



BRIGITTE
RADECKI

BRIGITTE RADECKI

Colonnes de sable
Sand Columns

Musée d'art contemporain
20 janvier 1982 au 13 mars 1983

AVANT-PROPOS

De tout temps, l'homme s'est interrogé sur son destin, ses origines, essayant de comprendre, sans jamais trouver de réponse satisfaisante à ce qu'il faut bien appeler le mystère de l'existence.

Plus que tout autre, l'artiste questionne, analyse et répond à l'indéfinissable par la création! En ce sens, il nous fait partager ses angoisses, ses réponses: c'est un interlocuteur privilégié. Qu'il aille aux origines des temps et nous voilà propulsés vers un avenir plein d'incertitudes.

Le Musée d'art contemporain tente d'être l'un des lieux de réflexion dans une société en proie à des déchirements, des querelles stériles où l'artiste détient un pouvoir de conciliation de ces relations désordonnées. Laissons les créateurs tels Brigitte Radecki apaiser les esprits tourmentés de cette fin d'époque.

Le directeur
par intérim

André Ménard

Remerciements

Le Musée d'art contemporain se joint à Brigitte Radecki pour remercier sincèrement le Conseil des arts du Canada pour son aide financière précieuse sans laquelle l'œuvre n'aurait pu être réalisée en entier, Serge Savard, graphiste, pour ses patients conseils et son professionnalisme, Yolande Racine, maintenant conservatrice en art contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal, pour son soutien et son intérêt constants tout au long de la réalisation du projet.

Conception graphique

Pierre E. Roy

Photographie

D. Radecki

pp. 5-7-13-17-19-21

Centre de documentation Yvan Boulerice

pp. 3-25-26-27-28-29-31-33

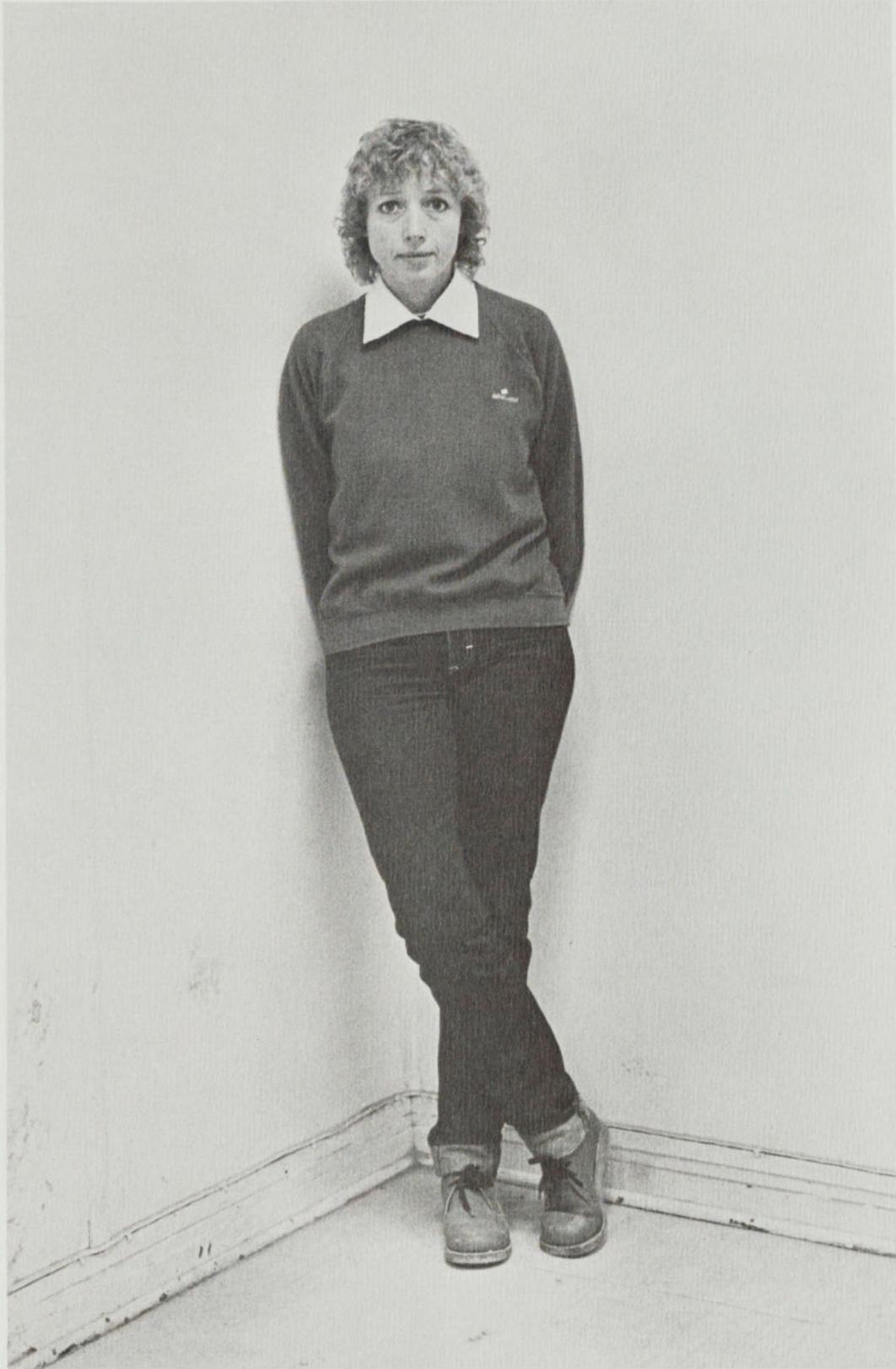
pour le Musée d'art contemporain

Réalisation

Manon Blanchette, conservatrice, Responsable de

l'exposition et du catalogue

Louise Gagné, recherchiste



Brigitte Radecki, 1982



Excavation site
Lieu des fouilles, 1977
plâtre

Envahir l'espace, prendre des proportions dictées par le lieu, s'arrêter momentanément, le temps d'un événement. Il sera ici question de sculpture et d'architecture. De leur relation à travers la mise en place d'une œuvre qui les oppose et les unit. On parlera d'installation, on parlera d'exposition. Femme en quête d'essentiel, Brigitte Radecki veut faire de l'archéologie. Bien plus, elle veut remonter le temps jusqu'à l'origine de l'homme, jusqu'à son premier contact avec la matière. Elle retrouve l'harmonie de l'homme et de la nature qu'elle conjugue au présent d'une réalité toute post-moderne. Elle fait de la sculpture environnementale.

Brigitte Radecki prend entièrement possession d'une aire du musée afin d'établir une structure imposante dont les seules limites connues sont celles de la dimension. Plus question ici de langage muséologique que traduit la pensée thématique ou historique d'un conservateur. Sans interprète pour la présenter, l'artiste devient maître de l'installation. Tout l'espace est récupéré au profit de l'œuvre sans cadre – si ce n'est celui des murs même – qui permet au spectateur de s'introduire à l'intérieur d'une structure devenue une architecture sans fonction propre.

