

**MOLINARI**



# **GUIDO MOLINARI QUANTIFICATEUR**

**David Burnett**

**Musée d'art contemporain, Montréal**

**Musée d'art contemporain, Montréal**  
6 Septembre 1979 — 11 Octobre 1979

**York University Fine Arts on Markham, Toronto**  
31 October 1979 — 18 November 1979

Ministère des Affaires culturelles 1979

Tous droits de traduction, et d'adaptation,  
en totalité ou en partie, réservés pour  
tous les pays.

Toute reproduction pour fins commerciales,  
par procédé mécanique ou électronique, y  
compris la micro-reproduction, est interdite  
sans l'autorisation écrite de l'Editeur  
officiel du Québec.

Dépôt légal, troisième trimestre 1979,  
Bibliothèque nationale du Québec.  
ISBN 2-551-03444-2



Ministère des  
Affaires culturelles  
**Musée d'art contemporain**

## Avant-propos

La suite de tableaux présentée sous le titre de "quantificateur", rappelle avec évidence une qualité de par trop négligée de l'oeuvre de Guido Molinari, l'expressivité de la couleur. Cet ensemble de toiles, place en effet le spectateur en présence d'une expérience émouvante de la perception de la couleur et de la découverte de son pouvoir de communication.

Les proportions justement équilibrées entre la dimension de la surface peinte, des champs colorés et de la structure de la composition, s'offrent à l'oeil d'une manière saisissante, globale. L'appel du tableau se fait alors à l'être entier, indissociable. Seulement, à la suite de cette vision, sommes-nous portés à une lecture des éléments qui en privilégiéra un de ses sens.

Une analyse des œuvres de ce peintre depuis 1965, a attiré notre attention plus sur la logique du système pictural élaboré par Molinari que, sur la valeur de ses composantes. Pourtant, la notion de série que l'artiste a développée au cours des années 1963 à 1970, libérait la toile de toute référence possible à la nature et assujettissait la surface à sa réalité propre. La composition serielle reposait sur une équivalence des éléments picturaux et sur la reconnaissance de la reversibilité de leur fonction. L'artiste souligne d'ailleurs avec insistance dans ses écrits la place qu'il accorde à la couleur dans sa conception de la peinture. Il en décrit sa qualité symbolique et son énergie, qui lui permettent de donner à l'avènement de la toile une temporalité. Une durée qui se poursuit au-delà de l'exécution du tableau grâce au phénomène de la perception. De cette manière, le motif avait été aboli, la synthèse de la forme et du fond a été réalisée après que l'artiste ait éliminé l'opposition entre la verticale et l'horizontale, en 1963, ". . . le sujet du tableau est devenu la couleur comme système de transformation continue," nous précise le peintre en 1967.

Dans cette série de peintures récentes, le rôle de la couleur est devenu explicite, elle est le quantum du système. La gamme chromatique fondée sur un rapport de valeurs ne diminue pas l'énergie de la couleur. Au contraire, son irradiation est toute aussi intense et la forme émane de cette expansion chromatique. La division des zones colorées en rapport avec la surface totale du tableau équilibre la masse colorée en nous suggérant, par une position subtile de l'oblique, l'émergence de la forme. Nous avions déjà dans "Structure no 1", de 1956-1969, cette dialectique de la forme et de la structure du tableau. Mais ici, le peintre dote la "couleur devenue forme" d'une plus grande capacité d'émouvoir.

Louise Letocha  
Directeur  
Musée d'art contemporain

## Foreword

The series of paintings presented under the title "Quantificateur" recalls with striking clarity a quality which has been neglected too much in considering the work of Guido Molinari, that is the expressiveness of colour. This group of canvases draws the spectator, by his very presence, into a moving experience of the perception of colour and of the discovery of colour's power of communication.

The eye is presented with finely balanced proportions between the dimension of the painted surface, the coloured fields and the compositional structure in a total, gripping way. The appeal of these paintings is to the whole, inseparable being of the spectator. It is only following this vision that one is led to a reading of the particular elements of the pictures which may favour one of their meanings.

Analyses of Molinari's paintings since 1965 have tended to draw attention more to the logic of the pictorial system which he has elaborated than to the value of the components of the pictures in themselves. Yet the notion of seriality which the artist developed between 1963 and 1970 freed the canvas of any possible reference to nature and secured for the painted surface its own reality. The serial composition depended on an equivalence being drawn between the pictorial elements and the recognition of the reversibility of their functions. Moreover, the artist has insistently underlined in his writings on art the place he gives to colour in his conception of painting. He describes colour's symbolic quality and its energy which allows him to give the creation of these works their own place in time. A sense of duration is created which flows beyond the creation of the painting through the phenomenon of perception. With the abolition of the motif, the synthesis of form and ground was then established when the artist eliminated the opposition between vertical and horizontal in 1963. ". . . the subject of the painting," he specified in 1967, "has become colour as a system of continuous transformation."

In this series of recent paintings the role of colour has become explicit, it is the quantum of the system. That the chromatic range is based on value relationships in no way diminishes the energy of the colour. On the contrary, its irradiation is extremely intense and form emanates from this chromatic expansion. The division of coloured zones in relation to the total surface of the painting balances the coloured masses by suggesting to us the emergence of form through the subtle position of the oblique lines dividing the colour masses. We have already seen this dialectic between form and structure in the painting *Structure no. 1* of 1956-69. But in this new series the painter endows the notion of "colour as form" with a far greater capacity to move us.



1. *L'artiste dans son atelier/The artist in his studio*

Juillet 1979

July 1979

# GUIDO MOLINARI: QUANTIFICATEUR

## I

Ce qui est certain, c'est qu'il n'y a pas d'autre issue possible pour l'artiste non-figuratif; il doit rester dans son domaine et poursuivre les conséquences de son art.<sup>1</sup>

Piet Mondrian

Ces paroles de Mondrian s'imposent comme un impératif idéologique. Mais l'antithèse de cette proposition est suggérée par son rejet même de tout compromis. Une bonne partie de l'opinion actuelle prétendrait que les difficultés qui confrontent la peinture aujourd'hui proviendraient de ce qu'on soit tombé dans l'idéalisme de Mondrian; car l'artiste qui a choisi de travailler sans chercher d'autre issue peut simplement être accusé de suivre aveuglément cette direction. Tout en soulignant la diversité actuelle dans les arts visuels, on pourrait aussi prétendre que la peinture, c'est-à-dire la peinture non-figurative, a été contrainte d'abdiquer sa position de prééminence, à cause de son incapacité à faire face aux conséquences de son trajet.

En outre, ce type de discours pourrait conclure son argumentation en déclarant que cette impasse résulte directement de ce style de critique formaliste qui a dominé l'Amérique du Nord depuis la mort de Mondrian. Cette critique, avec son postulat de "la forme-comme contenu" a mené à cette vacuité de l'oeil et de l'esprit que les modes actuelles du réalisme et de l'art conceptuel tentent de combler. Il y a près de quarante ans déjà que Suzanne Langer écrivait en relations avec la critique musicale: "... cette fiction ridicule de la self-signification [qui] a été élevée à la dignité d'une doctrine".<sup>2</sup>

Mais si on réfléchit au delà de la mode, des changements de style ou de stratégies de la critique, on peut trouver dans les mots de Mondrian non pas la description d'une poursuite aux fins pré-définies, mais plutôt d'une quête. Une quête qui révélera, tableau après tableau, le processus même de la création artistique comme sa conséquence essentielle. C'est dans ce contexte et toute l'intégrité qu'il implique que le travail de l'artiste devient communication et non pas seulement solution d'un problème formel. Et sa perception par le spectateur ne doit pas être simplement une question de goût, mais comme pour l'artiste, une expérience de création.

Il est vital d'éclaircir ces points — même brièvement — au moment de présenter le nouveau travail de Guido Molinari pour trois raisons principales. Premièrement, parce que, à tort ou à raison, Molinari a été perçu comme travaillant à l'intérieur

## I

What is certain is that no escape is possible for the non-figurative artist; he must stay within his field and march towards the consequence of his art.<sup>1</sup>

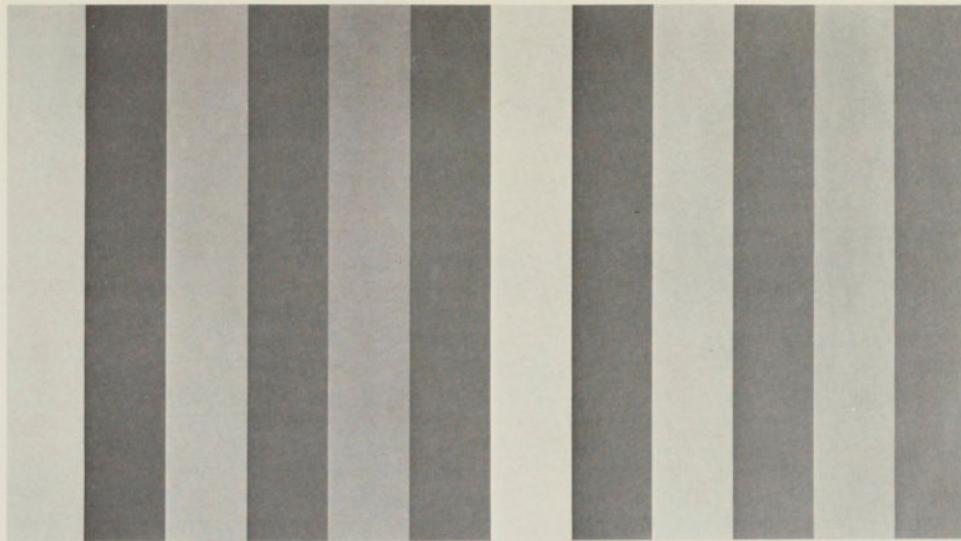
Piet Mondrian

Mondrian's words strike us like an ideological imperative. But the antithesis of the statement is contained in its very lack of compromise. A substantial part of current opinion would argue that the difficulties now facing painting are a consequence of having fallen in with Mondrian's idealism; for the artist who has chosen to work without escape can merely be accused of blindly following his lead. Such opinion, by pointing to the present diversity in the visual arts, might argue that painting, that is non-figurative painting, has been forced to abdicate its position of pre-eminence because of its inability to cope with the consequences of its march.

