 5'1 1/2" × W.: 5'1 1/2"
- Colonne de sept rotors, variation de Lumina**, 1978.
H.: 1,49 m × L.: 21,89 cm
Column of Seven Rotors, Lumina Variation, 1978.
H.: 4'11" × W.: 8 5/8"
- Six triangles — Hexagone V**, 2/3, 1979-1981.
H.: 52,07 cm × L.: 2 m × Prof.: 2 m
Six triangles Hexagon V, 2/3, 1979-81.
H.: 20 1/2" × W.: 6'7" × D.: 6'7"

Maquettes/Maquettes

- Trois lignes verticales, deux lignes horizontales**, 1966.
(Maquette II réalisée à la demande du Musée national Kröller-Müller)
H.: 1,41 m × L.: 91,44 cm
Three Vertical Two Horizontal Lines, 1966.
(Maquette II for Rijksmuseum Kröller-Müller commission)
H.: 4'7 1/2" × W.: 36"
- Quatre plans Vertical**, 1966.
(Première version de l'oeuvre **Quatre carrés dans un carré** exposée à la Galerie nationale de Berlin)
H.: 41,27 cm × L.: 41,27 cm
Four Planes Vertical, 1966.
(Early study for Berlin Nationalgalerie's **Four Square in a Square**)
H.: 16 1/4" × W.: 16 1/4"
- Colonne instable II**, 1968.
(Maquette réalisée à la demande de la Banque nationale d'Omaha)
H.: 2,09 m × L.: 22,86 cm

Unstable Column II, 1968.

(Maquette for Omaha National Bank commission)
H.: 6'10 1/2" × W.: 9"

- Vingt-quatre lignes**, 1968.
(Maquette II réalisée à la demande de la **National Collection of Fine Arts**, Washington [D.C.])
H.: 2,48 m × L.: 1,82 m
Twenty-four Lines, 1968.
(Maquette II for National Collection of Fine Arts, Washington, D.C. commission)
H.: 8'2" × W.: 6'
- Deux rectangles verticaux — Giratoire**, 1968-1969.
(Maquette réalisée à la demande de la ville de Rotterdam)
H.: 1,38 m × L.: 50,8 cm
Two Rectangles Vertical Gyrotory, 1968-69.
(Maquette for Rotterdam commission)
H.: 4'6 1/2" × W.: 20"
- Deux lignes verticales, deux lignes horizontales**, 1974.
(Maquette réalisée à la demande de l'aéroport de Schiphol)
H.: 72,39 cm × L.: 72,39 cm
Two Vertical Two Horizontal Lines, 1974.
(Maquette for Schiphol Airport commission)
H.: 28 1/2" × W.: 28 1/2"
- Deux rectangles ouverts — Excentrique**, 1977.
(Première étude réalisée à la demande du Palais de justice fédéral, à Honolulu)
H.: 59,69 cm × L.: 30,48 cm
Two Open Rectangles Excentric, 1977.
(Study for U.S. Federal Courthouse commission, Honolulu)
H.: 36" × W.: 9 1/2"
- Quatre rectangles ouverts — Excentrique**, 1976.
(Maquette réalisée à la demande de l'université technique d'Ulm)
H.: 1,59 m × L.: 26,03 cm
Four Open Rectangles Excentric, 1976.
(Maquette for Technische Universität Ulm)
H.: 5'2 3/4" × W.: 10' 1/4"
- Trois carrés — Vertical Diagonale**, 1979.
(Maquette)
H.: 28,87 cm × L.: 28,87 cm × Long.: 66,67 cm
Three Squares Vertical Diagonal, 1979.
(Maquette)
H.: 11 3/4" × W.: 11 3/4" × L.: 26' 1/4"

DESSINS/DRAWINGS

Cube instable/Unstable Cube

- Étude de cube instable avec carrés de 8"**.
Signé et daté, 1968.
Plume sur papier
29,8 × 20,9 cm
Study for Unstable Cube with 8" Squares.
Signed and dated, 1968
Pen & ink on paper
11 3/4 × 8 1/4"
- Études de cubes instables, 1^{re} et 2^e versions**.
Plume sur papier
29,8 × 20,9 cm (1968)

Studies for Unstable Cubes, 1st version and 2nd version.

