

# Molinarri

GUIDO

UNE RÉTROSPECTIVE



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL



*Guido Molinari,*  
*une rétrospective*

Sandra Grant Marchand

avec la collaboration

de Roald Nasgaard et

de Guido Molinari

Musée d'art contemporain de Montréal

du 19 mai au 17 septembre 1995

*Guido Molinari, une rétrospective*

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée par Hydro-Québec et MusiquePlus avec l'appui financier du Programme d'aide aux expositions du Conseil des Arts du Canada et tenue du 19 mai au 17 septembre 1995.

Conception et réalisation de l'exposition :  
Sandra Grant Marchand  
Chargé de recherche : Alain Depocas  
Collaboration : Monique Gauthier,  
archiviste des collections  
Restauration : Marie-Noël Challan-Belval et  
Serge Collin  
Médiathèque : Michelle Gauthier  
Mise en circulation : Emeren Garcia  
Régie des transports : Raymond Poitras  
Secrétariat : CarolAnne Maltais et  
Suzel Raymond

Cette publication a été réalisée par la  
Direction de l'éducation et de la documentation.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau  
Révision et lecture d'épreuves :  
Olivier Reguin  
Traduction : Denis Lessard  
Secrétariat : Sophie David  
Conception graphique : Lumbago  
Pelliculage : Les industries Tri-Graphiques  
Impression : Métropole Litho Inc.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est  
une société d'État subventionnée par le  
ministère de la Culture et des Communications  
du Québec et bénéficie de la participation  
financière du ministère du Patrimoine  
canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal  
185, rue Sainte-Catherine Ouest  
Montréal (Québec) H2X 1Z8  
Tél. : (514) 847-6226

Dépôt légal : 1995  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada  
ISBN 2-551-13455-2

Données de catalogage avant publication  
(Canada)

Grant Marchand, Sandra  
Guido Molinari, une rétrospective

Catalogue d'une exposition tenue au Musée  
d'art contemporain de Montréal, du 19 mai  
au 17 sept. 1995.

ISBN 2-551-13455-2

1. Molinari, Guido, 1933- - Expositions.
  2. Molinari, Guido, 1933- - Interviews.
  3. Peintres - Québec (Province) - Montréal - Expositions.
  4. Peinture - 20<sup>e</sup> siècle - Québec (Province) - Montréal - Expositions.
- I. Nasgaard, Roald. II. Molinari, Guido, 1933-  
III. Musée d'art contemporain de Montréal.  
IV. Titre.

ND249.M57A4 1995 759.11 C95-940471-6

Toutes les photographies des œuvres  
ont été prises par Richard-Max Tremblay,  
à l'exception des suivantes :  
Cat. n° 22 : © 1995 The Museum of Modern Art,  
New York;  
Cat. n° 25 : Don Hall, A. V. Services, MacKenzie  
Art Gallery, University of Regina;  
Cat. n° 76 : Brian Merrett, Musée des beaux-arts  
de Montréal.  
© Guido Molinari 1995/Œuvres et poésie

*Unter der Nacht, ich (Sous la nuit, je)*  
Musique de Yves Bouliane pour 3 contrebasses,  
enregistrée à Montréal le 31 mars 1995  
au Studio Créason.

Circulation de l'exposition :  
Macdonald Stewart Art Centre,  
Guelph (Ontario)  
MacKenzie Art Gallery, University of Regina,  
Regina (Saskatchewan)  
Art Gallery of Windsor,  
Windsor (Ontario)  
Art Gallery of Nova Scotia,  
Halifax (Nouvelle-Écosse)

Couverture :  
*Sériel vert-orange*, 1968  
Collection Musée d'art contemporain  
de Montréal. Don anonyme

## **Remerciements**

Je tiens à remercier chaleureusement monsieur Guido Molinari de la confiance et du soutien inestimables qu'il a apportés à la réalisation de cette exposition. En répondant avec une grande générosité aux exigences nombreuses de notre recherche, il nous a communiqué son enthousiasme à chacune de ses étapes. Je lui exprime ici ma plus vive gratitude.

Je désire exprimer également ma sincère reconnaissance aux collectionneurs de Montréal et de Toronto qui m'ont accueilli chaleureusement au moment du repérage des œuvres. De façon toute particulière, je remercie les prêteurs qui ont répondu avec empressement à notre demande d'emprunt pour cette rétrospective Molinari.

Monsieur Roald Nasgaard a accepté de signer un texte dans le présent ouvrage et je lui sais gré de son importante contribution.

Au Musée, plusieurs personnes ont participé aux diverses phases de réalisation de l'exposition, et madame Louise Ismert en a assuré la coordination. Je désire témoigner ma reconnaissance à mes collègues des différentes directions qui ont collaboré à la mise sur pied de cet événement et à la publication du catalogue. L'expertise des services des archives et de la restauration a constitué, dès le début du projet, un apport essentiel à la présentation des œuvres. Aussi je tiens à faire part de mon estime à toute l'équipe technique du Musée.

Enfin, je souhaite signaler le travail magistral accompli par monsieur Alain Depocas, chargé de recherche. Il a mené l'étude biobibliographique qui consistait en une mise à jour de toutes les données relatives aux expositions individuelles et collectives de Molinari, aux textes de catalogues et de périodiques, aux articles de journaux, aux ouvrages généraux significatifs ainsi qu'aux écrits de l'artiste. Il a également colligé les notices sur l'historique des expositions pour chacune des œuvres. De plus, monsieur Depocas m'a apporté son appui indéfectible à chacune des étapes de préparation de l'exposition, et je lui exprime ici ma profonde reconnaissance. S. G. M.