Cette installation environnementale, parce qu'elle s'inscrit sur un calendrier rigoureux de cinq semaines devient événementielle et oblige à considérer le facteur temps déjà si présent tout au long de la réalisation de la sculpture. Plus encore, l'œuvre se veut en constante mutation à travers ce donné. Elle n'arrête sa mouvance que le temps de l'événement. Là, l'artiste fait une pause, retient l'instant, puis reprend le travail devenu rituel de vie. L'œuvre se forme du petit vers le grand. Elle ne se veut pas une transcription scolaire d'un concept entièrement établi à l'avance. Elle préfère générer sa propre dynamique que nous fait percevoir dans sa matérialisation une certaine force toute en douceur. Elle nous oblige aussi à reconnaître sa richesse, car même soumise à cet exercice quotidien, elle ne devient pas répétitive, diluée ou fade. Bien au contraire, dans sa multiplication par le geste, elle affirme son caractère essentiel. On comprendra aussi que cette œuvre si lourde, tant au sens propre que figuré, en soit une qui dégage le silence et le calme.

Naissance d'un cheminement

Encore étudiante et probablement submergée d'informations de toutes sortes sur l'art, Brigitte Radecki s'interroge sur ce qui reste à faire. Il lui semble que tout a été fait et que la seule solution au problème des redites soit celle de reprendre le cheminement historique complet. Elle décide donc d'amorcer son premier geste par le contact direct avec la matière. Elle enfouit ses deux mains dans la terre glaise et réalise ses premières œuvres de moyenne grandeur que, de façon non équivoque, elle intitule *Excavation site (Lieu des fouilles)* et *Venus found again (Vénus retrouvée)*. C'est l'époque d'une recherche intense des origines avec lesquelles elle désire renouer. Dès lors, le thème de l'archéologie tant au niveau de la démarche que de l'inspiration ne quittera plus les œuvres de Radecki. Elle s'inspire ouvertement de sites archéologiques qu'elle visite. Sans aucun désir de les reproduire, elle y puise plutôt un support qui, telle pierre délimitant l'espace d'une maison, d'un passage ou d'une ville archéologique, délimitera aussi la structure de son œuvre. Sans respecter les dimensions des éléments de la source d'inspiration, elle accroît ou diminue leur rapport avec l'espace de l'œuvre qu'elle réalise. Les matières qu'elle utilise rappellent aussi par leur texture et leur couleur, celles de la préhistoire: sans forme, car réalisées à partir d'une substance coulante, qui nécessite un long travail complexe de manipulation. Jusqu'ici la connivence de l'artiste avec la nature semble aller de soi. Nous pouvons aussi y voir une préoccupation de remonter le temps jusqu'à une époque où aucun outil ni aucune technique ne venait alléger les moindres tâches élémentaires. De ce point de vue, Brigitte Radecki choisit d'utiliser ses mains comme instrument de travail et la terre comme matériau, d'où le rapport entre l'être humain et la nature que certains y ont vu.

Par ailleurs, ce désir de remonter le temps pour «refaire» le processus, découle d'une réflexion de l'artiste sur le thème du positif et du négatif. Thème que l'on retrouve d'ailleurs chez elle à différents niveaux, que ce soit à celui de la technique par moulage ou à celui de sa réflexion qui cherche une réponse dans

l'absurde même – c'est-à-dire tente de refaire le même cheminement avec des éléments contraires, afin de sonder les résultats. Cette démarche qui veut laisser se passer les choses comme si l'artiste perdait le contrôle sur ses propres réalisations, traduit une méthode «automatiste» qui fait place à la découverte du moment et au hasard. Brigitte Radecki affirme d'ailleurs elle-même que ce n'est que petit à petit qu'elle a appris à communiquer avec sa matière par des échanges rapides de gestes qui répondent à l'effet non prévu de sa technique. Que l'on ne s'imagine pas pour autant que tout se passe en quelques heures seulement: loin de là, chaque pièce de la sculpture – qui est une œuvre modulaire – prend plusieurs mois de travail quotidien pour sa réalisation. Chaque couche de fibre doit être appliquée rapidement, et demande une période de séchage, avant que l'artiste puisse passer à l'étape suivante. De plus l'assemblage des pièces du module nécessite un travail délicat et patient.

Afin d'accentuer ce cheminement dans le temps et dans la matérialisation quasi «automatique» de l'œuvre, l'artiste tient à renouveler pour chaque module, la démarche qui nécessite un élément de départ générateur de la nature du nouveau module en phase de réalisation. Ainsi l'artiste moule-t-elle chaque module sur l'arête du précédent, de sorte que la genèse de l'œuvre ne se perde pas durant la durée de la réalisation. Ceci permet aussi que chaque module puisse s'imbriquer parfaitement afin de ne former qu'une seule masse qui devient un immense trait rectiligne, d'apparence extérieure monolithique.

L'œuvre possède aussi tout un aspect intérieur où cette fois le spectateur est invité à participer physiquement ou virtuellement par le regard. En effet, l'espace intérieur des œuvres de Radecki nous fait découvrir tout un monde de textures, de matières, de couleurs, de lumière, et même d'illusions. Illusion de forme, illusion de ligne et enfin illusion d'espace. Par ce phénomène l'artiste veut faire expérimenter une nouvelle architecture sans fonction propre. Elle veut faire mettre en marche chez le spectateur un mécanisme d'expérimentation sensorielle où la perception n'entre en fonction que lorsque celui-ci s'aperçoit qu'il a été joué. Joué, mais

par lui-même et par ses habitudes qui lui ont développé des réflexes presque conditionnés. Que ce soit par des effets de miroirs ou par des déviations à peine perceptibles de la forme, l'artiste parvient à éveiller l'attention voire même piquer la curiosité du spectateur. Enfin cet aspect intérieur de l'œuvre correspond tout à fait à la préoccupation du « négatif » et du « positif » chez l'artiste. L'œuvre possède ces deux points de vue individuels, définis selon le schéma mental de l'expérimentateur.

Un dernier point nous éclaire enfin sur l'impression ou la certitude que l'on peut avoir que Brigitte Radecki construit des monuments. Il a déjà été question précédemment du silence qui émane de ses pièces et qui concourt à accentuer cette atmosphère lugubre que plusieurs perçoivent. À ceci s'ajoute encore la source même d'inspiration de l'artiste, c'est-à-dire les sites funéraires découverts par les archéologues. Plus encore qu'à la configuration des tombeaux, c'est aux ossements découverts par les archéologues que Radecki relie ses premières sculptures. Alors qu'elle manipulait l'argile impressionnable et qu'à la recherche de sa source elle remarque la similarité de son travail avec celui des archéologues. Peut-être a-t-elle toujours souhaité être archéologue ? Son goût pour la recherche minutieuse et pour le travail de longue haleine sur de menus objets nous permet de le croire. Chez elle, le monumental découle du temps passé à la tâche et de la conscience de l'histoire. Place est encore faite à la découverte par l'élément de surprise qui entre ici en ligne de compte. Comme les archéologues, l'artiste recherche constamment les choses du passé ; elle poursuit le cycle de l'éternel recommencement qui se continue à travers un ressourcement dans ce passé même. C'est de la même manière que, selon Radecki, se vit la sculpture actuelle.



Venus found again
Venus retrouvée, 1977
plâtre

Intimité prolongée

Brigitte Radecki désire «faire» de la sculpture et affirmer son besoin de toucher la matière. Avec le temps ses pièces prennent des proportions monumentales et deviendront par le fait même immensément lourdes. Lors de la réalisation, l'artiste soulève elle-même chaque pièce afin de ressentir tout le poids de l'œuvre. Son travail n'a donc rien de purement conceptuel, de purement intellectuel, puisque le rapport physique entre l'artiste et l'œuvre prend autant d'importance. On parlera alors d'intimité avec l'œuvre, de sensualité.