Pen and ink on paper
11¼ × 8¼". (1968)

3. **Étude du montage d'un cube instable.**

Crayon sur papier quadrillé
21,59 × 27,9 cm
Non signé, non daté

Study for Cradle of Unstable Cube.

Pencil on graph paper
8½ × 11"

Not signed, not dated

4. **Étude d'un gros cube, réglage de la position.**

Signé et daté, 1969-1970
Crayon sur papier
29,8 × 20,9 cm

Study for Large Cube, adjustment of posture.

Signed and dated, 1969-70

Pencil on paper
11¼ × 8¼"

5. **Étude des pièces porteuses d'un cube instable.**

Signé et daté, 1968
Crayon sur papier vert quadrillé
27,9 × 21,5 cm

Study for Bearings for Unstable Cube.

Signed and dated, 1968

Pencil on green graph paper
11 × 8½"

**Les trois Destinées et Atropos
Three Fates and Atropos**

6. **Atropos étendue et au repos.**

Signé et daté, 1966
Feutre sur papier quadrillé
29,8 × 20,9 cm

Atropos, extended and at rest.

Signed and dated, 1966

Felt-tip pen on graph paper
11¼ × 8¼"

Lignes/Lines

7. **Étude de la colonne du Centre Westland.**

Signé et daté, 1962
Plume sur papier tan
27,9 × 21,5 cm

Study for Westland Center Column.

Signed and dated, 1962

Pen and ink on tan paper
11 × 8½"

8. **Deux lignes, Werner Faibes.**

Signé et daté, 1964
Plume sur papier jaune
27,9 × 21,5 cm

Werner Faibes' Two Lines.

Signed and dated, 1964

Pen and ink on yellow paper
11 × 8½"

9. **Vingt-quatre lignes, étude préliminaire.**

Signé et daté, 1966
Crayon sur papier
40,6 × 21,5 cm

Twenty-Four Lines, preliminary study.

Signed and dated, 1966

Pencil on paper
16 × 8½"

10. **Deux lignes — Excentrique, Keil.**

Signé et daté, 1976
Crayon sur papier
62,8 × 45 cm

Two Lines Excentric, Keil.

Signed and dated, 1976

Pencil on paper
24¼ × 17¾"

Lignes — Études pour le musée Kröller-Müller

Lines — Kröller-Müller Studies

11. **«À partir du plan, trouver le point d'équilibre pour le palier».**

Signé et daté, jan.-fév. 1966
Crayon sur papier
27,9 × 21,5 cm

"Must get the design+ then find point of balance for bearing".

Signed and dated, Jan.-Feb. 1966

Pencil on paper
11 × 8½"

12. **Étude de pièce porteuse à arête en lame de couteau.**

Signé et daté, 1966
Crayon sur papier réglé
21,5 × 27,9 cm

Study for Knife-Edge Bearing.

Signed and dated, 1966

Pencil on ruled paper
8½ × 11"

Lignes — Péristyle/Lines — Peristyle

13. **Étude de la pièce à trois lames.**

Signé et daté, 1966
Crayon et plume rouge sur papier jaune
27,9 × 21,5 cm

Study for the Three Blade Piece.

Signed and dated, 1966

Pencil and red ink on yellow paper
11 × 8½"

14. **Étude du montage de la pièce à trois lames.**

Signé et daté, 1966
Crayon sur papier jaune pâle
27,9 × 21,5 cm

Study for Cradles to Three Blade Piece.

Signed and dated, 1966

Pencil on light yellow paper
8½ × 11"

15. **Étude de la pièce à quatre lames.**

Signé et daté, 1964
Plume et crayon sur papier
45,7 × 23,5 cm

Study for the Four Blade Piece.