**Prêteurs**

Collections particulières, Montréal

MacKenzie Art Gallery, University of Regina

Musée d'art contemporain de Montréal

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Musée des beaux-arts de Montréal

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

The Museum of Modern Art, New York

Monsieur Yvon Brind'Amour, Montréal

Monsieur Gilles Lavigneur, architecte, Montréal

Madame Jennifer A. C. Parkin, Toronto

Madame Fernande Saint-Martin, Montréal

Stiftung für konkrete Kunst, Reutlingen, Allemagne

*Table des matières*

- 6** Message du président du Conseil et  
chef de la Direction d'Hydro-Québec  
*Richard Drouin*
- 7** Avant-propos  
*Marcel Brisebois*
- 9** Guido Molinari  
Vers un espace non référentiel  
*Sandra Grant Marchand*
- 11** Entrevue réalisée par Sandra Grant Marchand  
avec Guido Molinari
- 21** Guido Molinari et «l'élément destructeur en art»  
*Roald Nasgaard*
- 28** Poésie  
*Guido Molinari*
- 33** Œuvres
- 70** Liste des œuvres
- 75** Biobibliographie

*Message du président  
du Conseil et chef  
de la Direction  
d'Hydro-Québec*

Hydro-Québec est heureuse et fière de s'associer au Musée d'art contemporain de Montréal pour présenter l'exposition *Guido Molinari, une rétrospective*.

En s'installant au cœur de la vie montréalaise, le Musée est devenu un lieu privilégié de rencontre entre le public et les formes d'expression artistique les plus actuelles. Les Montréalais de toutes origines y découvrent, au fil des expositions et au contact de la collection, la richesse et la variété de l'art contemporain, et plus particulièrement la création québécoise sous ses multiples facettes. À travers cette exposition rétrospective Guido Molinari, le public aura l'occasion d'apprécier à quel point le milieu artistique montréalais et québécois se nourrit et est façonné de l'apport de ses diverses communautés culturelles, et plus précisément ici de la communauté italienne. Cette présentation majeure de l'œuvre de Molinari permettra à tous de découvrir la contribution d'une figure marquante de l'histoire de l'art du Québec et du Canada au dynamisme de notre vie culturelle. Les objectifs communs d'excellence, de solidarité avec la clientèle, d'innovation et d'ouverture sur le monde lient le Musée d'art contemporain de Montréal et Hydro-Québec. C'est pourquoi nous sommes convaincus que notre partenariat dans le cadre de cette exposition d'envergure sera garant d'un franc succès auprès du public pour la saison estivale 1995.

*Richard Drouin, O.C., c.r.*



### *Avant-propos*

Un peu comme on refait un voyage, l'exposition des œuvres de Guido Molinari que présente en cet été 1995 le Musée d'art contemporain de Montréal se veut comme la reprise d'un parcours où le visiteur se réappropriera le travail de l'artiste comme la trace d'une expérience esthétique et d'un développement spirituel. Ce visiteur sera peut-être étonné de découvrir que, parallèlement à sa démarche de peintre et de sculpteur, Molinari est également entré en poésie et que ces deux recherches se sont nourries mutuellement. À Hölderlin qui, déjà au siècle dernier, se demandait à quoi bon des poètes dans un temps de détresse, Adorno faisait écho plus près de nous en déclarant qu'après Auschwitz le recours à la poésie ne pouvait plus se justifier. J'ose penser que Molinari ici s'érige en faux et, j'aime l'imaginer, avec la fougue qu'on lui connaît. C'est dans cette perspective que je veux considérer qu'il a fait l'expérience de peindre dans l'obscurité, obscurité qui, dès lors, n'est pas simplement physique et délimitée dans un espace-temps, mais à la fois existentielle et éthique.

Du coup, l'œuvre de Molinari ne m'apparaît plus comme théorique et austère, mais plutôt comme une révolte systématique des sens. Le rôle poétique de Molinari n'est pas un alibi académique, un handicap surmonté. Il est encore moins «ce supplément d'âme» consenti à regret aux souffreteux. À la détresse de ce dernier demi-siècle, Molinari oppose la simple vérité des couleurs dans leur interaction et des mots dans l'épaisseur de leur sonorité. Geste dérisoire? donquichottesque? ou plutôt jeunesse et violence de celui qui entend retrouver l'initial, l'essentiel et du même coup l'ultime. Le parcours du visiteur devient dès lors célébration initiatique et réappropriation de soi.

Le Musée d'art contemporain de Montréal remercie les collectionneurs qui ont consenti le prêt des œuvres qu'ils possèdent. Il exprime sa reconnaissance aux sociétés qui ont contribué généreusement à la réalisation de cette exposition, notamment au Conseil des Arts du Canada, à Hydro-Québec et à Musique Plus. Il exprime aussi sa gratitude à ceux qui, de près ou de loin, ont été associés par leur travail à la production de cet événement.

*Marcel Brisebois*



**Guido Molinari**

***Vers un espace non référentiel***

L'art de Guido Molinari inscrit une «orientation audacieuse<sup>1</sup>» au sein des mutations du langage pictural au Québec. Au début des années 50, ses tableaux peints dans l'obscurité ou les yeux bandés rompent avec la manière traditionnelle d'exécuter une œuvre picturale. Se distanciant d'ores et déjà du modernisme européen hérité de Pellin et de la notion d'«objet psychique» soutenue par Borduas et les automatistes, Molinari propose une voie qui remet en question les fondements mêmes de la peinture. Peindre dans l'obscurité lui révèle non pas l'inconscient, mais une certaine pulsion, une certaine modulation d'énergie, traduite par la couleur et par le rythme, qui ne correspond pas à une structure préétablie. S'appuyant sur les recherches de Pollock et de Mondrian, qui avaient posé les a priori d'un espace pictural non perspectiviste, Molinari explorera de manière systématique la problématique de cet espace bidimensionnel qui lui avait été suggéré par son geste radical.