Si on y regarde de près Radecki veut communiquer au spectateur toute l'expérience qu'elle vit seule en atelier avec son œuvre. Les sens auxquels elle fait le plus souvent appel sont ceux du toucher et de la vue. En effet, tout un monde de textures s'ouvre au spectateur participant. Que ce soit par le sable, le ciment, le bois ou le miroir, Radecki essaie de faire expérimenter les sensations physiques que ces matières déclenchent lorsqu'elles nous entourent, voire nous envahissent. On exploite leur nature, c'est-à-dire leur couleur, leur caractère de dureté ou de rigidité ainsi que la chaleur ou la froideur qu'elles dégagent. Cette expérience physique à laquelle nous convie l'artiste, peut se faire de deux façons. D'une part, par l'expérience physique propre où le corps pénètre la structure et où la main palpe la matière et, d'autre part, (c'est surtout le cas de la présente sculpture) par une expérience virtuelle où le regard, par la connaissance qu'il a des choses, se transforme presque en outil du toucher. C'est ce que nous appelons l'expérience sensorielle virtuelle. Le regard se promène alors sur toute la surface de la masse et permet d'imaginer la sensation des textures et des températures. Il garde aussi sa fonction propre qui favorise l'identification des couleurs lors de ces deux expérimentations différentes de l'œuvre. Il n'existe pas de choc, pas de couleurs vives ni de textures coupantes. L'expérimentation se fait de façon douce, profonde et intérieure. Elle permet simultanément la réflexion et le travail de l'esprit, justement comme veut le faire l'artiste elle-même dans la solitude de son atelier.

Cette expérimentation permet aussi de saisir la démarche de l'artiste qui veut s'arrêter d'abord aux petits éléments pour ensuite, comme perdant contrôle sur ceux-ci, leur permettre de prendre des proportions beaucoup plus grandes. De plus, les textures laisseront toujours paraître l'empreinte du travail manuel. Aucun moyen technique n'est utilisé. Si au cours de la réalisation, Brigitte Radecki doit se servir d'un outil quelconque pour briser les moules ou sabler les surfaces de sa pièce, elle utilisera un outil de bois ou non mécanique. Ceci n'a cependant nullement pour but de réfuter l'ère industrielle depuis longtemps amorcée ou de répondre à un goût romantique de naturalisme, mais plutôt de permettre la grande intimité avec l'œuvre nécessaire à sa lente évolution automatique.

Cette tâche de production, parce qu'elle n'est pas facilitée par l'utilisation de mécaniques et qu'elle est intime dans ses rapports, nécessite la répétition de gestes. Cette répétition successive dans le temps, presque de façon obsessionnelle, transforme en rituel le geste de l'artiste, voire même tout ce qui entoure son travail. Que ce soit de gravir les escaliers pour se rendre quotidiennement au niveau cinq de l'édifice où se trouve son atelier, ou de circuler à l'intérieur des quelques pièces de celui-ci, aucun geste n'est isolé, aucune force n'est donc perdue. Bien que l'on associe généralement le geste ritualiste aux cérémonies religieuses, l'œuvre de Radecki n'est pas imprégné de spiritualisme et ce, même si l'on admet que le geste répétitif tend à favoriser la concentration réflexive. La solitude prolongée de l'artiste avec son œuvre, lui permet de longs moments de silence propices à l'attention minutieuse du travail manuel qu'elle effectue ainsi que sur elle-même. Or, ceci n'entre pas en contradiction avec ce que peut vivre le spectateur lors de sa confrontation avec l'œuvre de Radecki. Ce silence, ainsi que ce rituel auquel s'ajoutent les souvenirs d'une éducation religieuse et l'inspiration archéologique à laquelle puise l'artiste, suffit amplement à faire percevoir certaines connotations religieuses et à les vivre comme telles.

Se rattachant enfin à cette idée d'intimité entre l'œuvre et l'artiste, le thème de la maison, sorte de refuge, émane des sculptures de Radecki. Ce thème, selon certains¹, caractérise surtout les œuvres de femmes artistes. En effet, c'est au début des années soixante dix que l'on remarque en sculpture un intérêt particulier pour le thème du refuge. Celui-ci, étroitement lié à la nature puisqu'il n'est pas constitué par une architecture moderne des plus complexes, utilise au contraire des matériaux souvent trouvés tels quels ou ayant subis très peu de modifications. Brigitte Radecki s'inscrit elle aussi dans cette tendance qui voudrait unir à nouveau art et nature, afin de permettre la redécouverte du rythme naturel du temps, des saisons et de la terre. Cette artiste franchit par contre une étape de plus, puisque très consciente de ne pouvoir réellement retourner en arrière dans le temps afin de retrouver le primitivisme sans être à la longue taxée de réactionnaire, elle récupère par sa sculpture cette intimité avec la matière et l'offre d'une façon très actuelle à ses contemporains. C'est pourquoi Brigitte Radecki ne se contente pas de construire ses œuvres dans la nature, mais tient absolument à les mettre en rapport avec des lieux architecturaux non primitifs. On se souviendra qu'au symposium de Chicoutimi, sa pièce intitulée *Maison longue* était placée à l'intérieur de l'architecture déjà existante. Par cette tentative de rétablir l'harmonie dans le rapport de l'homme à la nature, elle tente de «re-féminiser»² la société, d'une part parce que le rythme de la nature fut pendant longtemps associé à celui de la fécondité de la femme, et d'autre part parce que le thème qu'elle utilise rappelle celui de la maison, lieu privilégié d'une intimité protégée propre à la naissance et à la croissance. De plus, l'architecture n'est-elle pas couramment appelée «La mère des arts».

NOTES

1. Lucy R. Lyppard en parle longuement dans un article de *Art in America* intitulé «Complexes: Architectural Sculpture in Nature» qui paraissait en janvier-février 1979.
2. *Op. cit.*, p. 88.

De l'architecture poétique

La poésie naît de rapports inusités, d'images suscitées par des mots. La poésie permet le non logique, la surprise et l'illusion. Le vocabulaire visuel qu'utilise Brigitte Radecki se veut aussi poétique car il permet l'imagination. En fait, tout n'est pas dit et tout n'est surtout pas rationalisé.

Bien que le lien avec l'architecture soit évident dans les œuvres de Radecki, celle-ci tient à définir ses sculptures comme des objets que l'on peut défaire, transformer selon son humeur ou selon les besoins d'une cause. Ces objets deviennent des structures architecturales lorsqu'ils sont mis en rapport avec le corps humain. Effectivement, les sculptures de Radecki provoquent la participation physique du spectateur lorsque celui-ci pénètre vraiment l'œuvre avec tout son corps ou par le simple regard, puis il est amené à une participation plus poétique lorsqu'il laisse libre cours à son imagination éveillée par l'illusion qu'il découvre à l'intérieur des sculptures ainsi que par le mystère de leur nature.