Signed and dated, 1964

Pen and ink and crayon on paper
18 × 9¼"

Variations pour Lumina/Lumina Variations

16. **Étude pour Lumina.**

Signé et daté, 1963
Plume sur papier
28,5 × 9,5 cm

Study for Lumina.

Signed and dated, 1963

Pen and ink on paper
11¼ × 3¾"

17. **Six rotors avec cubes.**

Signé et daté, 1978
Crayon sur papier jaune
27,9 × 21,5 cm

Six Rotors with Cubes.

Signed and dated, 1978

Pencil on yellow paper
11 × 8½"

18. **Six rotors avec cubes, 129,5 cm.**

Signé et daté, 1978
Crayon sur papier jaune
27,9 × 21,5 cm

Six Rotors with Cubes, 51".

Signed and dated, 1978

Pencil on yellow paper
11 × 8½"

19. **Six rotors, sept cubes.**

Non signé, non daté
Crayon sur papier
27,9 × 21,5 cm

Six Rotors, Seven Cubes.

Not signed, not dated

Pencil on paper
11 × 8½"

Plans/carrés — Vertical/Planes/Squares Vertical

20. **Trois plans — Vertical — Giratoire.**

Signé et daté, 1971
Crayon sur papier
29,8 × 20,9 cm

Three Planes Vertical Gyrotory.

Signed and dated, 1971

Pencil on paper
11¼ × 8¼"

21. **Étude de pièce porteuse et de balancier dans des plans de trois pieds.**

Non signé et non daté
Crayon sur papier
27,9 × 21,5 cm

Study for Bearing and Weight Box in Three Foot Planes.

Not signed and not dated

Pencil on paper
11 × 8½"

Rectangles/Rectangles

22. **Première version de quatre rectangles — Oblique.**

Signé et daté, 1972
Crayon sur papier bond
27,9 × 21,5 cm

First Study for Four Rectangles Oblique.

Signed and dated, 1972

Pencil on corrasable bond paper
11 × 8½"

23. **Première étude — Rectangles excentriques ouverts.**

Signé et daté, 1974
Crayon sur papier
29,8 × 20,9 cm

First Study Open Excentric Rectangles.

Signed and dated, 1974

Pencil on paper
11¼ × 8¼"

24. **Étude de deux rectangles ouverts — Excentrique — deuxième version.**

Signé et daté, 1975
Crayon sur papier chamois
36,2 × 26 cm

Study for Two Open Rectangles Excentric — Second Version.

Signed and dated, 1975
Pencil on buff paper
14¼ × 10¼"

25. **Deux rectangles ouverts — Excentrique.**

Signé et daté, 1978
Crayon sur papier chamois
35,2 × 26 cm

Two Open Rectangles Excentric.

Signed and dated, 1978
Pencil on buff paper
13½ × 10¼"

26. **Rectangles excentriques ouverts One Up, One down with squares.**

Signé et daté, 1977
Crayon sur papier
30,4 × 22,8 cm

Open Rectangles Excentric One Up One Down With Square.

Signed and dated, 1977
Pencil on paper
12 × 9"

Rotors/Rotors

27. **Narcisse.**

Signé et daté, 1964
Plume sur papier jaune
27,9 × 21,5 cm

Narcissus.

Signed and dated, ca. 1964
Pen and ink on yellow paper
11 × 8½"

28. **Rotors et roche.**

Signé et daté, 1963
Plume sur papier
30,4 × 22,8 cm

Rotors and a Rock.

Signed and dated, ca. 1963
Pen and ink on paper
12 × 9"

29. **Étude de trente rotors et d'une roche.**

Signé et daté, 1965
Plume sur papier
27,9 × 21,5 cm

Study for Thirty Rotors and a Rock.

Signed and dated, 1965
Pen and ink on paper
11 × 8½"

Tourbillons spatiaux/Space Churns

30. **Étude de la voile du tourbillon spatial d'Osaka.**

Signé et daté, 1969
Crayon sur papier à réglures jaunes
31,75 × 20,3 cm

Study for Sail of Osaka Space Churn.