S'ouvre ainsi, dans une perspective historique, l'itinéraire artistique et théorique de Molinari, au cœur de cette rétrospective. Tout au long d'un parcours de plus de quarante ans s'articulent les grandes thématiques qui ont jalonné sa production entière et qui trouvent leur écho dans l'évolution d'une syntaxe originale et innovatrice : les essais tachistes de 1953 à 1955, les tableaux noirs et blancs de 1956, les tableaux plasticiens d'«espace dynamique» de 1958 à 1962, les tableaux sériels de bandes verticales égales de 1963 à 1969, les damiers et les triangulaires de 1969 à 1975 et enfin, les «quantificateurs»

de 1975 à aujourd'hui. À la manière d'une mise en scène sans faille, ces ensembles irréductibles d'œuvres picturales, ponctués d'œuvres sculpturales et dessinées qui ont participé de la démarche de Molinari, rendent compte essentiellement de la genèse et du développement des propositions esthétiques qui ont soutenu la rigueur de sa recherche.

À chacune des étapes de son évolution, l'œuvre de Molinari se signale par des structures plastiques qui se fondent sur la dialectique à la source de l'expérience spatiale. La découverte, dans ses premiers tableaux faits dans l'obscurité, de la complémentarité gauche-droite, inscrite comme trace d'une gestualité pure, détermine en effet pour Molinari le concept fondamental de sa pratique ultérieure. Dans sa quête d'un langage plastique abstrait pouvant correspondre à la «réalité émotionnelle de son monde intérieur», il poursuit ses recherches sur les composantes structurelles du tableau, soit la couleur et le plan, dans leur fonction expressive et dynamique. Libérant la surface de toute référence perspectiviste, Molinari élabore une réflexion sur la structure spatiale créée par les potentialités de la couleur-énergie dans l'expérience de la perception. Le spectateur s'engage dans le processus de création «d'espaces fictifs» en un acte perceptif se déployant dans la durée et instaurant un rapport renouvelé avec le réel. Le tableau est construit dans la conscience et ouvre des possibilités infinies d'appréhension.

La réunion, au sein de cette rétrospective, d'un corpus d'œuvres clés qui ont marqué la carrière artistique de Molinari, mais également d'un nombre important d'œuvres jamais exposées (plus du tiers de la présentation) constitue un moment privilégié pour saisir le projet d'envergure de Molinari, celui d'une abstraction renouvelée et signifiante.

*Sandra Grant Marchand*

<sup>1</sup> Le terme est emprunté à René Payant à propos d'une exposition tenue à la Galerie Christiane Chassay, dans «Une orientation audacieuse», *Spirale*, n° 69, avril 1987, p. 4.



*Guido Molinari*, Photo: Alain Depocas

**Entrevue réalisée**

**par Sandra Grant Marchand**

**avec Guido Molinari**

SANDRA GRANT MARCHAND : *Il y a une phrase que vous avez prononcée au cours d'une discussion avec François-Marc Gagnon, en 1970, et qui pourrait servir de leitmotiv à notre entretien sur votre engagement dans le milieu artistique. Vous avez dit : «On fait "un art de recherche" (Claude Tousignant et vous-même) «mais on l'a fait contre le milieu, sans le support du milieu. (...) en s'intéressant à l'œuvre elle-même et en suivant son évolution'». Je trouvais fondamentale cette résistance de Molinari face au milieu, mais au nom d'un art radical.*

GUIDO MOLINARI : Au tout début des années cinquante, la révélation des «drippings» de Pollock dans le fameux article de Life Magazine<sup>2</sup>, qui m'avaient paru comme quelque chose d'extrêmement radical et d'extrêmement passionnant et, après ça, évidemment, la découverte de la célèbre lettre de Mondrian<sup>3</sup> ont été les deux facteurs déterminants qui m'ont amené à poser le geste radical de peindre dans l'obscurité, qui était une façon de refaire la table rase dadaïste, de reprendre en fait les fondements mêmes de la peinture. Mon geste de peindre dans l'obscurité s'appuyait sur cette double articulation : la recherche de Pollock qui remettait en question la peinture de chevalet, essentiellement, et celle de Mondrian qui affirmait dans sa lettre qu'on n'avait pas suffisamment retenu le principe de destruction en art, principe qui justifiait, pour lui, sa remise en question constante de son écriture et de ses préoccupations. Donc, à partir de ça,