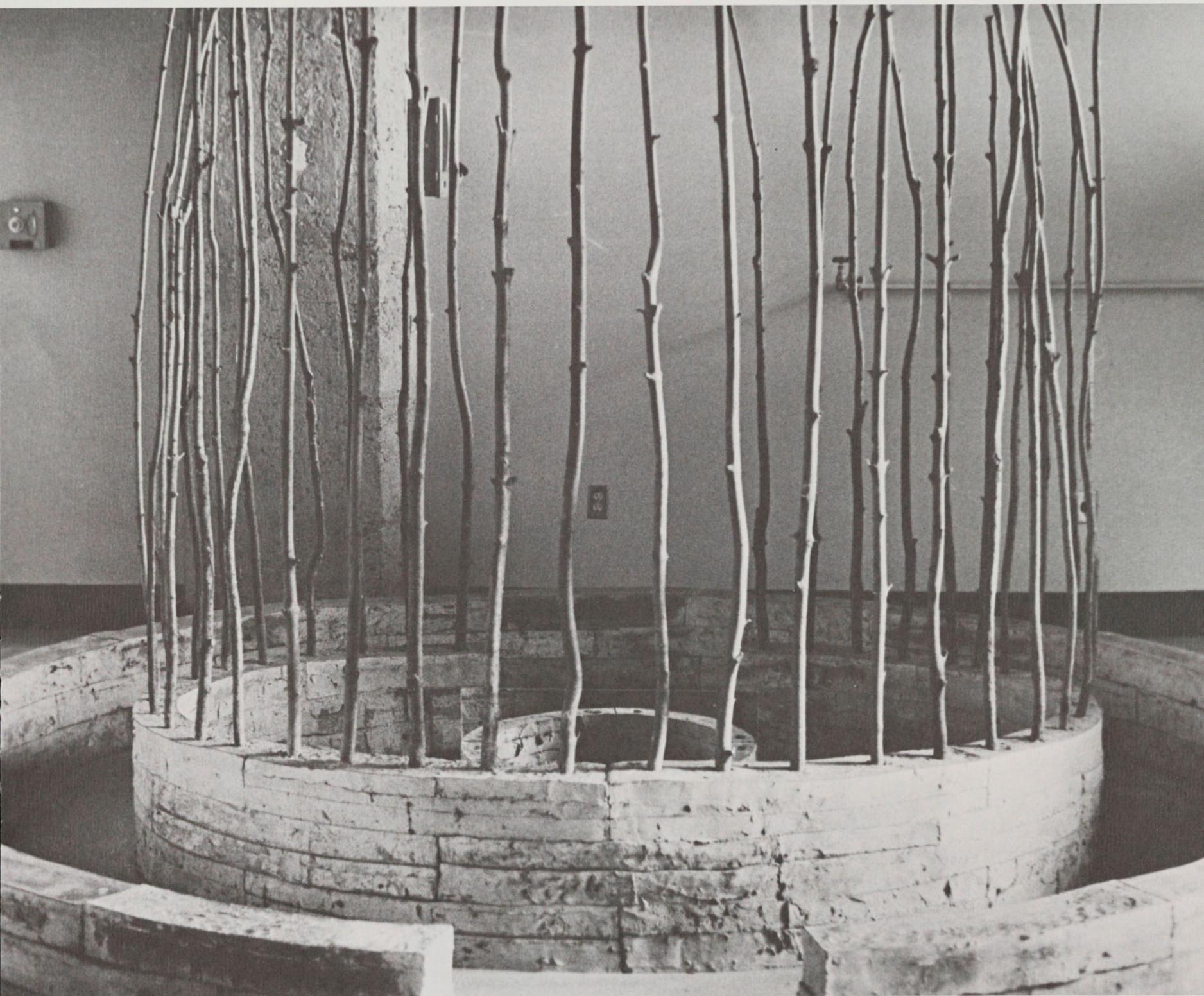
Les œuvres de Brigitte Radecki comportent toujours un élément qui permet en quelque sorte de se jouer du spectateur: alors qu'il croit avoir décodé le principe de l'œuvre, il découvre avec surprise que la perception qu'il en a eu s'avère fautive. Ainsi croit-il avoir affaire à un cercle complet lorsqu'il débouche sur un demi-cercle, ou encore expérimente-t-il une déviation d'abord imperceptible de la masse sculpturale comme une modification ayant des conséquences énormes sur l'appréhension et la compréhension de l'œuvre. Décontenancé par sa découverte, l'expérimentateur de l'œuvre se défendra probablement par la suite. Il emboîtera le pas dans le jeu de l'illusion et de l'imaginaire. Sans chercher à tout expliquer il acceptera l'atmosphère mystérieuse de l'inconnu. D'ailleurs les modules de l'œuvre sont installés de sorte que le spectateur ne puisse jamais embraser du regard l'œuvre entière. Celle-ci comporte toujours un intérieur et un extérieur distincts et autonomes de telle sorte que, lorsqu'on croit saisir l'un, on perd contact avec l'autre. Pour arriver à unir l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre, le spectateur doit faire appel à sa mémoire qui s'avérera rapidement inapte à remplir cette tâche. L'imagination seule peut tenter réussir l'expérience car elle fera naître un sentiment de bien-être et d'harmonie.

Les œuvres de Radecki se présentent de façon si complexe qu'il est pratiquement impossible de prétendre les avoir entièrement en mémoire. Même si elles mettent en œuvre des éléments connus de l'architecture tels que les textures, les couleurs, la symétrie et la dissymétrie, la réflexion, l'illusion, le contraste

et d'autres, ceux-ci se trouvent regroupés à l'intérieur d'un objet architectural sans fonction propre et dans des associations gratuites et originales qui font naître la complexité de la pièce et sa richesse. De plus, tout l'aspect sensuel de l'expérimentation de l'œuvre est perdu lorsque la mémoire entre en fonction. Comment peut-on se souvenir de la nature et de l'agencement des matières que l'on a vues et que l'on a expérimentées précédemment, et se souvenir en même temps de l'impression physique ressentie alors, le tout en appréhendant simultanément l'aspect extérieur visible de ces matières? D'autant plus qu'il est impossible pour le spectateur de saisir dans sa totalité l'extérieur de la pièce à cause de ses trop grandes dimensions. L'intérieur, dans certains cas, pourra l'être. L'objet sculptural est donc morcelé de toute façon que ce soit par ses modules de fabrication ou par la perception obligatoirement fragmentaire que le spectateur en a. Ceci force à mettre en œuvre un palliatif, à savoir l'image produite mentalement par l'imagination afin d'obtenir l'harmonie de l'entité.

Un autre aspect de cette architecture poétique se présente sous le thème du passage. En effet, les œuvres récentes de Brigitte Radecki, tout en reprenant des éléments architecturaux tels que les couloirs, chemins de la communication dans un espace, les exploite de façon illogique et surprenante. Le passage, symbole de tout le cheminement de l'artiste vers la réalisation de son œuvre, est aussi un élément bien concret dans lequel s'engage le spectateur pour expérimenter l'espace de l'œuvre. Encore ici le passage sectionné en unité modulaire laisse percevoir le labeur et l'acharnement à la tâche, ainsi que l'envergure de la dimension de la pièce. Il invite d'une part le spectateur à vivre ce que l'artiste a vécu et d'autre part à expérimenter lui-même l'espace intérieur de l'œuvre. Ce périple l'amène à déboucher sur un point qui n'est pas final puisqu'il appellera le mouvement inverse, soit par l'illusion d'un miroir qui s'ouvre sur l'espace intérieur de l'œuvre. Ce périple l'amène à déboucher sur un point qui n'est pas final puisqu'il appellera le mouvement inverse, soit par l'illusion d'un miroir qui s'ouvre sur l'espace infini soit par la notion de cercle qui perpétue la trajectoire du voyage.