Furthermore this opinion could seal its argument by pointing out that this *impasse* has been the very construction of that style of formalist criticism that has predominated in North America since the death of Mondrian. Such criticism, with its assumption of "form as content" has led to the vacuousness of eye and mind that current modes of realism and conceptual art seek to fill. It was nearly forty years ago that Susanne Langer wrote in connection with music criticism, "... the silly fiction of self-significance [which] has been raised to the dignity of a doctrine."<sup>2</sup>

But when we think beyond fashion and changes of style and critical strategies, we can find in Mondrian's words not the description of a march towards some pre-ordained end, but rather a search. A search that reveals, painting by painting, the activity of artistic creation which is the only essential consequence. It is within this, and the integrity it implies, than an artist's work becomes a communication and not simply a solution to a formal problem. And its perception by the spectator must be not simply a matter of taste, but, as for the artist, an experience in creation.

The need to make these initial points — no matter how briefly — is vital for three reasons in introducing the new work of Guido Molinari. First because, rightly or wrongly, Molinari has been seen as working within the abstract colour-field movement and therefore part of a general stylistic mode. Second because, counter to the first, his work as a whole has not yet been fully described. Third,



2. *Bi-sériel orange vert 1967*

Acrilique sur toile/Acrylic on canvas  
203.2 × 363.2 cm

Galerie nationale du Canada/National Gallery  
of Canada

du mouvement de l'abstraction chromatique et comme appartenant par conséquent à un mode stylistique donné. Deuxièmement, parce que, au contraire de ce qui vient d'être suggéré, le travail de Molinari n'a pas encore été pleinement analysé *en tant que totalité*. Troisièmement, parce que le travail qu'il présente dans cette exposition est à la fois très exigeant sur le plan de la perception tout en demeurant profondément ancré dans la spécificité de son apport créateur.

## II

Le nouveau travail de Molinari qui est ici présenté comprend un ensemble de dix-sept tableaux réunis sous le titre de *Quantificateur*. Ces tableaux se distinguent par leurs grands formats; ce sont les plus grands qu'il ait produits, sauf les murales de la Place du Portage à Hull. Trois d'entre eux atteignent une largeur de vingt-et-un pieds; quatre autres, de format vertical, ont près de dix pieds de haut. Décrivées simplement en termes formels, ces œuvres sont basées sur les relations entre la grandeur absolue de chaque tableau, les implications des inter-relations de couleurs et le nombre des partitions internes. Ces divisions internes varient de deux à cinq.

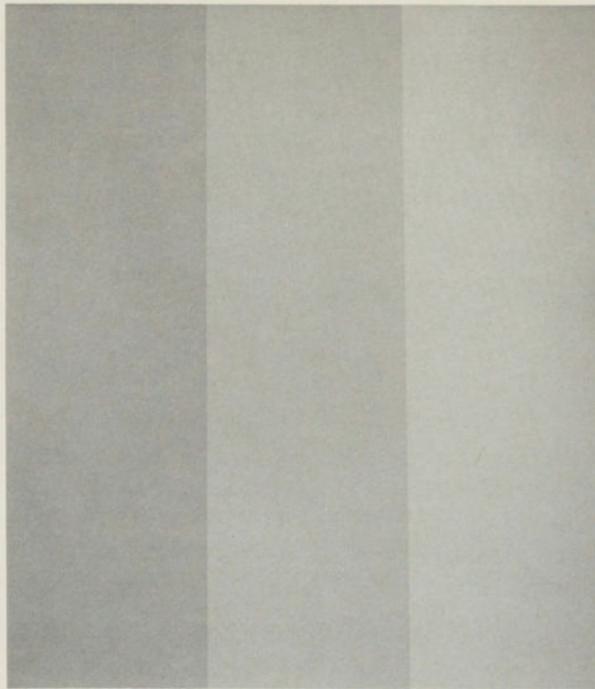
Le pigment est appliqué uniformément sur chaque surface à partir d'un fond blanc de gesso. Sauf pour le fait que l'application du pigment révèle

because the work he is showing in this exhibition is both demanding in its perception yet deeply embedded into the nature of his originality.

## II

Molinari's new work shown here comprises a series of seventeen paintings gathered under the title of *Quantificateur*. The paintings are very large, in fact the largest he has done except for the murals now in the Place du Portage, Hull. Three of them reach a width of twenty-one feet; four others, in a vertical format, are nearly ten feet high. Simply stated in formal terms the paintings are based on relationships between the absolute size of each canvas, the range of colour relationships and the number of internal sections within each canvas. These internal sections vary in number from two through five.

The paint is applied flatly and evenly across each surface on top of a white gesso ground. Beyond the fact that the application of the paint raises the grain of the canvas, the surfaces are without textural interest. Further, because the paint is applied by rollers and spraying, there is no visible surface "direction". At first glance it may appear that, relative to Molinari's previous work, the most radical aspect of these new paintings is in their colour. The chromatic values are severely limited and contained within close and subtle changes of tone values and fine distinctions between warm and



3. *Trapèze gris 1977*

Acrilique sur toile/Acrylic on canvas

248.5 × 218.5 cm

Galerie nationale du Canada/National Gallery  
of Canada

le grain de la toile, les surfaces n'offrent pas de détails de texture. En outre, parce que la peinture est appliquée au rouleau et au fusil à air, il n'y a pas de "traces" visibles sur la surface. Au premier coup d'oeil, il peut sembler que par rapport au travail antérieur de Molinari, l'aspect le plus radical de ces nouvelles peintures soit leur couleur. Les valeurs chromatiques sont restreintes et retenues au sein des changements subtils et rapprochés dans la valeur des tons et des fines distinctions entre des régions chaudes et froides. Les couleurs varient depuis les bruns jusqu'aux gris presque noirs, alors que de plus grandes saturations surviennent à mesure que la série évolue (fig. 11). L'expérience de perception de ces peintures se déroule "lentement", d'abord parce que les tableaux sont divisés en un petit nombre de régions vastes et de tons rapprochés, ensuite parce que la "structuration optique" des peintures par le spectateur exige une plus longue durée de concentration, afin que l'oeil puisse absorber pleinement la richesse des effets chromatiques. Cette situation diffère de celle offerte par l'oeuvre de Molinari dans les années 60 et 70 (fig. 2), alors que certains effets dans la lecture des tableaux — le mélange optique des couleurs, la complexité des plans chromatiques — pouvaient se produire très rapidement. Ce

cool areas. The colours seem to range through browns and greys to black, with greater saturation occurring as the series proceeds (figure 11). The act of perception of the paintings is "slow", first because the canvases are divided into a few, large, close-value sections, second because the spectator's "optical structuring" of the paintings demands an extended time of concentration for the eye fully to absorb the richness of the chromatic effects. This is distinct from Molinari's work through the Sixties and early Seventies (figure 2) when certain effects in reading his canvases — their optical colour mixing, the complexity of the colour planes — would occur very rapidly. The change from this was made in 1975 with paintings of cool, light tones and unsaturated colours and continued in works like *Trapèze* of 1977 in the National Gallery of Canada (figure 3).

The development of the *Quantificateur* series was intuitive, determined by the progressive results of the activity of painting. Colour, the absolute sizes of the canvases and the internal divisions of the paintings were the factors which determined the progress of the series. Molinari began with a group of six canvases of 249 × 218 cms., each divided into three parts; nos. 1 to 6 in the series. The colour and

changement s'est effectué en 1975, avec des peintures offrant des nuances claires et froides et des couleurs non saturées, se poursuivent dans des œuvres comme *Trapèze*, de 1977, dans la collection de la Galerie nationale du Canada (fig. 3).

Le développement de la série *Quantificateur* s'est élaboré de façon intuitive, déterminée par les résultats progressifs de l'activité de peindre. La couleur, les dimensions absolues des tableaux et leurs divisions internes furent les facteurs qui influencèrent le cheminement de la série. Molinari commença avec un groupe de six toiles de 249 cm. par 218 cm., divisées chacune en trois parties, soient les œuvres portant les numéros 1 à 6. La couleur et l'organisation interne de ces peintures, bien qu'éloignées des couleurs intenses du début des années 70, sont les plus contrastées de la série, avec des bruns sombres et des bruns tendant vers le rouge.

A la suite de ce groupe de tableaux, la série se poursuit avec trois peintures de grand format, soit 308 cm par 640 cm ou vingt-et-un pieds de largeur. Dans ces tableaux marqués de numéros 7, 8 et 9, il utilise respectivement trois, quatre et finalement cinq divisions internes, réduisant progressivement le ton chaud rouge-brun en faveur d'un ensemble de valeurs plus sombres et plus saturées. Alors que les œuvres n° 7 et 9, avec leurs divisions en trois et cinq parties, maintiennent une sorte de concentration au centre comme les six premiers tableaux de la série, le n° 8 avec sa division quadripartite et un centre qui se dématérialise, introduit un ensemble de questions qui joueront un rôle décisif, même s'il n'est pas exclusif, dans le développement ultérieur de l'ensemble.

Face aux problématiques posées par les neuf premiers tableaux, Molinari a recours à une différente dimension, une division binaire et un groupe de nuances et de distinctions tonales encore plus rapprochées. Ainsi le n° 10, avec ses 249 cm. par 420 cm. ou quatorze pieds de largeur, se trouve à peu près à mi-chemin entre les dimensions des deux tableaux précédents. Les valeurs chromatiques des parties qui sont le résultat de cette division binaire sont si étroitement liées que nous sommes appelés à percevoir la toile de façon purement latérale. De ce fait, le n° 10 est l'œuvre-pivot de la série. Mais, comme je l'expliquerai plus loin, au lieu d'être un point de jonction calme, ce tableau est le plus "difficile" de l'ensemble.

Dans les tableaux n° 11 et 13, Molinari travaille à nouveau sur la division binaire, dans un plus petit format. Ces deux œuvres de 228 cm. par 198 cm. sont légèrement plus hautes que larges. Chacun des plans se caractérisent par une légère différence de teinte, relativement saturée. Entre la production de ces deux tableaux, un autre fut réalisé dans la même dimension et format que le n° 10 (soit quatorze pieds

internal definition of these paintings, though far from the brilliant hues of the early 1970s, are the most marked of the series with warm reds and browns predominating.