j'ai tout de suite été marginalisé dans la mesure où je ne me suis pas vraiment inscrit de la même façon que d'autres artistes, comme Jean McEwen ou Rita Letendre, Ulysse Comtois ou Robert Blair, que je côtoyais à l'époque, et qui sont effectivement des artistes qu'on a pu appeler les post-automatistes. Je ne me suis pas inscrit dans cette notion même de post-automatisme parce que j'avais une position critique vis-à-vis des automatistes, dans la mesure où je trouvais que leurs peintures restaient dans une évaluation-lumière, une peinture tonale, qui n'était pas basée sur l'exploration de la couleur pure. Donc, à partir de mon premier voyage à New York<sup>4</sup>, qui m'a préparé effectivement à prendre la position que j'ai prise à l'occasion de l'exposition Espace 55<sup>5</sup>, je n'ai jamais pu être vraiment soutenu par le milieu, parce que ma position était beaucoup trop critique. Par exemple, Gilles Corbeil, pour l'exposition Espace 55<sup>6</sup>, a choisi mes œuvres parmi mes dessins — qui étaient tout de même moins violents et peut-être moins radicaux que mes tableaux qu'il n'a pas voulu mettre dans l'exposition. C'est aussi par le dessin que j'avais eu ma première exposition personnelle<sup>7</sup>, et par la suite, évidemment, la position que j'ai prise dans mes tableaux noirs et blancs exposés à L'Actuelle<sup>8</sup> était nettement radicale. Donc, dans ce contexte, ma préoccupation correspond essentiellement à la position que Borduas a prise, de tourner le dos complètement à l'esthétique européenne. C'est justement cette espèce de brisure, cette coupure avec toute référence à l'esthétique européenne qui a fait que, finalement, même dans le mouvement plasticien, mes tableaux n'étaient pas aussi accessibles, en raison peut-être de la rigueur de mes recherches en noir et blanc et de ma propre interprétation de Mondrian. Mais il ne faut pas passer sous silence le malentendu relatif à la peinture des premiers Plasticiens<sup>9</sup> qui faisaient une peinture plus accessible, parce qu'essentiellement plus européenne. Alors ça, c'était le grand reproche de Borduas. Donc, quand j'ai dit cela en 1970, je posais que le mouvement qu'on a appelé «espace dynamique<sup>10</sup>», pour se différencier des premiers Plasticiens, n'a jamais été vraiment valorisé dans le milieu. Disons que durant les années 60, ma carrière s'est

faite essentiellement à Toronto. Dès le début des années 60, j'ai commencé à exposer à Toronto, puis à Regina et à Vancouver. Cela a comme établi le fait que je n'étais pas tout à fait intégrable dans le milieu, sur le plan de ma recherche. Il faut bien comprendre que la discussion avec François-Marc Gagnon est une discussion polémique, à partir de la fameuse théorie du rattrapage<sup>11</sup> de Rioux, dont il s'était fait le porte-parole, dans sa Conférence de Sève. Ce qui était posé c'était, effectivement, que dans le milieu québécois on n'avait pas assumé la précocité des recherches qu'on a faites ici, et l'importance qu'elles ont eue, précédant même les recherches à New York. Je parle du «colorfield painting». Je me suis élevé<sup>12</sup> contre la Conférence de Sève qui prétendait que notre peinture serait dans la lignée ou influencée par les peintres du «colorfield painting», alors qu'au contraire on avait préséance sur eux.

S. G. M. : *Vous rejetez donc le concept de mimétisme culturel?*

G. M. : Oui, dans le sens de rattrapage par rapport à l'art le plus avancé, celui de New York. Gagnon semblait ne pas tenir compte du fait que j'avais émis, dès 1955, un jugement critique très important. Dans ses conférences plus récentes à la télévision, il s'est repris en disant que j'avais été le premier à faire l'assimilation de Pollock et de Mondrian qui, dans son dernier tableau *Victory Boogy-Woogy*<sup>13</sup>, avait introduit le «all over» permettant une élaboration formelle, comme chez Pollock. Explorant le courant mondrianesque et de Pollock, j'avais tout de même saisi quelque chose d'assez fondamental dans la problématique picturale, dans le sens où l'accent était mis sur un point de vue strictement structurel. Clement Greenberg voyait l'évolution de la peinture dans une perspective purement réductionniste : la peinture devait exclure tout ce qui était tactile, pour arriver au pur luminisme, à la couleur sans pigment. Chez moi, au contraire, l'accent a été mis sur la notion de structure, ce qui est totalement différent. J'établis essentiellement le parallèle avec Mondrian : Mondrian qui n'est jamais accepté à Paris, dont l'œuvre ne vient jamais s'insérer dans la problématique de l'école de Paris; effectivement, il doit attendre New York avant de pouvoir s'intégrer dans un milieu : c'est seulement à New York qu'il a eu ses expositions particulières. Donc, c'est dans ce sens-là que c'était considéré comme un art de recherche, et aussi à cause du très peu de support de la part des collectionneurs. La peinture de Mondrian était perçue comme expérimentale, donc impropre à être collectionnée, à être exposée à côté d'autres œuvres.

S. G. M. : *Je m'intéresse particulièrement à la réaction de votre entourage face à votre art qui, selon vous, dès le début, dérangeait. On ne prenait pas au sérieux des œuvres réalisées dans l'obscurité.*

G. M. : C'est parce que c'était un questionnement sur les fondements mêmes de la picturalité. Là où j'ai été en opposition avec l'automatisme, ç'a été au sujet de ce fameux «objet psychique» qui, pour les automatistes, restait un objet tridimensionnel, dans un espace tridimensionnel. Tandis que dans mes tableaux peints dans l'obscurité, j'ai réalisé un

travail bidimensionnel, qui tenait vraiment sur la notion de surface et où il n'y avait pas d'intérêt ou de recherche pour un espace perspectiviste. Dans ce sens-là, cette peinture était une brisure par rapport à l'automatisme, et c'est cette brisure qui, en fait, en est venue à s'accroître, évidemment.