Inside – Outside
1979



Inside - Outside
au-dedans - dehors, 1979
4 mètres de diamètre,
ciment, bois et miroir

Maison longue
1980

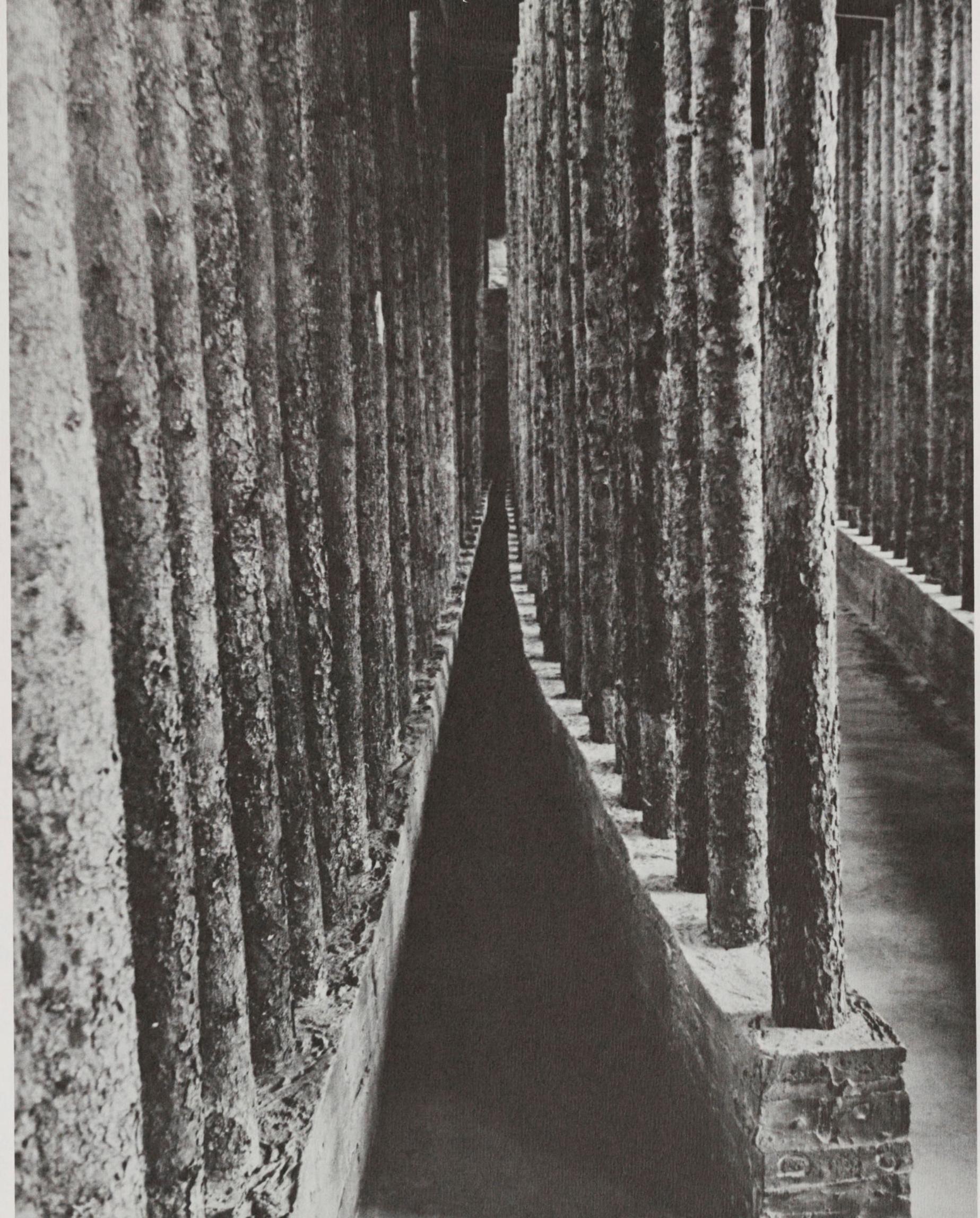
Cette oeuvre fut réalisée pour le Symposium de sculpture de Chicoutimi en 1980. Brigitte Radecki s'intéresse alors aux problèmes d'espace. Elle veut construire un lieu sans fonction logique, qui incite le spectateur à mettre en oeuvre sa mémoire et son imagination. Les éléments naturels tels que les arbres, sont nombreux et artificiellement plantés à la verticale dans des blocs de ciment. Deux types d'espaces peuvent être perçus par le spectateur qui visite la Longue maison: d'abord un espace réel dans lequel il circule, puis un espace illusoire créé par l'effet de miroir qu'utilise déjà Brigitte Radecki.

Les aspects d'un espace naturel et d'un espace artificiel qui résultent d'une construction contemporaine, se confrontent à l'intérieur de la pièce de Radecki. On songe au bois pour le premier et au fait que ces arbres se retrouvent en «rangs d'oignons» pour le second.

Maison longue avait été jusqu'à maintenant la pièce de plus grande dimension réalisée par Brigitte Radecki.