Following this group of pictures the series continued with three paintings of great size, at 308 × 660 cms. or twenty-one feet wide. In these, nos. 7, 8 and 9, he worked respectively with three, then four and finally five internal divisions, each time losing something of the warm red-brown for an increasingly dark and saturated set of values. Whilst nos. 7 and 9, with their three- and five-part divisions, maintained the sense of concentration on the centre that marked nos. 1 to 6, no. 8 with its four-part division and a weak or optically fugitive centre introduced a set of problems which were to play a major, if not quite exclusive role, in the further development of the series.

Molinari's response to the issues raised in the paintings up to no. 9 was to move to a different size of canvas, a two-part division and a closer set of hue and tonal distinctions. No. 10, at 249 × 420 cms., or fourteen feet long, is just about halfway between the two previous sizes of canvas in terms of area. The two-part division and the closely related colouristic values of the two halves demand from our perception of the whole canvas what can only be described as "pure laterality". This makes no. 10 the pivotal picture in the series. But, as I shall describe later, rather than being a calm hinging point for the series it is its most "difficult" picture.

In nos. 11 and 13 Molinari went to a much smaller format to work again on the two-part division. These two, at 228 × 197 cms., are just slightly higher than wide. The adjacent planes of each picture are distinguished by slight differences of relatively saturated colour. These two paintings were separated in execution by a return to the size and format of no. 10 — the fourteen foot width — for no. 12, which seems to check the ambiguity of the two-part format, with a return to a quite firmly differentiated three-part division. The series ends with a three-part work, no. 14 and then nos. 15, 16 and 17, each with two-part divisions and upright formats 297 × 244 cms.

In looking at the whole series and following its sequence, one is made aware of a powerful internal drive; a drive that demands the resolution of its creative consequences. The series begins with three-part paintings of substantial size and a relatively well differentiated range of warm and cool colours; it ends with two-part paintings of giant size with subtle and close distinctions of tone and hue. In between lie a variety of approaches to size, colour, format and internal division; each variation appearing a necessary, almost inevitable factor within the series as a whole.

de largeur), c'est le n° 12 qui semble répondre à l'ambiguité résultant de la bi-section. La série fut complétée par n° 14, un tableau tri-chromes et puis n° 15, 16 et 17 chacun de division binaire et de format vertical mesurant 297 cm par 244 cm.

Confronté par la série globale et sa continuité, chacun devient conscient d'une puissante pulsion sous-jacente; une pulsion qui exige l'approfondissement de ses conséquences sur le plan créateur. La série commence par un groupe de tableaux tri-chromes de grand format et une gamme de couleurs chaudes et froides relativement bien différenciées; elle se termine avec des œuvres bi-chromes de très grand format, présentant des variations subtiles et rapprochées de tons et de nuances. Entre ces deux termes se situe une variété d'approches vision interne; et chacune de ses variations apparaît comme un facteur nécessaire, presque nécessaire, au sein de la série vue comme totalité.

La problématique sous-jacente à cet ensemble tend à l'élaboration d'une structure à caractère sémantique plutôt que mathématique ou de forme, une structure qui se réfère à la continuité intuitive propre au processus créateur de Molinari. Je reprendrai brièvement cette question plus tard; son exploration approfondie, que dépend d'une analyse de l'œuvre de Molinari *en tant que totalité* — peintures, dessins, aquarelles et gouaches — ne pourra être faite qu'à une autre occasion.<sup>3</sup>

Que Molinari ait choisi de donner à cette série le titre de *Quantificateur*, comme je le développerai dans la prochaine section, implique que sa préoccupation avec le phénomène de la couleur est fondée essentiellement sur le rapport dynamique entre la qualité. L'accent ne porte donc pas sur la forme en tant que contour, mais plutôt sur la manière dont le spectateur perçoit les masses de couleur. Plus précisément aux yeux du spectateur, les plans coloristiques sont dématérialisés de leur formes originales. Ces formes seront donc recréées comme des entités chromatiques sans limites. Il est donc indispensable d'apercevoir les rapports exacts entre la quantité (l'extension même de la zone colorée) et la qualité (c'est-à-dire choix de couleurs, nuances chromatiques entre les différentes parties de la peinture, contrastes entre le centre de la toile et ses périphéries, etc.).

Ces peintures ne sont pas des déclarations objectives à propos de l'équilibre entre les formes; elles visent plutôt à supprimer le dualisme quantité/qualité pour ainsi pouvoir arriver à une synthèse qui sera accomplie dans l'expérience subjective du spectateur.

What we are looking at can be described as structural, not in the sense of mathematics or form, but in the sense of the intuitive and all but invariable character of Molinari's creativity. I will discuss this matter in outline later; its full exploration, which depends upon an analysis of Molinari's work *as a whole* — paintings and drawings, watercolours and gouaches — must await development on a later occasion.<sup>3</sup>

Molinari's titling of the series as *Quantificateur*, as I shall discuss in the next section, implies that his concern with the phenomenon of colour is based essentially on a dynamic relationship between quantity and quality. The emphasis is not carried on form as shape but on the way in which the spectator perceives the masses of colour. The colour planes are, in effect, dematerialized from their given shapes in the spectator's eye and recreated as unbounded chromatic entities. It is critical, therefore, to recognise how the factor of quantity (the sheer amount of colour) relates to the factors of quality (that is to say, the choice of colours, the chromatic nuances between one section of a picture and another, the distinctions between the centre of the canvas and its peripheries and so on). These paintings are not objective statements of balance between shapes, but they dissolve the duality of quality and quantity into a synthesis which must always be created in the subjective experience of the spectator.

### III

There are always several ways to approach the work of artists of real value. I do not mean simply by differences in critical strategies, but rather by recognising the variety of levels on which the work operates. The most obvious of these should be to begin from the experience of the pictures themselves. It is a matter of regret that so much art writing is done apparently in disregard of the works of art in themselves. This is vital for all good art, essential for a painter such as Molinari. First, the rigorous abstraction of his works precludes any discussion prior to contact with the work itself. Second, and this is especially relevant to the new paintings shown in this exhibition, a precise reading of the relationship between the qualitative and quantitative characteristics in any particular painting is absolutely imperative. In other words, the paintings are not illustrations of formal concerns or strategies, they arise from the dynamic relationships of the pictorial properties within which Molinari has chosen to work. Molinari has described his procedure in this way:

### III

Il existe toujours plusieurs voies d'approche des œuvres des artistes de réelle valeur. Et je ne parle pas simplement de différences dans les stratégies critiques, mais plutôt de la reconnaissance de la variété des niveaux où l'œuvre se déploie. Le plus important de ces niveaux voudrait que l'on prenne son point de départ dans l'expérience des peintures elles-mêmes. L'on ne peut que déplorer le fait qu'un si grand nombre de discours sur l'art se fassent apparemment dans une indifférence à ce que sont les œuvres d'art en elles-mêmes. C'est pourtant fondamental dans le cas de tout art vital, essentiel pour un peintre comme Molinari. Premièrement, le caractère rigoureusement abstrait de son œuvre interdit toute discussion préalable à une prise de contact avec l'œuvre elle-même. Deuxièmement, et cela est spécialement pertinent pour les œuvres nouvelles présentées dans cette exposition, il est absolument nécessaire de procéder à une lecture précise des interrelations entre les facteurs quantitatifs et qualitatifs dans chacune des œuvres. En d'autre mots, les tableaux ne sont pas des illustrations de stratégies ou de jeux formels; ils résultent des relations dynamiques mêmes de ces propriétés picturales avec lesquelles Molinari a choisi de travailler. Molinari a décrit ce processus de cette façon.

Mon travail consiste en une perpétuelle remise en question. Le tableau déjà effectué ne peut être un aboutissement total. Dans chaque nouveau tableau s'inscrit un ressourcement de la pulsion. Il n'est pas question d'intellectualiser la prochaine étape de façon logique.<sup>4</sup>

Ceci est important dans l'étude d'un artiste dont l'œuvre est apparue à plusieurs comme si rigoureuse intellectuellement et tellement prédéterminée aussi bien dans sa structure formelle que dans ses effets chromatiques.

La structure fondamentale de l'œuvre de Molinari repose sur deux facteurs, tous deux de nature dynamique et impliquant des valeurs relationnelles et non absolues. Ces facteurs sont la fonction de la masse et la vectorialité.<sup>5</sup> J'utilise ces termes en les distinguant de toute préoccupation de la forme-en-tant-que-telle et des problèmes formels touchant le tableau-comme-objet qui ont joué un si grand rôle dans la peinture abstraite depuis la fin des années 50. Je pourrais souligner à ce sujet que Molinari n'a jamais été préoccupé de la question du tableau à format irrégulier. Cette préoccupation vis-à-vis de l'objet est tout à fait étrangère à son expérience picturale.<sup>6</sup>

En examinant ce que j'ai appelé 'vectorialité', je me réfère à une déclaration de Molinari lors d'une

My work is a constant going back. The painting just finished is not really the whole result. Each new painting is one possible means of realising my intuitive process. It isn't a matter of intellectualising the next step in a logical way.<sup>4</sup>

This is important in approaching an artist whose work has appeared to many people as being intellectually rigorous and pre-determined both in its formal structure and its colouristic effects.

The fundamental structure of Molinari's work rests on two factors, both dynamic and both concerned with relational rather than absolute values. They can be described as mass and direction.<sup>5</sup> I use these terms in a way to distinguish them from the concern with shape-as-such and with those formal problems of the painting-as-object which have played so large a part in abstract painting from the later 1950s. I might note in passing that Molinari has shown no concern with the question of the shaped canvas. That concern with the object lies totally outside his pictorial experience.<sup>6</sup>

In discussing what I have described as "direction" I refer to a statement that Molinari made during a talk at the Université du Québec à Montréal in 1974. He said,

This fundamental dynamic infrastructure is based on the following elements; top and bottom — hence the dynamism of gravitation; left and right — hence centrifugal and centripetal forces; near and far — hence 'illusory' depth.

He then went on to say,

By refusing to consider these structural bases in the perception of the picture and in wanting to apprehend the picture as a simple material support on which, for instance, chromatic and tactile issues are unfolded, one re-establishes the painting at a level where it only has importance as a coloured, material object.<sup>7</sup>

The implications of this in relation to the painted object and reality brings it close to the discussions of Mondrian, for instance:

*Art makes us realise that there are fixed laws which govern and point to the use of the constructive elements, of the composition and of the inherent interrelationships between them.*

*These laws may be regarded as subsidiary laws to the fundamental law of equivalence which creates dynamic equilibrium and reveals the true content of reality.*<sup>8</sup>

conférence prononcée à l'Université du Québec à Montréal, en 1974. Il disait:

Cette infra-structure dynamique fondamentale est fondée sur les notions suivantes: haut et bas — donc le dynamisme de la gravitation; gauche et droite — donc des forces centrifuges et centripètes; proche et éloigné — donc de profondeur dite 'illusoire'.