S. G. M. : *Vous avez dit aussi que vous aviez eu la chance de commencer dans un milieu où il y avait un antagonisme très franc entre Pellan et Borduas, où l'opposition entre deux conceptions différentes de la peinture vous avait amené à en proposer une troisième.*

G. M. : Eh bien oui, il y a toujours une visée ici. L'échelle de valeur de Pellan reste dans la continuité de l'école de Paris. Borduas, lui, voulant, par le fait même, se situer plutôt dans la continuité de l'expressionnisme abstrait, adopte, d'une certaine façon, une approche imagiste. Tandis que moi, en proposant une recherche basée premièrement sur la libération totale du geste, deuxièmement sur la réversibilité et nécessairement sur la notion de série, j'avais une tout autre approche, une approche structuraliste.

S. G. M. : *Dans les années 50, le milieu était-il fermé à vos propositions picturales?*

G. M. : Déjà, de prendre position dans le débat, ça devenait comme l'attitude d'un théoricien ou de quelqu'un qui cherche un peu la bisbille. Il y avait toujours une certaine méfiance : que ce ne soit pas sérieux. Il faut se situer, bien sûr, dans le contexte des tableaux noirs et blancs de 1956 qui avaient été perçus comme beaucoup trop radicaux, surtout par rapport au travail des Plasticiens. Peindre avec des moyens tout à fait industriels c'était, pour les gens, comme une dénégation de toutes les valeurs esthétiques de la peinture.

S. G. M. : *Donc, il semble que ça a provoqué une vive réaction ici en 1956, mais est-ce que cela n'aurait pas fait scandale également aux États-Unis?*

G. M. : On peut presque dire que ça aurait fait scandale aux États-Unis, quand on sait que les tableaux de Barnett Newman, en 1950-1951, ont fait scandale, alors qu'ils n'en restaient pas moins une très belle peinture au point de vue de la matière et de la couleur. C'était dans une certaine mesure un réductionnisme très relatif, puisque les tableaux de Newman restaient assez complexes. Donc les gens n'acceptaient pas l'introduction d'une nouvelle écriture. Un autre exemple est donné par Ellsworth Kelly : ça lui a pris un certain temps avant d'être accepté aux États-Unis. Pour les Américains, le travail de Kelly était quelque chose d'hétérogène, qui révélait une préoccupation plutôt européenne. Alors, il a fallu le travail de Josef Albers pour faire valider une prolongation des préoccupations du Bauhaus. Ainsi, avec Albers ou Hofman, s'engage une évolution qui est parallèle à celle du «colorfield painting» de Greenberg. C'est un autre mouvement qui va en fait produire l'exposition *The Responsive Eye*, c'est la peinture optique, qui n'est pas du tout dans la lignée de Greenberg.

S. G. M. : *Vous avez pris part à cette exposition importante, The Responsive Eye, organisée par le Museum of Modern Art à New York, en 1965; mais, par ailleurs, je pense que vos recherches n'allaient pas du tout dans le sens d'une peinture strictement optique.*

G. M. : Non, en effet. Le regroupement optique, dans ce cas-ci, c'était le regroupement structuraliste au temps d'Albers et des recherches européennes. *The Responsive Eye* est la première exposition où New York devient vraiment la plaque tournante et où elle assimile les recherches européennes et les recherches américaines. *The Responsive Eye* représente vraiment une mise à jour de toute cette recherche basée sur la couleur pure, sur le mouvement, sur le cinétisme.

S. G. M. : *Est-ce là l'occasion d'une convergence de toutes les tendances?*

G. M. : C'est ça, toutes les tendances, c'est vraiment une confrontation mondiale. Ça va bien au delà de ce qu'était le «colorfield painting» de Greenberg. Et, évidemment, c'était aussi le premier mouvement qu'on pourrait dire «international», avant que le Pop Art ne devienne international avec l'arrivée des Anglais, tel Richard Hamilton.

S. G. M. : *Est-ce que vous étiez le seul Canadien?*

G. M. : Il y avait Claude Tousignant aussi. J'avais déjà eu trois expositions à New York que William Seitz, le conservateur du MOMA, avait vues. Il fallait donc qu'il soit assez impressionné pour venir à Montréal voir nos travaux.

S. G. M. : *Donc, vous avez dû être accepté sur le plan américain avant que le milieu québécois cesse de vous considérer comme «l'avant-garde des avant-gardes»<sup>4</sup>...*

G. M. : Je pense bien avoir été, après Riopelle et Borduas, le premier artiste québécois à entrer au Musée d'art moderne à New York, mais cela n'impressionnait pas les gens ici. Ce que je faisais était toujours considéré comme un art de recherche, dont les préoccupations n'étaient pas situées ici. On ne considérait pas ma recherche comme valide ici. Autrement dit, on n'admettait pas que je fasse cette recherche, car ses fondements n'étaient pas d'ici. C'est pour cela qu'on a créé le mythe que j'étais, que j'avais toujours été contre Borduas, contre l'automatisme, alors qu'il est évident que je n'ai jamais été contre l'automatisme. J'ai exposé Borduas, j'ai monté l'exposition pour Claude Gauvreau à L'Actuelle<sup>5</sup>. En fait, j'ai toujours travaillé, même à L'Actuelle, à aider les artistes, tous les automatistes, à poursuivre leurs recherches. Mais pour beaucoup de gens, mon approche radicale impliquait des valeurs qui n'étaient pas acceptées ici et devaient nécessairement venir d'ailleurs. On ne voyait pas du tout que ces valeurs pouvaient venir d'ici. C'est comme une autre logique : quand Borduas fait ses gouaches en 1942, on accepte qu'il pose les fondements de l'automatisme, tandis que lorsque je peins dans l'obscurité et que je pose une nouvelle façon de peindre, un

peu semblable à celle de Pollock si on peut dire, sans toutefois être aussi spectaculaire, on ne voit pas que ma recherche est basée sur un geste qui se produit ici, en fonction de ce qui a été et de ce que j'ai vécu ici, et dont je tire des conséquences. On ne voit pas du tout ça comme étant un art autochtone, qui sort du milieu. Par ailleurs, l'incompréhension est manifeste vis-à-vis de la peinture en noir et blanc de Borduas, qui arrive plus tard. Les gens sont très perplexes devant cette peinture-là; ils éprouvent aussi de la difficulté à suivre l'évolution de Borduas.