Longhouse
Maison longue, 1979-80





Colonne
de sable
1980 - 1982

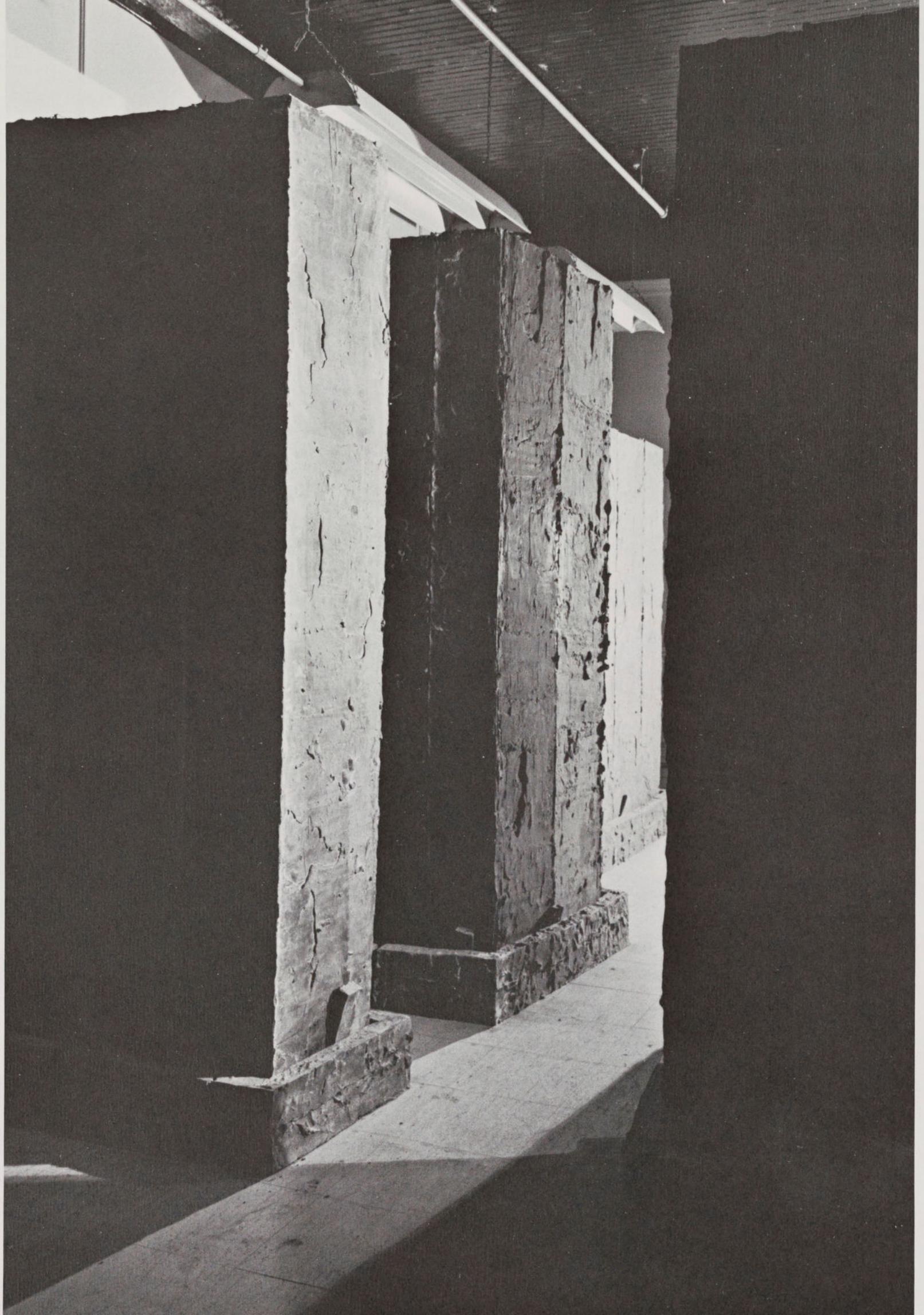
Colonnes de sable perpétue l'illogisme et la dichotomie dans l'œuvre de Brigitte Radecki. Deux parties distinctes composent cette pièce d'envergure qui mesure près de 24 mètres de long par 4 mètres de largeur. La première regroupe huit modules baptisés «colonnes» pour l'occasion. Chacun de ceux-ci possède à son tour une partie extérieure texturée avec laquelle nous sommes brutalement confrontés dès notre entrée dans la salle. Puis, la disposition spécifique des modules nous invite franchement à un périple aventurier. Là, c'est à mesure que nous osons avancer pour pénétrer dans ce passage de plus en plus étroit, que nous découvrons l'espace intérieur de chacun des modules. Certains exigus ne laissent pas le loisir de les pénétrer avec toute la masse du corps. Le pouvoir d'expérimentation du regard suffit alors à faire identifier les surfaces à texture de sable jaune. D'autres permettent au spectateur de s'y glisser pour palper les surfaces. À mesure que l'on passe d'une colonne à l'autre, les découvertes se succèdent. La couleur se modifie subtilement et la texture passe de l'apparence sèche à l'apparence mouillée. La rugosité fait alors place à une forme toute en rondeur et en brillance. À chaque espace ouvert, s'oppose un espace fermé. La couleur passe du plus pâle au plus foncé pour prendre tour à tour les couleurs de terre rouge, brune et noire.

La deuxième partie de la sculpture occupe l'espace à droite de la pièce et regroupe quatre blocs monolithiques. Complètement fermés et couleur de cendres, ils s'opposent par leur disposition fort simple à la complexité de l'arrangement de la première partie de la sculpture.

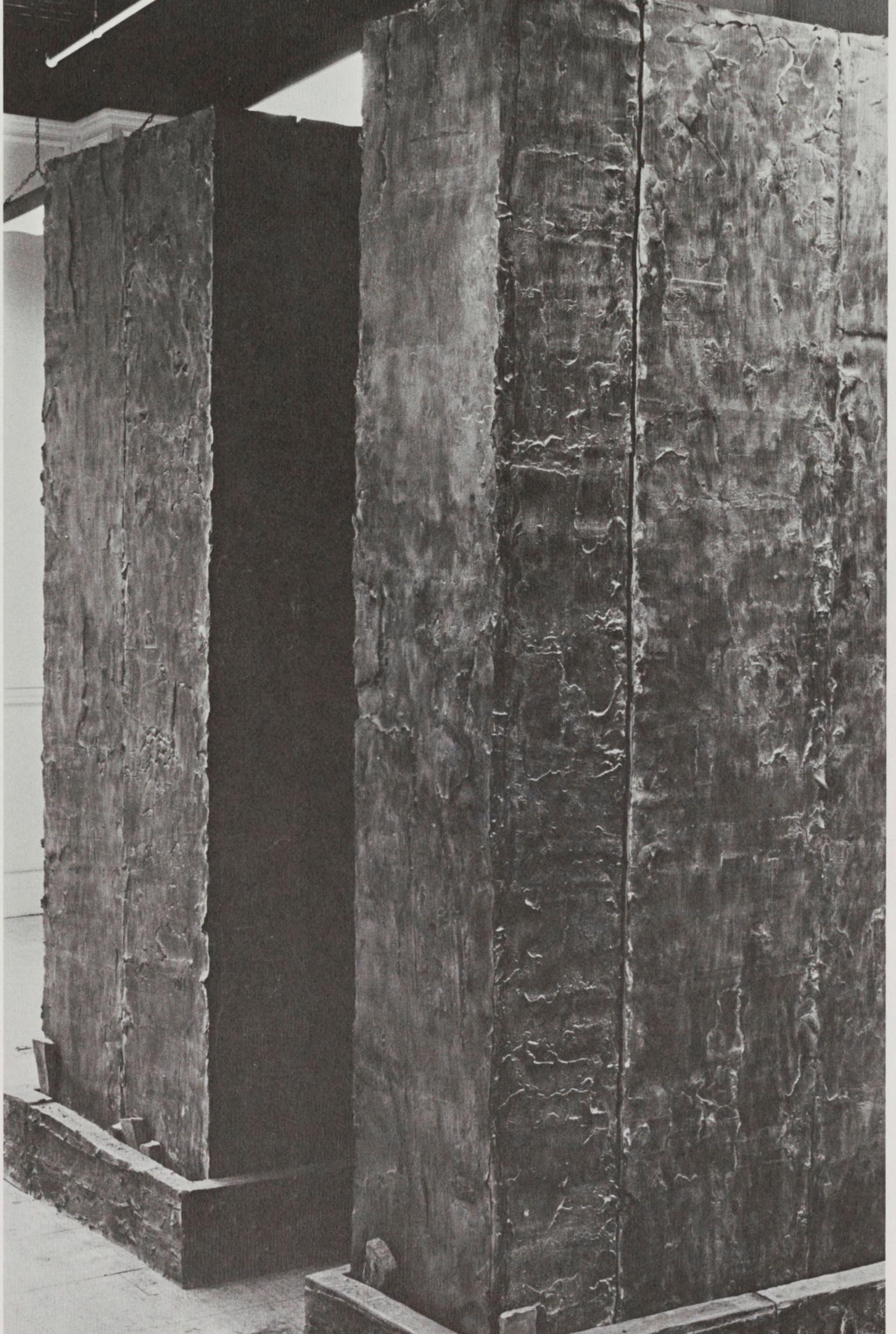
Par cette pièce, Brigitte Radecki met encore une fois en place un phénomène d'illusion qui se traduit plus spécifiquement par l'utilisation surprenante du miroir et de la subtile déviation. Par sa propriété réfléchissante, le premier renvoie l'image d'un espace et donne une illusion d'infini, alors que le second joue sur la perception d'un arrangement plus ou moins rectiligne des modules, calculé avec une très grande précision par l'artiste.