Il poursuivait:

Refuser de considérer ces bases structurelles dans la perception du tableau et vouloir apprêhender le tableau comme un simple support matériel à un déroulement d'événements chromatiques, tactiles, etc., c'est ramener la peinture au niveau de n'importe quel objet matériel coloré.<sup>7</sup>

Les implications de cette déclaration en rapport avec l'objet peint et la réalité la rapprochent des réflexions de Mondrian, par exemple:

L'art nos fait réaliser qu'il existe des *lois déterminées qui gouvernent et dirigent l'utilisation des éléments constructifs, de la composition et des interrelations qui leur sont inhérentes*.

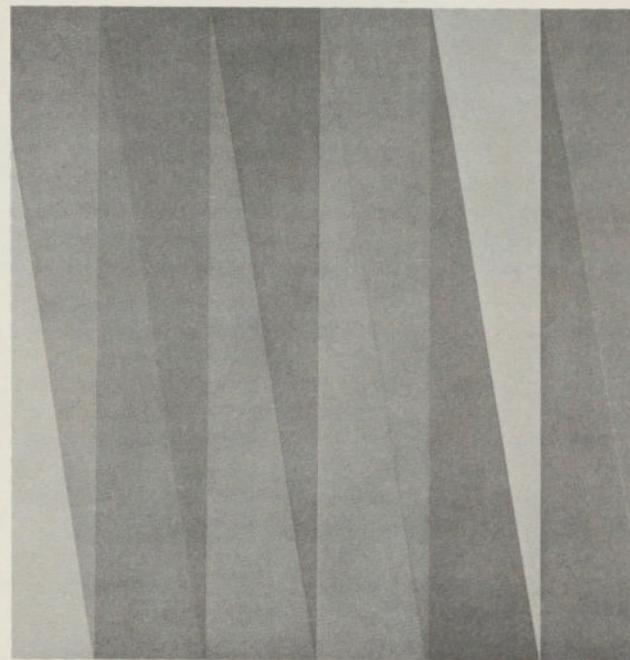
Ces lois peuvent être considérées comme des lois auxiliaires à la loi fondamentale de l'équivalence qui crée l'équilibre dynamique et révèle le vrai contenu de la réalité.<sup>8</sup>

Ce qui est proposé ici, c'est la possibilité pour la peinture d'élaborer un discours qui mette en rapport ses constantes structurelles propres avec l'expérience globale du monde. Le tableau n'est pas conçu comme un objet indépendant venant s'insérer dans un monde d'objets mais comme un équivalent (à partir de sa structure picturale autonome) à ce processus créateur par lequel nous nous relions, à chaque moment, au monde. Le monde, ou plutôt notre être-au-monde, est un acte dynamique soumis aux coordonnées de l'espace et du temps. La structure de la peinture, de la façon dont je comprends que Molinari la pose, devient un équivalent de ce dynamisme.

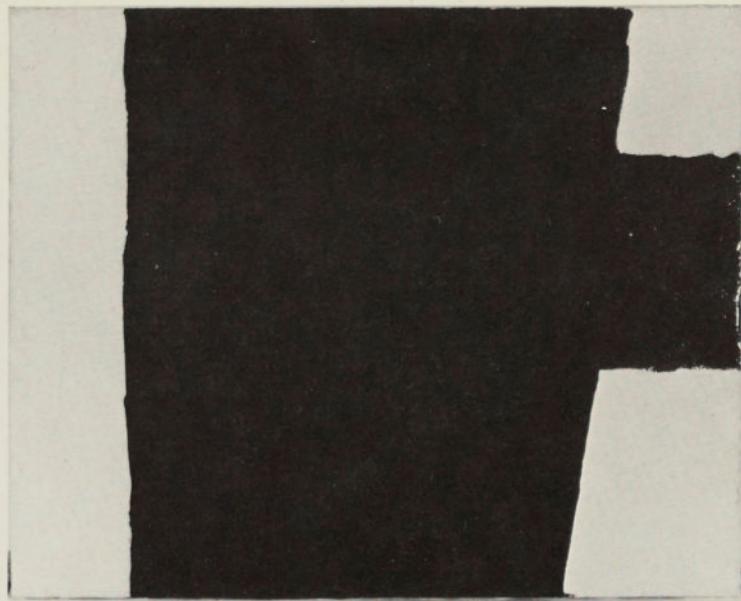
La fonction de la masse est la projection dans des tableaux individuels de cette dynamique directionnelle. Dans la série *Quantificateur*, Molinari a évolué, par l'échelle de ses tableaux et la limite de leur champ chromatique, vers une réaffirmation des relations entre les masses qui semblaient moins importantes dans ses œuvres de la fin des années soixante et de celles qui suivirent. Dans des peintures comme la *Structure triangulaire bleu-gris* de 1971 (fig. 4), et encore davantage dans *Triangle binaire bleu* de 1973 (toutes deux dans la collection de

What is proposed here is that the surface of the painting, constructed according to its own rules or laws, is equivalent to the spatial structure of the world. The painting here is not conceived as an independent object inserted into a world of objects but as an equivalent (within its special painterly terms) of the creative process by which we are, at each moment related to the world. The world, or rather our being in the world, is, in effect, a dynamic act co-ordinated in spatial and temporal terms. The surface of the painting, in the terms in which I understand Molinari to see it, becomes an equivalent of this dynamism.

Mass is the projection, in terms of actual pictures, of this dynamic of direction. In the *Quantificateur* series Molinari has moved, by the scale of the paintings and the limit of their chromatic range, to reintroduce an emphasis on the relationships of mass that had seemed less important to his paintings of the later Sixties and Seventies. In paintings like *Structure triangulaire bleu-gris* of 1971 (figure 4) and even more *Triangle binaire bleu* of 1973 (both paintings in the artist's collection), the complexity is derived from relationships of colour lying on a single plane and these tend to operate by reference to the relationship of coloured shapes. This is particularly true of *Triangle binaire bleu* with its conflicts between squares and triangles.



4. *Structure triangulaire bleu-gris* 1971  
Acrylique sur toile/Acrylic on canvas  
127 x 114.3 cm  
Collection de l'artiste/Artist's collection



5. *Abstraction 1955*

Huile et émail sur toile/Oil and enamel on  
canvas  
120.7 × 151.1 cm  
Collection particulière/Private collection

l'artiste), la complexité prend sa source dans les relations entre les couleurs individualisées et celles-ci tendent à fonctionner en référence avec les interrelations des formes colorées. Cela s'applique particulièrement au *Triangle binaire bleu* avec ses oppositions entre les carrés et les triangles.

En contraste avec eux, la série *Quantificateur* semble revenir aux importants tableaux en noir et blanc que Molinari a fait entre 1955 et 1959. Dans ces peintures, comme *Abstraction* de 1955 (fig. 5) ou *Diagonal noir* de 1956 (fig. 6)<sup>9</sup>, les relations manifestes sont plutôt celles de masses que de formes particulières. De plus, l'intégrité du plan pictural est assurée par l'équilibre entre le blanc et le noir posés comme masses. Comme le disait Pierre Théberge au sujet du tableau *Abstraction*, “ . . . le noir brillant, loin d'agir comme un trou à l'intérieur de la surface blanche, s'affirme comme couleur et fait tout aussi partie de la surface du tableau que le blanc.”<sup>10</sup>

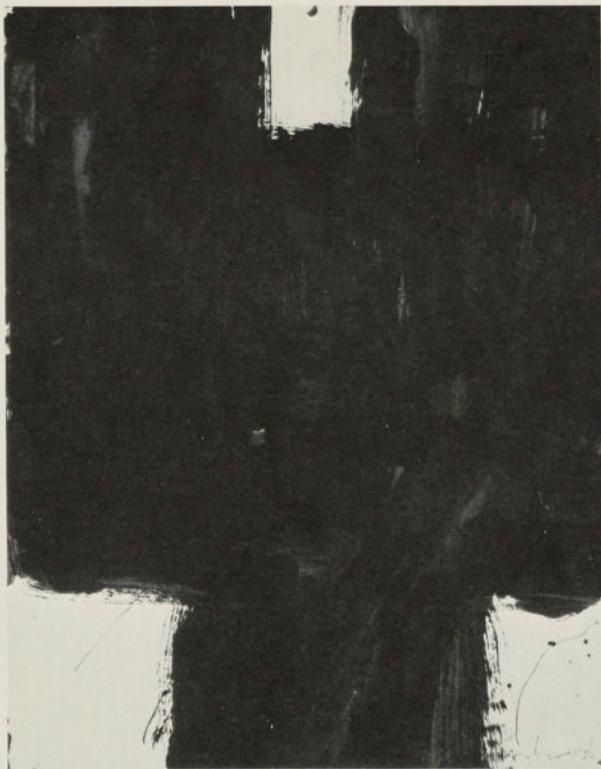
Théberge poursuivait en soulignant que la plupart des critiques à l'époque voyaient un rapport entre ces tableaux et les œuvres en blanc et noir de Franz Kline. Quelle que soit la pertinence, ou le manque de pertinence de ce rapport historique, le fait est que sauf pour l'emploi du noir et du blanc, la nature des tableaux de Molinari avec leurs préoccupations des dimensions dynamiques de la masse, n'a rien à voir avec la problématique (ou l'exégèse) de Kline.

In contrast to this the *Quantificateur* series seems to return to the important black and white paintings that Molinari made between 1955 and 1959. In such paintings, like *Abstraction* of 1955 (figure 5) or *Diagonal noir* of 1956 (figure 6)<sup>9</sup> the observed relationships are those of mass rather than of particular shapes. Furthermore the integrity of the picture plane is assured by the balance of white and black masses. As Pierre Théberge put it in talking of *Abstraction*,

. . . the shiny black, far from giving the effect of being a hole in the middle of the white surface, asserts itself as a colour and is just as much a part of the surface of the painting as the white.<sup>10</sup>

Théberge went on to point out how most critics at the time found a connection between these pictures and the black and white paintings of Franz Kline. Aside however, from the merits, or rather demerits of the historical connection, the fact is that beyond the employment of black and white, the nature of Molinari's paintings, with their interest in the dynamic dimensions of mass, have nothing to do with the concerns (or traditions) of Kline.