S. G. M. : *Est-ce aussi en raison d'une certaine lacune sur le plan théorique?*

G. M. : Il est vrai qu'on tombe dans un espèce de désert avec la mort de Jauran en 1959, et avec celle de Noël Lajoie, qui avait été un autre critique très important. On tombe dans une absence de jugement critique.

S. G. M. : *Avant de parler de façon plus particulière des Plasticiens et de votre relation avec eux, j'aimerais que vous reveniez brièvement sur le rôle de Jauran comme critique. On sait qu'il était peintre aussi, qu'il faisait partie de ce qu'on appelle «les premiers Plasticiens»; mais par rapport à votre travail, est-ce qu'il a joué un rôle significatif dans ces années critiques de rejet par le milieu artistique, les années 50?*

G. M. : La première chose à savoir sur Jauran, c'est que lorsqu'il est revenu au Canada après avoir passé un temps à Paris, ce qui l'intéressait surtout c'était la philosophie des sciences et des mathématiques. Donc, quand Jauran (de Repentigny) a eu le poste de critique des arts et des spectacles à *La Presse*, il s'est mis à faire l'étude historique des mouvements artistiques et il a découvert ainsi cette notion d'évolution, du cubisme au néo-plasticisme. À cause de son approche philosophique, il était beaucoup plus intéressant de discuter avec lui, parce que ça n'était pas strictement dans le sens, un peu fermé, de l'histoire de l'art. On a beaucoup discuté ensemble à L'Actuelle et à L'Échourie<sup>6</sup>. En fait, les expositions nous donnaient souvent l'occasion d'échanger nos points de vue. Sa position vis-à-vis du groupe des Plasticiens était vraiment celle de quelqu'un qui faisait des expériences : il a fait des expériences «tachistes» et, progressivement, il a fait des recherches d'ordre géométrique. Mais ça demeurait tout de même assez limité. Il est évident que dans le groupe des Plasticiens, son rôle était plutôt tributaire de son expérience parisienne — il avait été en contact au tout début des années 50 avec le milieu artistique à Paris, notamment avec Vasarely. Jauran n'a jamais eu une pensée formelle, une pensée plastique; il n'a jamais vraiment défendu de proposition à l'intérieur de ce groupe. Il faut comprendre aussi que les premiers Plasticiens, tout comme les seconds, effectuaient en somme des recherches ponctuelles. En fait, c'était une rencontre de gens qui faisaient des recherches assez différentes les unes des autres.

S. G. M. : *Alors d'où est venue cette nécessité, pour eux, de se réunir?*

G. M. : C'est simplement une question d'écriture. En exposant à la

librairie Tranquille, ils ont trouvé qu'il y avait une certaine convergence dans leurs écritures, une forme de stylisation, une façon de revenir à des formules finalement beaucoup plus cubistes qu'autre chose. C'est à partir de là qu'ils se sont aperçus qu'ils pratiquaient une certaine alternative. Par exemple, Belzile s'était formé au Royal Ontario College, à Toronto, où il avait subi une très grande influence de la peinture française (Singier, Messagier, Leppien et Bazaine étaient connus à Toronto comme étant des peintres de l'école de Paris). Il y avait aussi Jérôme et Toupin, qui ont élaboré leur peinture à partir de l'enseignement qu'ils avaient reçu à l'École des Beaux-Arts.

S. G. M. : *Est-ce que les premiers Plasticiens voulaient se situer par rapport à l'automatisme?*

G. M. : Pas du tout, il n'y a aucune relation possible entre les automatistes et les Plasticiens. Les Plasticiens, ce sont des gens qui ont exposé quelquefois ensemble chez Tranquille, et qui ont décidé de faire une exposition de groupe. Avec l'appui de Jauran, ils ont résolu de produire un manifeste<sup>7</sup> qui, en fait, n'est pas un manifeste théorique, qui n'apportait pas vraiment de point de vue, de proposition ou de programme plastique, mais simplement — un peu comme avec ce qui s'est passé en France dans les années 20 — une espèce de retour à l'ordre, une espèce de retour à un concept d'harmonie et d'ordre.

S. G. M. : *Est-ce qu'on peut dire dans ce sens-là, qu'ils affirmaient une position?*

G. M. : Ils affirmaient une position qui ne se différenciait pas tellement de celle des post-automatistes. C'est une écriture qui est justement, et même tout à fait, en continuité avec l'évolution autant de Leduc que de Borduas ou de Mousseau. Alors dès 1955, l'année de l'exposition des Plasticiens que j'ai organisée à L'Échourie, Borduas met dans le même sac les Plasticiens qu'il a vus à L'Échourie et les peintres de son groupe qu'il a vus au Musée des beaux-arts de Montréal dans l'exposition *Espace 55*. Il trouve, effectivement, que c'est essentiellement dans la lignée de la peinture française, européenne.