Le facteur temps, qui implique nécessairement une évolution et une modification d'éléments dans un espace donné, marque enfin cette œuvre Colonnes de sable. La conception d'un itinéraire obligatoire marqué par différents arrêts qui scandent le cheminement espace-temps du spectateur, a aussi pour effet de lui rappeler le long cheminement de la réalisation de l'œuvre. En effet, tel que nous l'avons mentionné dans nos propos antérieurs, Brigitte Radecki ne conçoit son œuvre qu'à travers un long temps de réalisation, chargé malgré tout de gestes de spontanéité qui deviennent agent moteur de l'évolution temporelle de l'œuvre: geste d'amorce du travail de réalisation se perpétue ainsi au fur et à mesure que l'artiste réagit et évolue elle-même. Ici, un village préhistorique nommé Skara Brae, à l'intérieur duquel on a retrouvé plusieurs demeures meublées de pierres plates, sert ici de point d'inspiration pour Colonnes de sable. L'utilisation, transformée par la suite, de cette source d'inspiration située à une point si reculé dans le temps, accentue encore davantage ce thème de l'évolution d'un donné matériel à travers le temps. De plus le transfert d'un donné caractérisé par son état préhistorique, de simple objet témoin d'une vie très ancienne à la mobilité d'élément actif, fait le pont pour nous amener à la réalité d'une création sculpturale ancrée solidement dans la réalité la plus moderne. Ce transfert se manifeste explicitement par l'événement même de cette sculpture environnementale telle qu'elle est, avec ses caractéristiques et ses connotations à l'intérieur de cette salle d'exposition et de ce musée cubique et bétonné.

Refuge à l'intérieur d'un refuge, Colonnes de sable envahit le lieu, s'installe et prend entièrement possession d'une aire du musée pour nous faire voyager et remonter le temps dans un espace devenu poétique sous la main de l'artiste.