The black and white paintings were developed to show relationships between mass and direction, not to describe shapes. To be successful they must convince the spectator that the dynamic tensions



6. *Diagonal noir* 1956  
Duco sur toile/Duco on canvas  
154.9 × 129.5 cm  
Collection de l'artiste/Artist's collection

Les peintures en noir et blanc se sont développées pour explorer les relations de la masse et de la vectorialité, et non pour dessiner des contours. Elles atteignent leur but quand elles convainquent le spectateur que les tensions dynamiques entre le noir et le blanc explicitent les directions axiales du haut et du bas, de la droite et de la gauche et dans un certain sens spécifique, le proche et le distant. Dans les tableaux à bandes verticales de 1960, l'axe horizontal était impliqué visuellement par la balayage que faisait le spectateur d'un côté à l'autre, à partir de la relation sérielle des bandes de couleur. Dans les années 70, l'axe horizontal devenait plus explicite par l'introduction des carrés, des triangles et des diagonales.

Dans la série *Quantificateur* où prédominent des éléments quasi-verticaux, l'axe horizontal est affirmé une fois de plus à travers la masse. Mais maintenant il fonctionne à une échelle qui semble impliquer la totalité du corps du spectateur, d'une façon très similaire à ce qui se produit dans l'expérience de l'architecture. En outre, bien qu'il n'y ait, relativement parlant, que peu de changements entre une peinture et une autre, chaque ensemble de variations devient très révélateur et la

between black and white define the axial directions of top and bottom, left and right, and in a strictly limited sense, near and far. In the vertical stripe paintings of the 1960s the horizontal axis was implied optically by the spectator scanning back and forth through the serial relationships of the stripes of colour. In the 1970s the horizontal axis was made more explicit by the introduction of squares, triangles and diagonals.

In the *Quantificateur* series, made only of vertical elements, the horizontal axis is established, once again, by mass. But now it operates on a scale that seems to involve the whole body of the spectator, much in the way that the experience of architecture does. Further, although there are, relatively speaking, few changes between one painting and another each set of changes becomes very telling and the nature of the changes are as much quantitative as qualitative.

There is, in the series as it develops, an important shift of stress as far as the direction of balance is concerned. In nos. 1 to 6, with their three-part divisions (figure 11), there is a sense of resolution in the centre, a strength in the centre

nature de ces changements sont tout aussi bien quantitatifs que qualitatifs.

A mesure que la série se développe, il se produit un important déplacement des tensions qui modifient les orientations équilibrantes. Dans le premier groupe, du n° 1 à 6, qui sont tripartites (fig. 11), l'on sent une sorte de résolution dans le centre, une force centrale résultant de la double apposition des poussées plus ou moins similaires des masses périphériques. Le même mouvement vers le centre se fait sentir dans les très grandes peintures, n° 7 et 9, divisées en trois ou cinq régions.

Mais la nature de cet équilibre est très différent dans le n° 8, comportant quatre régions. Ici le centre est marqué non par un large élément vertical, mais simplement par la rencontre de deux qualités de couleur, de tons rapprochés. Cette peinture devient, plus que dans les tableaux à trois ou cinq divisions, beaucoup plus critique dans l'expression de l'unité de la gauche et de la droite — et de là dans l'établissement de l'axe horizontal équilibrant le vertical.

Dans ces tableaux à quatre éléments, la question de la masse et de la direction a été posée d'une façon très différente. Et la réaction de Molinari à cette problématique — toujours en relation avec son processus créateur intuitif et non pré-défini — se trouve dans la peinture suivante, le n° 10, qui m'apparaît comme la peinture-pivot de cette série.

Dans cette peinture, Molinari a effectué plusieurs changements d'échelle, de couleur et de partition. Comme je l'ai déjà mentionné, il choisit un faux-cadre de quatorze pieds; une dimension et une proportion qui est à mi-chemin entre les proportions verticales et horizontales des peintures précédentes. Il la peignit en deux sections qu'il rapprocha énormément quant à la nuance (ils sont plus noirs qu'autre chose) et à la valeur tonale. Le résultat est une peinture extrêmement troublante, (ma première réaction fut de la qualifier d'"effrayante") en ce que les deux masses, si semblables et pourtant si manifestement distinctes, au lieu de se supporter l'une l'autre à travers la toile, semblent s'équilibrer de façon si ténue et subtile qu'elles semblent à peine se toucher. Leur relation apparaît comme instable, une instabilité accentuée par le fait que, comme dans toutes les peintures dans cette exposition, les divisions verticales dévient légèrement de la perpendiculaire. Dans chacun de ces tableaux, en effet, les verticales sont décalées, au sommet, de quelques millimètres vers la droite. Dans le tableau n° 10, l'instabilité optique des masses remet en question les axes verticaux et horizontaux et l'unité du champ pictural devient aléatoire.

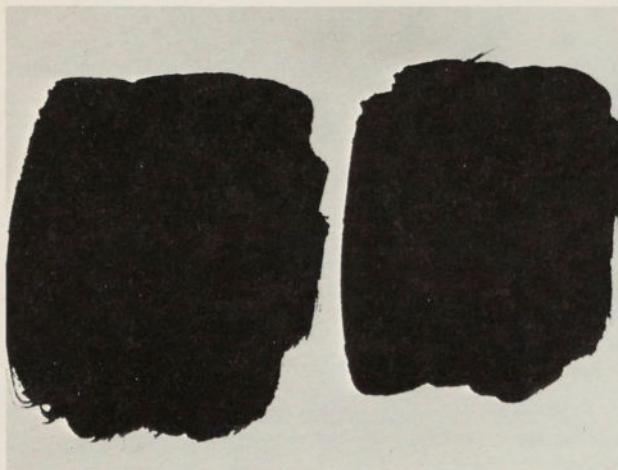
gained by the flanking support of the similar weights of the outside sections. This same move to the centre is found in the very large paintings, nos. 7 and 9 with their three- and five-part divisions.

The nature of this balance, however, is very different in no. 8 with its four parts. Here the centre is marked not by a broad vertical element, but simply by the meeting of two qualities of colour, close in value. The painting becomes, more than the pictures with three and five divisions, much more critical in expressing the unity of left and right — and hence of establishing the horizontal axis to balance with the vertical.

In the four-part picture the questions of mass and direction were posed in quite a different way. Molinari's reaction to that — and in keeping with his intuitive, undetermined creative process — is found in the next painting, no. 10; for me, the pivotal painting of the series.

In painting no. 10, Molinari made important changes to scale, colour and division. As I have already described, he moved to a stretcher fourteen feet wide; a size and proportion about halfway between the upright and horizontal proportions of the previous paintings in the series. He painted it only in two parts and brought those two parts very close together in hue (they are more black than anything else) and tonal value. The result is a most disturbing picture (my first reaction was to call it "frightening") in that the two masses, so similar and yet evidently distinct, rather than supporting one another across the canvas are so tenuously balanced that they seem barely to touch. The relationship appears unstable, an instability accentuated by the fact that, as in all the paintings in the series, the vertical divisions are set very slightly off the perpendicular. In every case the verticals are offset at the top to the right by just a few millimetres. In no. 10 the optical instability of the masses threatens both the vertical and horizontal axes and the unity of the pictorial space is put at risk.

Molinari's response to the issues raised by no. 10 was to take the lateral movement in the two-part painting as the problem that had to be solved; the problem (which occurs also in the four-part) is that the centre of the picture seems to dematerialise into pure light compared to the colour-saturated edges. This sense of a dynamic lateral movement, rather than the description of shapes as the motivating factor for the masses in a picture, is fundamental to Molinari's sense of structure. It can be found, for example, in a series of twenty-six small black ink drawings of 1955; the two examples illustrated here (figures 7; 8) show how the lateral "flow" overcomes the binary division between left and right. The

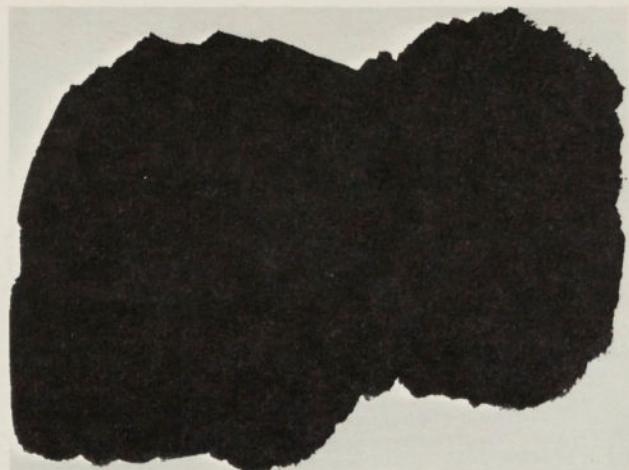


7. *Sans titre* 1955

Encre sur papier/Ink on paper

12.5 × 17.6 cm

Collection de l'artiste/Artist's collection



8. *Sans titre* 1955

Encre sur papier/Ink on paper

12.5 × 17.6 cm

Collection de l'artiste/Artist's collection

La réaction de Molinari aux conséquences de ce tableau fut de poser la latéralité elle-même comme le problème à résoudre; ce problème, qui surgit aussi dans les tableaux quadripartites, consiste en ce que le centre du tableau donne l'impression de se dématérialiser, de devenir pure lumière par rapport aux côté périphériques saturés. C'est dans l'idée d'un mouvement dynamique latéral plutôt que dans la seule description des formes que réside la force motrice des configurations dans les tableaux. Cette idée est fondamentale dans la conception de la structure chez Molinari. On la retrouve, par exemple, dans une série de vingt-six petits dessins d'encre noir de 1956. Les deux illustrations (fig. 7;8) montrent comment le 'flux' latéral l'emporte sur la division binaire entre la droite et la gauche. Comme dans le série *Quantificateur*, cette division existe, mais elle est soumise à la dynamique de la totalité.

Il approfondit ce problème dans les tableaux suivants, de la série *Quantificateur*, en équilibrant les quantités et les qualités de façon à réconcilier les distinctions physiques de la grandeur et des proportions du format avec les changements qualitatifs de la couleur d'un côté à l'autre du tableau. Le n° 12, qui se développe sur quatorze pieds et compte trois partitions, semble une exception à cet égard. Il faut peut-être entrepris pour réconcilier les problématiques soulevées par le n° 10, avec la caractère plus stable des masses que présentaient les œuvres tripartites précédentes.