S. G. M. : *Borduas a appelé leur peinture une peinture «archaïque»<sup>18</sup>.*

G. M. : Pour lui, elle relevait de concepts «archaïques» dans la mesure où ces concepts avaient été rejetés par New York. Borduas leur reprochait de continuer à vouloir s'identifier à des valeurs de l'école de Paris. Fernand Leduc n'a pas aimé ce mot qu'il trouvait un peu exagéré. Je pense que Leduc avait raison, mais effectivement, c'est le reproche que je leur faisais moi aussi : je m'opposais autant aux Plasticiens qu'aux automatistes, au point de vue de cette lecture. La peinture de Leduc, dans sa transition, continuait d'être tonale, car il ne travaillait pas à partir des couleurs pures. C'est seulement dans sa période réellement plasticienne qu'il en est venu aux couleurs pures. Avant 1956, il a passé par une période assez proche de Bazaine. La différence fondamentale, c'est que je valorisais depuis le début cette exploration à partir de la couleur pure. C'est là une des grandes différences qui me distingue des premiers Plasticiens.

S. G. M. : *Oui, on les appelle les premiers Plasticiens, évoquant, par le fait, l'émergence d'un second groupe de Plasticiens. Qu'en est-il de cette distinction?*

G. M. : On les appelle les premiers Plasticiens parce qu'ils ont fait une exposition de groupe, parce qu'ils ont publié un manifeste et, par la suite, ont provoqué un effet critique chez Borduas. Leduc continuera plus ou moins à être identifié aux premiers Plasticiens, parce que sa recherche est vraiment dans la continuité de la peinture européenne, contrairement à ma recherche, à celle de Tousignant et éventuellement à celle de Goguen et de Juneau — celui-ci étant tout de même plus européen, surtout si on pense à sa découverte de Sophie Taeuber-Arp. Finalement, dans le groupe de deuxième vague de Plasticiens, c'est aussi affaire d'écriture, de différentes façons de comprendre la peinture. Un critique comme Jean Sarrazin voyait ce travail comme étant du néo-plasticisme, alors que ça n'en était pas du tout.

S. G. M. : *Le terme néo-plasticisme ne réfère-t-il pas plutôt à la conception de Mondrian d'un langage universel de l'art?*

G. M. : Néo-plasticisme est le terme qui décrivait la recherche de Mondrian dans les années 20 et 30 et auquel adhèrent des artistes du mouvement *De Stijl* tels Van Doesburg, Huszar et Vantongerloo. Ce mouvement fut d'ailleurs très ponctuel. Les Plasticiens ne se référaient aucunement à cette idéologie utopiste du néo-plasticisme. Il faut bien comprendre que dès que Mondrian arrive à New York, il ne s'intéresse plus au néo-plasticisme. Sa recherche prend dès lors un tout autre aspect, et elle ne doit plus rien à cette utopie. Le néo-plasticisme est, en fait, une utopie basée sur le concept hégélien de la fin de l'art, où l'art est remplacé par une structure qui représente l'équilibre des deux vecteurs fondamentaux, le vertical et l'horizontal, où l'art est totalement intégré à la société et où il n'y a plus de nécessité d'avoir l'artiste qui défend un retour à des valeurs sensibles, et aussi purement métaphysiques. Mondrian, dans les années 20 et 30, poursuivait cette utopie; mais, dans les années 40, il l'a complètement abandonnée. Et, évidemment, toute sa recherche à New York va bien au delà de ses préoccupations quant aux structures orthogonales.

S. G. M. : *Votre peinture se situe-t-elle dans la continuité de celle de Mondrian?*

G. M. : Ma peinture explore d'autres possibilités d'évolution qui n'amènent pas nécessairement aux conclusions de Mondrian sur le fractionnement de la surface. Son tableau *Victory Boogie Woogie* est une surface complètement fractionnée, une sorte d'impressionnisme, dans le sens d'une négation de la couleur. C'est presque un retour au pointillisme. En fait, c'est vraiment un champ complètement «énergétisé». Mondrian aboutit finalement à une notion de champ, tandis que ma recherche a été beaucoup plus structurée, reliée à la notion de série et éventuellement de systématisation des éléments. C'est vraiment une recherche qui poursuit un questionnement à partir de la notion d'éléments discrets, tandis que Mondrian fait pratiquement



éclater l'élément discret. Dans sa préoccupation de déconstruire la grille, il en arrive à une espèce d'éclatement du plan et c'est là, en fait, l'analogie avec Pollock : c'est presque un plenum, l'énergie étant pratiquement égalisée sur toute la surface.

S. G. M. : *Et cette conception ne correspond pas à votre nouvelle définition de l'interaction de la couleur pure.*

G. M. : Chez Mondrian, c'est presque une négation de la couleur, tandis que ma recherche est basée sur l'espace produit par l'interaction de la couleur. Mais là, justement, s'établit une très grande différence avec la peinture d'Albers qui reste, dans un sens, très proche de la gestalt, de l'ambiguïté de la lecture d'un carré sur un quasi-fond. Il y a dans la peinture d'Albers une réversibilité chromatique, mais qui ne sous-tend pas justement un questionnement de la notion d'élément ou de structure : la structure est donnée une fois pour toutes. Chez moi, au contraire, c'est une recherche essentiellement sur la notion de structure.

S. G. M. : *La structure de perception est-elle incluse dans cette recherche?*

G. M. : Ma recherche porte effectivement sur la structure d'énonciation. Au tout début des années 60, j'en suis venu à travailler à partir de la notion sérielle, c'est-à-dire la répétition du même élément : comment l'élément est complètement transformable, parce que toujours inséré dans des nouveaux schèmes. Cette espèce de schématisme implique justement la durée de perception, elle-même basée sur les notions de Piaget et de la construction du réel. C'est ça la grande différence par rapport à une recherche purement chromatique.