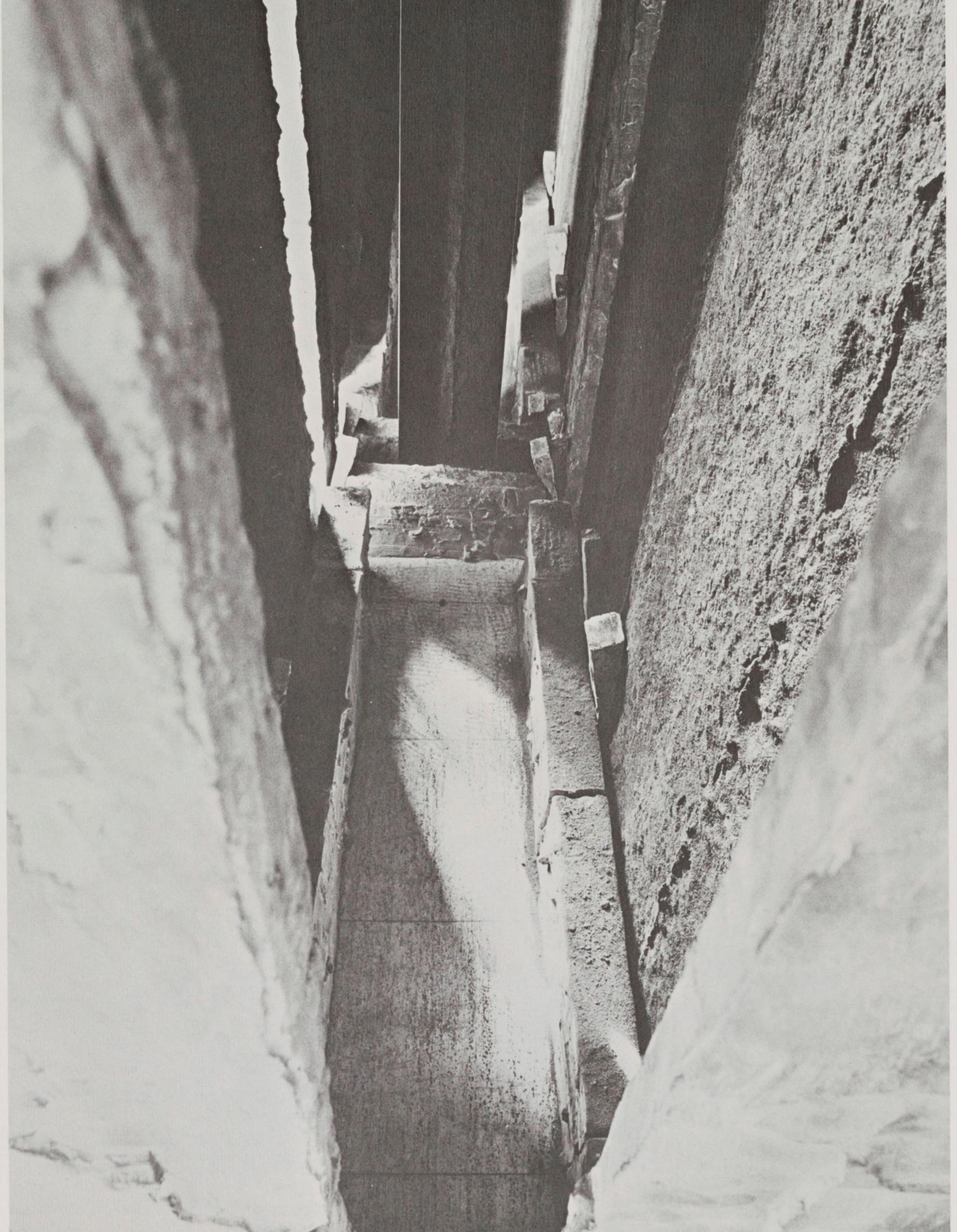


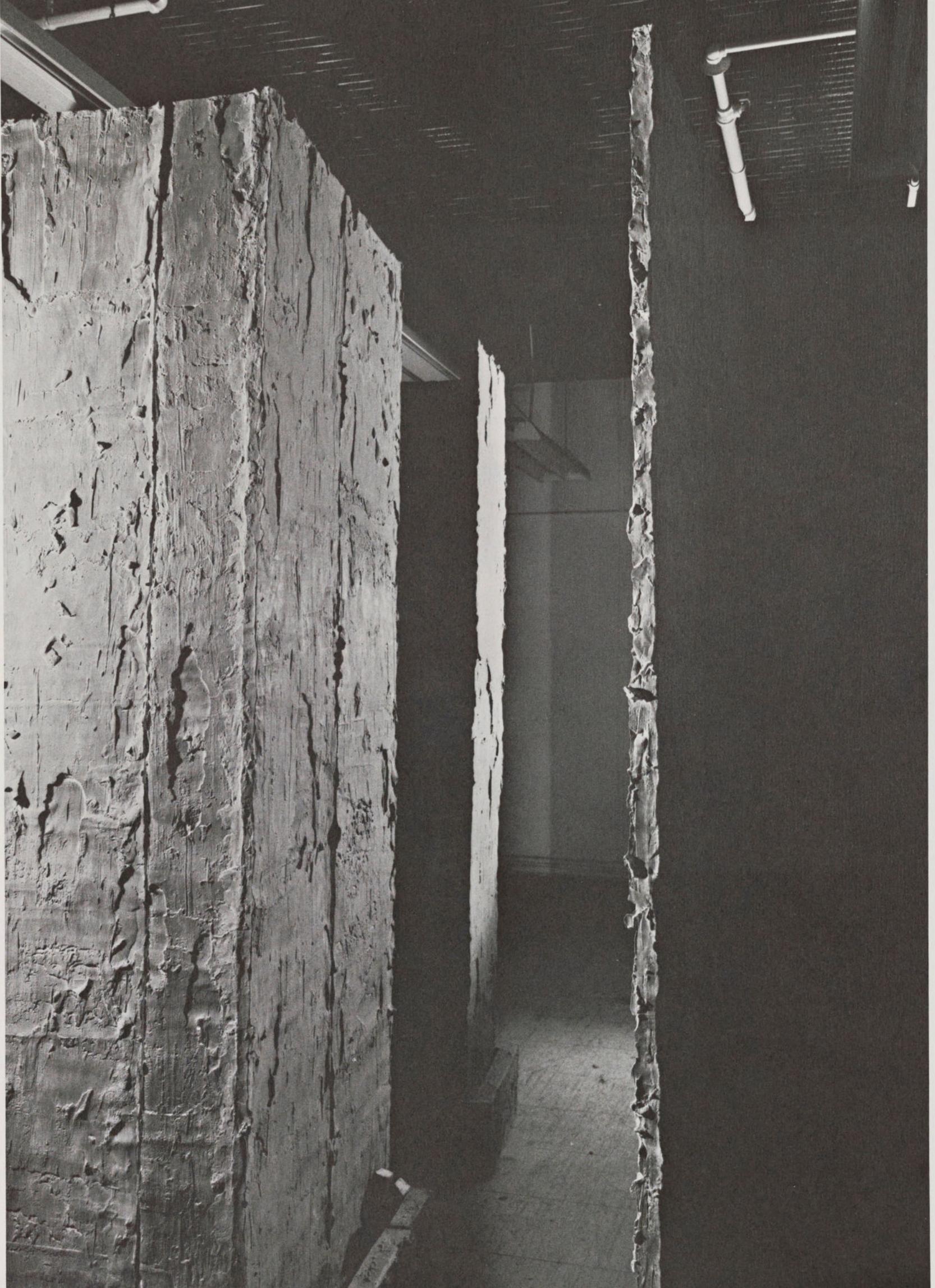












RÉPERTOIRE DES EXPOSITIONS
ET BIBLIOGRAPHIE

1977

1ère Biennale des Artistes du Québec, Centre
Saidye Bronfman, Montréal.

Oeuvres présentées: «Excavation site»
(plâtre, bois, fil de fer)
«Venus found again»
(plâtre, bois, fibre de
verre)

1978

«M.F.A. Exhibition», Université Concordia,
Montréal

Oeuvres présentées: «Hand Made Object»
(ciment alumineux)
«Untitled»
(ciment alumineux)
«Ancien instrument»
(ciment alumineux)

1979

«M.F.A. Exhibition», Université Concordia,
Montréal

Oeuvre présentée: «Field Drawings»
(2 dessins)

1980

«13 Women in sculpture», Galerie Powerhouse,
Montréal. (3-22 mars)

Oeuvre présentée: «Inside - Outside»
(ciment alumineux,
arbuste)

Critique: VIAU, R., «Et voici pourquoi je peins»,
Le Devoir (Montréal), 8 mars 1980.

TOUPIN, G., «Chez Powerhouse: un
pot-pourri sculptural», La Presse
(Montréal), 15 mars 1980.

PROST, V., «13 femmes sculpteurs,
Galerie Powerhouse», Parachute
(Montréal), n° 19, été 1980.

CHAREST, L., «Treize femmes
sculpteurs meublent l'espace», Vie
des arts (Montréal), vol. 25, n° 100,
automne 1980.

«Cinq sculpteurs», Galerie Véhicule, Montréal.
(15 avril - 10 mai)

Oeuvre présentée: «Three Shelter»
(ciment alumineux et
bois d'épinette)

«Symposium international de sculpture
environnementale de Chicoutimi», Chicoutimi
(Québec). (18 juin - 1er août)

Oeuvre présentée: «Long House»
(ciment, tronc
d'épinette, miroirs)

Critique: TOUPIN, G., «La sculpture au Québec,
une relance assurée», La Presse
(Montréal).

BEAUMONT, S., «Le symposium
international de sculpture
environnementale: les dix finalistes»,
Cahiers (Montréal), vol. 2, n° 6, été
1980.

«Le spirituel l'emporte», Le Progrès-
Dimanche (Chicoutimi), 3 août 1980.

LEMELIN, S., «Les gens sont ouverts et
audacieux, les sculpteurs du
symposium l'identifient comme le
meilleur à avoir été tenu», Le
Quotidien (Chicoutimi), 26 juillet 1980.

«Les dix finalistes», Le Sympographe
(Chicoutimi), vol. 1, n° 2, avril 1980.

«Les projets de sculpture des dix
finalistes», Le Sympographe
(Chicoutimi), vol. 1, n° 3, mai-juin
1980.

Symposium international de sculpture
environnementale de Chicoutimi.
Catalogue général.

1981

Faculté des arts visuels, Université Concordia,
Montréal. (8-27 avril)

Oeuvre présentée: «Ritual Souvenir»
(photographies)

«Sans titre», Galerie Richard Demarco,
Edinburgh (Écosse).

Oeuvre présentée: Sans titre
(photographies)

«Sans titre», exposition itinérante, Angleterre.

1982

«Celebration II: juxtaposition». Organisée par
Françoise Sullivan, Galerie Powerhouse,
Montréal. (23 mars - 10 avril)

Oeuvre présentée: «Earth house
pièces / Pièce de la
maison terrienne
(ciment alumineux,
miroir, fer, sable et fibre
de verre)

Maîtrise en arts plastiques de l'Université
Concordia.

Bibliographie générale

Articles

Donald B. Kuspel, «Aycock's Dream Houses». *Art in America*, (N.-Y.), vol. 68, no 7, Sept. 1980.

Lucy R. Lippard, «Complexes: Architectural Sculpture in Nature», *Art in America*, (N.-Y.), vol. 68, no 1, janvier-février 1979.

Giuseppe Panzadi Buimo, «Environmental Art Museum, Data (Milan)», vol. IV, no 12, été 1974.

Ouvrage

Michel Ragon, *L'esthétique de l'architecture contemporaine*, Ed. Griffon, Neufchatel, Suisse.

(Le chapitre 12, intitulé «Architecture-sculpture», traite particulièrement du rapport entre l'architecture et la sculpture dans leurs aspects de similitude et de dissimilitude.)

Louise Gagné
Recherchiste

ISBN 2-551-05249-1



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