Je ne veux pas être entraîné ici dans des spéculations interprétatives sur la nature de ces tableaux et de leurs changements internes<sup>11</sup>, sauf pour noter que les transformations que j'ai décrites le long de la série semblent s'orienter de l'iconique

division exists here, as it does in the *Quantificateur* series, but is subject to the dynamic of the whole.

He continued through the other paintings of the *Quantificateur* series, to work on this issue in balancing quantity and quality, between reconciling the physical distinctions of the size and proportions of his canvases and the qualitative changes in colour from one side to another. No. 12 — the fourteen foot painting divided in three parts — seems an exception to this. It was, perhaps, undertaken to reconcile the problems met with in no. 10 with the more stable character of masses that the earlier three-part paintings had shown.

I do not, here, want to get drawn into interpretive speculation on the nature of these paintings and the changes within them;<sup>11</sup> only to note that the changes I have described within the series seem to be in a direction from the iconic to the human. That is, from a measuring of the Self against a static centre in the three-part works, to a self-relational problem between left and right, present and immediate past, between the divisions within the Self in the two-part works.

#### IV

I wrote, at the beginning of this essay that the *Quantificateur* paintings are, in my view, deeply embedded into the nature of his, Molinari's, sense of creativity. I should like to conclude with a brief description of this. I must first come back to another remark made near the start when I said that it is essential to see Molinari's work as a whole.<sup>12</sup> I have described the importance of mass in the *Quan-*

vers l'humain. C'est-à-dire d'une affirmation du Soi par rapport à un centre statique dans les œuvres tripartites, vers une élaboration intra-relationnelle du Soi entre la gauche et la droite, le présent et le passé immédiat, entre les pulsions antagonistes du Soi dans les œuvres bipartites.

## IV

J'ai écrit, au début de cet essai que la série *Quantificateur* est selon moi profondément ancrée dans la spécificité de l'apport créateur de Molinari. J'aimerais conclure par une brève élaboration de cette notion. Je dois d'abord revenir à une autre remarque faite presque au début, lorsque je disais qu'il est essentiel de voir l'œuvre de Molinari *en tant que totalité*.<sup>12</sup> J'ai décrit l'importance de la fonction de masse dans la série *Quantificateur* et montré comment cette notion a été significative dans la structure de son travail tout le long de sa carrière. Mais l'émergence de cette structure dans son œuvre n'est pas seulement caractéristique de sa peinture, mais aussi bien de ses dessins.

Molinari a expliqué comme il était devenu conscient d'une

constante dans ma structuration compositionnelle de l'espace, v.g. un côté gauche plus statique, un mouvement vers la gauche plutôt vertical puis un mouvement vers le coin droit supérieur, avec un contrepoids de masse vers le coin droit inférieur.<sup>13</sup>

*tificateur* series and have shown how it has been significant to the structure of his work throughout his career. But the appearance of this structure in his work is not only a feature of his paintings but of his drawings as well. Molinari has described how he became aware of a

constancy in my compositional structuring of space, e.g. a more static left side, a rather vertical movement left, then a movement towards the right top corner, with a counterbalance mass towards the bottom right corner.<sup>13</sup>

This recognition came, he says, when he was making his blindfolded paintings. The same is true of drawings that he made with his eyes closed, but even more significant is that this same structure is present in sheet after sheet of pen drawings and brush drawings made between 1953 and 1959 (figure 9).<sup>14</sup> I stress the word "structure" here rather than "pattern" or "composition", because what is described is the structure of relationships that arise between the unconscious creative activity of the artist, the medium — brush, pen, ink, dye and so on — and the sheet of paper on which he is working, its size, its proportions, its texture. This creative structure also stands outside of any particularities or development of style.

If this structure is to be found in the elaboration of individual drawings there are other, related structures to be found in groups or sets of drawings.<sup>15</sup> In these it seems possible to be able to trace the unfolding of a creative process in which all the



9. *Sans titre 1957*  
Encre sur papier/Ink on paper  
45.5 × 61.0 cm  
Collection de l'artiste/Artist's collection

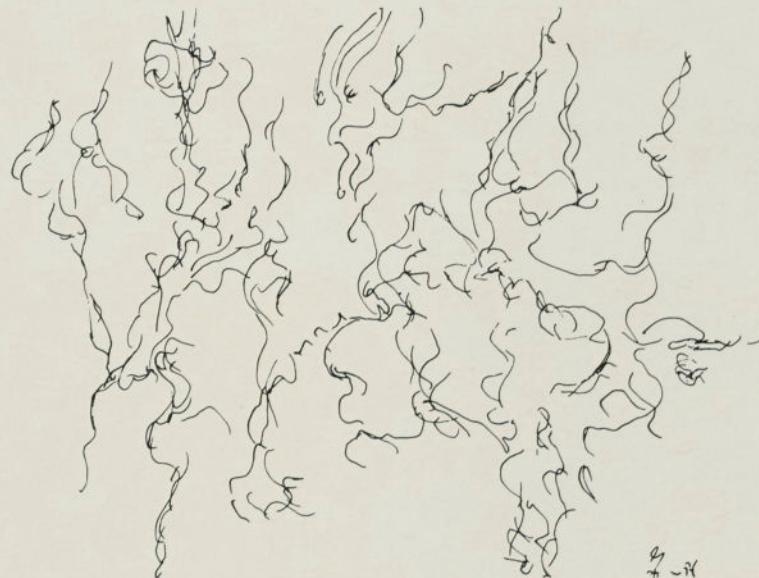
Cette prise conscience s'est faite, dit-il alors qu'il réalisait ses peintures les yeux fermés. Le même phénomène se produisit dans les dessins qu'il a faits les yeux fermés, mais ce qui est encore plus significatif, c'est que cette même structure se retrouve, d'une feuille à l'autre des dessins à la plume et au pinceau produits entre 1953 et 1959.<sup>14</sup> (fig. 9) Je souligne ici le mot "structure", plutôt que "modèle" ou "composition", parce que ce qui est ainsi décrit est la structure des relations qui surgissent entre la pulsion créatrice inconsciente de l'artiste, l'instrumentation — le pinceau, la plume, l'encre, la teinture, etc. — et la feuille de papier sur laquelle il travaille, sa dimension, ses proportions, sa texture, etc. Cette structure créatrice se constitue en outre à l'extérieur de toute particularité ou évolution de style.

Si cette structure s'observe dans l'élaboration de dessins individuels, des structures apparentées se trouvent dans des groupes ou ensembles de dessins.<sup>15</sup> A travers elles, il devient possible de détecter le déroulement du processus créateur au sein duquel doivent être pris en considérations les facteurs de l'intuition, de la technique de l'échelle, etc. Dans de telles séquences, l'on perçoit le développement d'un "flux" particulier (j'utilise ce mot de préférence à celui d'"image") allant d'un mouvement resserré et centripète à quelque chose de plus ouvert; alors que dans d'autres séquences, ce mouvement est inversé. Parfois le flux rejoint la périphérie, parfois il est davantage question de définir le centre. A un certain moment, en 1955, une équivalence dans les intervalles entre régions dessinées ou

factors of intuition, technique, scale and so on must be taken into account. In such sequences one finds development of a particular *flow* (I use this word rather than *image*) from a tight and centred formation towards something more open; whilst in other sequences this direction may be reversed. Sometimes the flow reaches towards the corners of the paper, sometimes the concern is more to define the centre. At a certain moment, from 1955, an equivalence in the relationship between the drawn and spared areas becomes increasingly important and leads towards his eliminating the distinctions of figure and ground (figure 10).<sup>16</sup> It was also in 1955 that he began to make coloured drawings, adding another dimension of optical structure that he had to reconcile in mass, direction and balance.

The process I have briefly sketched must be understood not primarily in formalist terms, but rather in terms of the reality that exists between the unconscious, creative forces and the laws of picture making as Molinari has taken them to be. The relationship he is seeking to make is thus a *real* one in the sense of a language of communication rather than the construction of a "self-significant" procedure.

Setting aside the work done in the years from the late fifties to the late seventies (in which we will find a multiplicity of series and sets to be unravelled) we can look directly at the *Quantificateur* series and find there the same integrity of creative development — and the same level of relationship to reality — occurring in these very large paintings as may be



10. *Sans titre 1955*  
Encre sur papier/Ink on paper  
28.8 × 30.4 cm  
Collection de l'artiste/Artist's collection

laissées intactes devient de plus en plus importante, menant à une élimination de la distinction entre la figure et le fond<sup>16</sup> (fig. 10). Ce fut aussi en 1955 que Molinari commença à réaliser des dessins de couleur, ajoutant une autre dimension à la structure visuelle qui devait être intégrée quant à la masse, à la vectorialité et à l'équilibre.

Le processus que je viens d'évoquer brièvement ne doit pas être compris en termes formalistes, mais plutôt en fonction de la réalité du rapport entre les forces créatrices inconscientes et les lois de production de la peinture comme Molinari les a définies. La relation qu'il cherche à établir est donc une relation *réelle*, dans le sens d'un language de communication, et non pas la construction d'un processus "self-signifiant".

Si nous mettons de côté les œuvres produites depuis la fin des années 50 jusqu'à la fin des années 70 (parmi lesquelles nous trouverons une multiplicité de séries et d'ensembles à déterminer), nous pouvons observer la série *Quantificateur* et y trouver la même intégrité au sein du processus créateur — et le même niveau de relation à la réalité — qui se réalise dans ces très grandes peintures que celui qui se manifestait dans les dessins. J'ai déjà décrit les changements de format, les modifications des valeurs tonales et chromatiques et le déplacement de la partition de trois à cinq, puis à deux régions. Regroupant ces caractéristiques — ce qui ne peut se faire qu'à partir d'une expérience directe des tableaux — avec ce type de processus de créativité qui donne à l'œuvre de Molinari son unité et son individualité, l'on est conduit à voir dans cette série d'œuvres une expérience créatrice approfondie se déroulant à une vaste échelle. Car c'est une chose que de maintenir une intégrité créatrice dans un ensemble de peintures de petit format ou dans des dessins; mais être capable de soutenir cette intensité tout au long de dix-sept tableaux aussi grands que ceux-ci est une réussite aussi remarquable qu'elle est émouvante.