Signed and dated, 1969
Pencil on yellow ruled paper
12½ × 8"

31. **Étude pour Osaka.**

Signé et daté, 1969
Crayon sur papier
29,8 × 20,9 cm

Study for Osaka.

Signed and dated, 1969
Pencil on paper
11¾ × 8¼"

**Carrés — Vertical — Diagonal
Squares Vertical Diagonal**

32. **Étude de plan réalisée avec un mouilleur.**

Signé et daté, 1973
Crayon sur papier
31,75 × 22,2 cm

Study for Plans with Water Damper.

Signed and dated, ca. 1973
Pencil on paper
12½ × 8¾"

33. **Study for Damper and Vat.**

Non signé, non daté
Crayon sur papier
21,5 × 27,9 cm

Study for Damper and Vat.

Not signed and not dated
Pencil on paper
8½ × 11"

34. **Trois carrés — Vertical — Diagonal.**

Non signé, non daté
Crayon sur papier
21,5 × 27,9 cm

Three Squares Vertical Diagonal.

Not signed and not dated
Pencil on paper
8½ × 11"

Trapèzes/Trapezoids

35. **Deux trapèzes ouverts — Excentrique.**

Signé et daté, 1977
Crayon sur papier
38,1 × 20,9 cm

Two Open Trapezoids Excentric.

Signed and dated, 1977
Pencil on paper
15 × 8¼"

36. **Étude de deux trapèzes ouverts — Excentrique.**

Signé et daté, 1977
Crayon sur papier
31,7 × 22,8 cm

Study for Two Open Trapezoids Excentric.

Signed and dated, 1977
Pencil on paper
12½ × 9"

Triangles/Triangles

37. **Projet Fort Worth.**

Signé et daté, 1974
Crayon sur papier-calque
20,32 × 45,72 cm

Fort Worth Project.

Signed and dated, 1974
Pencil on tracing paper
8 × 18"

**PHOTOGRAPHIES DES SCULPTURES
DE RICKEY**

**PHOTOGRAPHS OF RICKEY
SCULPTURES**

Lignes/Lines

1. **Deux lignes verticales, deux lignes horizontales,** 1974.
(99 × 78,74 cm, N&B) Schiphol
Two Vertical Two Horizontal Lines, 1974.
(39 × 31", B&W) Schiphol
2. **Deux lignes verticales, trois lignes horizontales,** 1966.
(99 × 78,74 cm, N&B) Krölller-Müller
Two Vertical Three Horizontal Lines, 1966.
(39 × 31", B&W) Krölller-Müller
3. **Vingt-quatre lignes,** 1968-69.
(149 × 99 cm, N&B) National Collection of Fine Arts, U.S.A.
Twenty-Four Lines, 1968-69.
(59 × 39", B&W) National Collection of Fine Arts, U.S.A.
4. **Deux lignes — Excentrique V,** 1976.
(149 × 99 cm, C)
Two Lines Excentric V, 1976.
(59 × 39", C)
5. **Péristyle II,** 1967.
(149 × 99 cm, C)
Peristyle II, 1967.
(59 × 39", C)

Rectangles/Rectangles

6. **Deux rectangles — Girotoire vertical, Rotterdam.** (149 × 99 cm, C)
Two Rectangles Vertical Gyrotory, Rotterdam. (59 × 39", C)
7. **Deux rectangles ouverts — Excentrique, Honolulu,** 1976.
(en mouvement, 149 × 99 cm, N&B)
Two Open Rectangles Excentric, Honolulu, 1976.
(in motion, 59 × 39", B&W)

Carrés/Squares

8. **Trois carrés — Diagonale — verticale,** 1978.
(149 × 99 cm, N&B)
Three Squares Vertical Diagonal, 1978.
(59 × 39", B&W)

Triangles/Triangles

9. **Douze triangles, suspension,** 1973-74.
(99 × 78,7 cm, N&B) Fort Worth
Twelve Triangles Hanging, 1973-74.
(39 × 31", B&W) Fort Worth



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