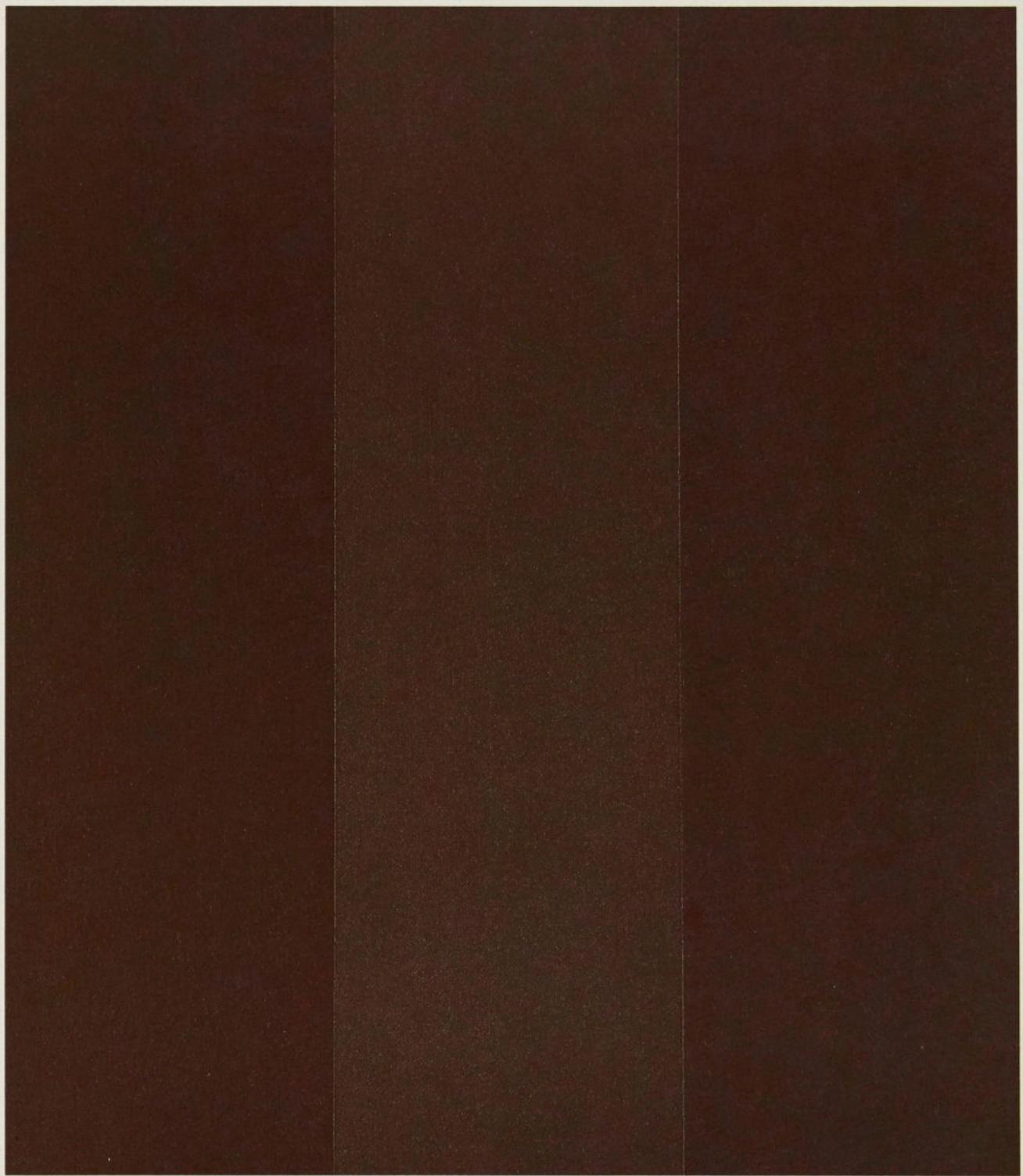
found in the drawings. I have described already the changes in format, the changes in tonal and chromatic values and the shift from the three-and five-part paintings to the two-part. Putting these characteristics — which can only be done as a result of experiencing the paintings at first hand — together with the process of creativity which gives Molinari's work its unity and individuality, one is led to see this series of paintings as a profound experience of creativity on a massive scale. For it is one thing to maintain creative integrity in a group of small paintings or drawings; to be able to sustain that intensity over seventeen pictures as large as these is an outcome as remarkable as it is moving.

## Notes

1. P. Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art 1937 and Other Essays 1941-1943*, The Documents of Modern Art (New York, 1951) p. 62.
2. S. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* (Cambridge, Mass., 1957) p. 237.
3. Cela est actuellement en cours. J'ai accepté de préparer une exposition majeure des *Oeuvres sur papier* de Molinari pour le Agnes Etherington Art Centre, Kingston, qui sera présentée au début de 1981. Un catalogue raisonné des oeuvres sur papier de Molinari est préparé par Marilyn Schiff, comme thèse de maîtrise, pour l'Institut d'études canadiennes de l'Université de Carleton.
4. Dans une conversation avec l'auteur, le 14 juin 1979.
5. Mon approche ici, naturellement, est différente de celle offerte par l'article de Robert Welsh, "Molinari and the Science of Colour and Line", *RACAR*, vol. V, no. 1 (1978), pp. 3-20. Cet article constitue une étude approfondie et inestimable des préoccupations de Molinari vis-à-vis un vaste champ de questions intellectuelles et formelles.
6. Dans une conversation avec l'auteur, le 20 juin 1979.
7. Dans *Guido Molinari: Ecrits sur l'art (1954-1975)*. Compilés et présentés par Pierre Théberge. Documents d'histoire de l'art canadien, No. 2 (Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1976), "XXVI Sans Titre, 1974", p. 100.
8. P. Mondrian, Plastic Art and Pure Plastic Art, in *Modern Artists on Art: Ten Unabridged Essays*, ed. Robert L. Herbert (Englewood Cliffs, N.J., 1964) p. 119. Les soulignés sont de Mondrian.
9. *Abstraction*, Huile et émail sur toile, 120.7 cm × 151.1 cm. Collection particulière; *Diagonal noir*, Duco sur toile, 154.9 × 129.5 cm. Collection de l'artiste.
10. P. Théberge, *Guido Molinari* (Catalogue, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1976) p. 21.
11. Je me borne à ces remarques car l'espace manque pour développer davantage; pour ce qui est de la stratégie de la critique, je suis enclin à penser que nous avons été réticents trop longtemps par rapport aux questions d'interprétation. Je pense aussi que le formalisme en est largement responsable, car dans son effort pour être 'scientifique' et dans sa méthodologie qui veut prétendre que 'la forme est le contenu' il a transformé l'art — je devrais plutôt dire la peinture en une question de mesure plus que d'expérience.
12. Cela est rendu impossible par l'état actuel de la recherche sur l'oeuvre de Molinari: un facteur qui sera modifié sous peu, à partir de l'exposition et de la thèse mentionnée à la note 3.
13. Réponse à un questionnaire de juillet 1977, soumis à l'artiste par Robert Welsh, en relation avec l'article de ce dernier dans *RACAR*, mentionné plus haut.
14. Cela se produit dans les dessins exécutés au cours de d'autres années, mais sa production de dessins a été intense et continue pendant ces six années.
15. Mes remarques demeurent ici préalables, étant données l'analyse et l'évaluation qui doivent encore être entreprises sur les dessins.
16. Dans le questionnaire de Welsh (voir note 12), il parle d'un "rejet de Borduas" et de l'espace compositionnel automatiste qu'il maintint dans ses oeuvres jusqu'en 1954.
1. P. Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art 1937 and Other Essays 1941-1943*. The Documents of Modern Art (New York 1951), p. 62.
2. S. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. (Cambridge, Mass., 1957), p. 237.
3. This is currently being undertaken. I have agreed to prepare a major exhibition of Molinari's *Works on Paper* for the Agnes Etherington Art Centre, Kingston, to open at the beginning of 1981. A catalogue raisonné of Molinari's works on paper is being written by Marilyn Schiff as her M.A. thesis for the Institute of Canadian Studies at Carleton University.
4. In conversation 14th June 1979.
5. My interest here, of course, is different from that contained in the article by Robert Welsh, "Molinari and the Science of Colour and Line", *RACAR*, vol. V, No. 1, (1978), pp. 3-20. This is a thorough and invaluable study of Molinari's interests with regard to a range of intellectual and formal questions.
6. In conversation 20th June 1979.
7. In *Guido Molinari: Ecrits sur l'art (1954-1975)*. Compilés et présentés par Pierre Théberge. Documents d'histoire de l'art canadien No. 2 (Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1976), "XXVI Sans Titre (1974)", p. 100.
8. P. Mondrian, "Plastic Art and Pure Plastic Art" in *Modern Artists on Art: Ten Unabridged Essays*, ed. Robert L. Herbert, (Englewood Cliffs, N.J., 1964) p. 119. The emphases are Mondrian's.
9. *Abstraction*, oil and enamel on canvas, 120.7 × 151.1 cm., Private Collection; *Diagonal noir*, Duco on canvas, 154.9 × 129.5 cm., Collection of the artist.
10. P. Théberge, *Guido Molinari*, (Galerie nationale du Canada, Ottawa 1976), p. 21.
11. I say this only because there is insufficient space here to argue them fully; as a matter of critical strategy I am inclined to think we have been tight-lipped on interpretation too long. Again I feel that formalism has to take much of the blame, for in its efforts to be 'scientific' and in its methodology of assuming form is content it has turned art — rather I should say painting — into a matter of measurement rather than experience.
12. This is precluded by the present state of scholarship into Molinari's work; a factor shortly to be altered by the exhibition and thesis that I described in note 3.
13. Answer to a questionnaire of July 1977 sent to the artist by Robert Welsh in conjunction with the latter's article in *RACAR*, *op. cit.*
14. It occurs similarly in drawings from other years as well, but his drawing activity was intense and continuous during these six years.
15. My remarks here are tentative in view of the analysis and evaluation which must be undertaken on the drawings.
16. In the Welsh questionnaire (see note 12) he speaks of the 'rejection of Borduas' automatist compositional space which existed in the work through 1954.

## **Quantificateur: Catalogue**

1. 249 × 218 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1978
2. 249 × 218 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1978
3. 249 × 218 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1978
4. 249 × 218 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1978
5. 249 × 218 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1978
6. 249 × 218 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1978
7. 308 × 660 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1979
8. 308 × 660 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1979
9. 308 × 660 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1979
10. 249 × 420 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1979
11. 228 × 198 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1979
12. 249 × 420 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1979
13. 228 × 198 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1979
14. 244 × 297 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1979
15. 297 × 244 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1979
16. 297 × 244 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1979
17. 297 × 244 cm  
acrylique sur toile/acrylic on canvas  
1979



11. *Quantificateur No. 6 1978*  
Acrilique sur toile/Acrylic on canvas  
249 × 218 cm  
Collection de l'artiste/Artist's collection

## Biographie

Guido Molinari est né à Montréal en 1933. Il étudie à l'*École des Beaux-Arts de Montréal* et à l'*École d'art et de dessin* au *Musée des Beaux-Arts de Montréal* sous la direction de Marian Scott et Gordon Weber. Il fonde et dirige le *Galerie l'Actuelle* en 1953, première galerie au Canada à se consacrer exclusivement à l'art non-figuratif. Il participe avec d'autres artistes abstraits à l'exposition *Espace 55* au *Musée des Beaux-Arts de Montréal*, en 1955. De 1967 à 1968, il est vice-président de l'association des artistes professionnels du Québec et membre de la Société internationale d'Esthétique expérimentale. Nommé ARCA en 1965, il est élu membre-académicien de l'Académie Royale Canadienne des Arts en 1969.

Il enseigne à l'*École d'art et de dessin* du *Musée des Beaux-Arts de Montréal* de 1963 à 1965 et est actuellement professeur à Concordia Université de Montréal. Il est boursier de la Fondation Guggenheim en 1967 et, en 1968, boursier du Conseil des Arts du Canada. Il est lauréat de nombreux concours: il reçoit notamment le prix de la fondation David E. Bright à la 34ième Biennale de Venise. Il participe à toutes les expositions canadiennes importantes au Canada, aux États Unis et à l'étranger, ainsi qu'à maintes expositions internationales. Ses œuvres figurent parmi les grandes collections publiques et privées au Canada et à l'étranger. En même temps comme sa retrospective en 1976, ses écrits sur l'art ont été publiés par la Galerie nationale du Canada. En 1979 il vient de paraître un tome de ses poèmes et ses eaux-fortes intitulé *Nul Point*.

## Biography

Guido Molinari was born in Montreal in 1933. He studied at the *École des Beaux-Arts de Montréal* and the *École d'art et de dessin* in the *Musée des Beaux-Arts de Montréal* under the instruction of Marian Scott and Gordon Weber. In 1953 he founded and directed the *Galerie l'Actuelle*, which was the first gallery in Canada established to show non-figurative art exclusively. He participated with other abstract artists in the exhibition *Espace 55* at the *Musée des Beaux-Arts de Montréal* in 1955. From 1967 to 1968 he was vice-president of the Association of Professional Artists of Quebec. He became a member of the International Society of Experimental Aesthetics. Named to be A.R.C.A. in 1965, he was elected a member-academician of the Royal Canadian Academy of Art in 1969.

He taught at the *École d'art et de dessin* of the *Musée des Beaux-Arts de Montréal* from 1963 to 1965. He is currently professor of Fine Arts at Concordia University, Montreal. He received a Guggenheim Foundation scholarship in 1967 and a Canada Council award in 1968. He has been the recipient of many prizes, most notably the David E. Bright Foundation prize at the 34th Venice Biennale. He has been widely represented in major Canadian exhibitions in this country, the United States and abroad, as well as participating in many international exhibits. His works are to be found in major public and private collections in Canada and outside. At the time of his retrospective in 1976 his writings on art were published by the National Gallery of Canada. A volume of his poems and etchings *Nul Point* was published in 1979.

## Bibliographie choisie / Selected Bibliography

- Burnett, David, "Guido Molinari at the Musée des Beaux-Arts", *Art in America*, Vol. 65, No. 2 (March/April 1977) pp. 119-120.
- Davis, Ann, *Frontiers of Our Dreams: Quebec Painting in the 1940'S (sic) and 1950'S (sic)*. Winnipeg Art Gallery, 1979. (Catalogue).
- Gagnon, François, "The 'precociousness' of Guido Molinari", *Artscanada*, Vol. XXXIII, No. 4, Issue No. 210/211 (December 1976/January 1977), pp. 55-58.
- \_\_\_\_\_, "La jeune peinture au Québec", dans *La Revue d'Esthétique*, t.XXII n.3, juillet 1969, p. 262-274.
- \_\_\_\_\_, "Mimétisme en peinture contemporain au Québec" dans *Conférences J.A. de Sève, 11-12, Peinture canadienne française: Débats*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 39-60 et "Conclusion", p. 85-104.
- \_\_\_\_\_, "Québec painting 1953-1956 — a turning point", *Artscanada*, Vol. XXX, No. 1, Issue No. 176/177 (February/March 1973), pp. 48-50.
- James, Geoffrey, *Peintres canadiens contemporains*. Une exposition de la Banque d'oeuvre d'art du Conseil des Arts du Canada, présentée par le Ministère des Affaires extérieures du Canada, 1977 (Catalogue).
- Lamy, Laurent, "Molinari: Une intransigance formelle", dans *Vie des Arts*, n. 66 printemps 1972, p. 53-57.
- Laurin, François, "Les Peintures en Damiers de Molinari", dans *The Journal of Canadian Art History*, t. 1 automne 1974, p. 35-39.
- Millet, Robert, "du Molinarisme au plasticisme avec Guido Molinari" dans *Le Nouveau Journal* (Montréal), 7 avril, 1962.
- Molinari, Guido *Guido Molinari: Ecrits sur l'art (1954-1975)*, Textes compliés et présentés par Pierre Théberge, Documents d'histoire de l'art canadien n.2, Galerie national du Canada, Ottawa, 1976.
- Morin, France et Pontbriand, Chantel, "Guido Molinari, une entrevue de France Morin et Chantel Pontbriand", dans *Parachute* 4, automne 1976, p. 31-36.
- Panorama de la peinture au Québec 1940-1966*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1967. (Catalogue).
- Parent, Alain, "Molinari ou la construction d'un espace", dans *Vie des Arts*, t. XXI, n. 83 été 1976, p. 38-40.
- Payant, René, "Guido Molinari/Yajima Gallery", *Artscanada*, Vol. XXXIII, no. 2, Issue no. 206/207 (July/August 1976), p. 54.
- Saint-Martin, Fernande, "Le Dynamisme des Plasticiens de Montréal" dans *Vie des Arts*, n. 44, automne 1966, p. 44-48; 92-93.
- \_\_\_\_\_, "Révélations de l'art abstrait" dans *Art Abstrait* Montréal, Ecole des Beaux-Arts, 1959. (Catalogue).
- Teyssèdre, Bernard, "Guido Molinari un point limite de l'abstraction chromatique", dans *Guido Molinari*, Paris, Centre culturel canadien, 1975. (Catalogue).
- Théberge, Pierre, *Guido Molinari*, Galerie national du Canada, Ottawa 1976. (Catalogue).
- \_\_\_\_\_, "Molinari, an interview", *Artscanada*, Vol. XXVI, no. 3, Issue no. 132/133, (June 1969), pp. 37-38.
- Welsh, Robert, "Molinari and the Science of Colour and Line", *RACAR*, Vol. V. No. 1. (1978), pp. 3-20.

## Expositions individuelles/ One Man Exhibitions

- 1954 Galerie l'Échourie, Montréal
- 1956 Parma Gallery, New York  
\_\_\_\_ Galerie l'Actuelle, Montréal
- 1958 Galerie Artek, Montréal
- 1961 Musée des Beaux-Arts, Montréal
- 1962 Galerie Nova et Vetera, Collège St-Laurent, Montréal  
\_\_\_\_ Camino Gallery, New York
- 1963 Jerrold Morris International Gallery, Toronto  
\_\_\_\_ East Hampton Gallery, New York
- 1964 Galerie du Siècle, Montréal  
\_\_\_\_ Norman Mackenzie Art Gallery, Regina  
\_\_\_\_ Vancouver Art Gallery, New York
- 1965 East Hampton Gallery, New York  
\_\_\_\_ Galerie du Siècle, Montréal
- 1966 East Hampton Gallery, New York  
\_\_\_\_ Galerie du Siècle, Montréal  
\_\_\_\_ Edmonton Art Gallery, New York
- 1967 East Hampton Gallery, New York  
\_\_\_\_ Galerie du Siècle, Montréal
- 1968 East Hampton Gallery, New York  
\_\_\_\_ Galerie du Siècle, Montréal  
\_\_\_\_ Représente le Canada à la XXXIV<sup>e</sup> Biennale de Venise
- 1969 Galerie Sherbrooke, Montréal (Dessins, Aquarelles, Gouaches 1954-58)  
\_\_\_\_ Galerie Sherbrooke, Montréal (Tryptique sériel 1968-69)
- \_\_\_\_ Galerie Joliet, Québec
- 1970 Bau-Xi Gallery, Vancouver  
\_\_\_\_ Saidye Bronfman Centre, Montréal
- \_\_\_\_ Carmen Lamanna Gallery, Toronto
- 1971 Galerie Waddington, Montréal
- 1972 Sir George Williams University, Montréal  
\_\_\_\_ Dalhousie Art Gallery, Halifax
- 1973 Galerie Joliet, Québec  
\_\_\_\_ Memorial Art Gallery, St. John  
\_\_\_\_ Centre culturel canadien de Paris (with Claude Tousignant)
- 1974 Centre culturel canadien de Paris (avec Micheline Gingras)
- 1975 Canada House Gallery, London
- 1976 Yajima Galerie, Montréal  
\_\_\_\_ Galerie nationale du Canada, Ottawa

**Graphisme/Design**

David Burnett, Marilyn Schiff

**Traduction de l'anglais/Translation from English**

Guido Molinari

**Photographie/Photography**

Y. Boulerice no. 1, 7, 8, 11

Galerie nationale du Canada no. 2, 3

Guido Molinari no. 4, 5, 6

**Séparation des couleurs/Colour separations**

Acme Litho Inc.

**Impression/Printing**

Tri-Graphic Printing Ltd.





Ministère des  
Affaires culturelles  
**Musée d'art contemporain**