S. G. M. : *En 1959, l'exposition intitulée Art abstrait, tenue à l'École des Beaux-Arts de Montréal, avait fait valoir les partis pris esthétiques d'un certain nombre de Plasticiens, dont Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Toupin, Tousignant et vous-même, marquant ainsi des distinctions spécifiques entre les pratiques. Quelle signification cet événement a-t-il eue, selon vous, dans le contexte de l'époque?*

G. M. : D'abord, le catalogue *Art abstrait* était le vrai manifeste des Plasticiens parce que chacun des artistes participant à l'exposition y avait apporté sa conception de la peinture — ce qui n'existait pas dans le premier manifeste des Plasticiens, qui était assez vague et demeurait une série de bonnes intentions, une façon de voir les choses; ce n'était pas du tout un manifeste dans le sens propre du mot : il n'y avait pas vraiment de prise de position sur les différentes approches ou sur les différents styles. L'intérêt du catalogue *Art abstrait*, c'est qu'effectivement chaque artiste définissait sa conception, ses visées propres. En somme, Fernande Saint-Martin a regroupé là toutes les différentes optiques et en a fait ressortir la divergence et, on pourrait dire, la grande ouverture vis-à-vis du langage de la peinture. Ce qui est très important, c'est que cette exposition *Art abstrait* regroupait les deux tendances chez les Plasticiens : la

première tendance allait s'arrêter<sup>19</sup> et c'est seulement la deuxième qui a continué. C'est une exposition historique qui situe, effectivement, la fin des premiers Plasticiens et détermine la continuité du mouvement.

S. G. M. : *Vous rejetez cette notion de génération instaurée par Guy Robert et qui, par la suite, a souvent été utilisée pour marquer la différence entre les premiers Plasticiens et les seconds.*

G. M. : Mais ce n'était pas une génération en fait, puisqu'il s'agissait de gens qui avaient le même âge. Le vocable plasticien désignait le groupe de peintres qui faisaient une peinture d'aspect géométrique, qui exposaient ensemble dans les expositions de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal<sup>20</sup>. Alors les gens ont considéré que ces six ou sept personnes, qui agissaient un peu comme un groupe, étaient les Plasticiens et, d'une certaine façon, ce n'est pas tout à fait faux, parce que leurs peintures, nécessairement, étaient plus structurées, différentes de la plupart des œuvres des autres artistes de l'AANFM. C'est seulement Guy Robert qui a fait la distinction, parmi les Plasticiens, entre ceux qui étaient, justement, totalement assimilables, qui avaient signé le manifeste des Plasticiens et qui avaient fait cette première exposition de groupe, et les autres.

S. G. M. : *Comment la tendance qu'on a appelée, spécifiquement, «espace dynamique» s'est-elle manifestée?*

G. M. : Goguen, Juneau, Tousignant et moi-même avions mis davantage l'accent sur la couleur et sur la rythmique, ce qu'on savait être les composantes de l'espace dynamique. C'est pour ça qu'on a employé le concept d'«espace dynamique» pour désigner notre travail.

S. G. M. : *Et c'est une exposition à la galerie de Denyse Delrue, en 1960, qui a présenté les nouveaux Plasticiens sous le vocable «espace dynamique».*

G. M. : Je sais que Bernard Teyssède a écrit un texte là-dessus en 1967, à l'occasion d'une exposition à la Galerie du Siècle qui regroupait seulement des peintres de cette tendance-là, incluant aussi Leduc, je crois<sup>21</sup>.

S. G. M. : *On vous a considéré comme l'animateur le plus important de ce second groupe des Plasticiens. Comment percevez-vous le rôle que vous avez joué durant les années qui ont suivi?*

G. M. : Il s'agissait de défendre, en fait, une option. J'avais déjà énoncé, dans le catalogue *Art abstrait*, une définition plus large et plus spécifique de nos intentions. Dès lors, le rôle de porte-parole m'est revenu. Quand il y avait des attaques, c'était moi qui répondais parce que j'étais aussi secondé par Fernande Saint-Martin.

S. G. M. : *Donc, il y avait encore des attaques?*

G. M. : Les attaques venaient d'un peu partout, de gens comme Claude Jasmin, comme Paul Gladu, des critiques en général. Mais, il y avait aussi des attaques purement ponctuelles, dans les expositions.

C'était perçu évidemment comme un mouvement très expérimental. Mais pour plusieurs personnes, ça prenait beaucoup d'importance. Quand on exposait en groupe, ça formait comme une tendance, et les gens avaient toujours un peu peur, en fait, des chapelles, des groupes, des tendances. Et de fait, des gens comme Gaucher ou Hurtubise, Lacroix, ou Merola ont poursuivi dans la même voie. Ça devenait tout de même une tendance assez importante ici. Même un peintre comme Mousseau pouvait éventuellement être assimilé à cette tendance. Marcel Barbeau aussi. Disons que Tousignant et Barbeau, vers la fin des années 60, étaient peut-être plus identifiés au «op art». Mais c'est à partir du travail des Plasticiens que cette évolution vers une plus grande spécificité de l'expérimentation chromatique et rythmique s'est dessinée et il y a eu, justement, ce qu'on a appelé aux États-Unis le «hard edge»...

S. G. M. : ...*Que vous aviez mis en pratique dès 1956 dans vos tableaux noirs et blancs.*

G. M. : Oui, mais le «hard edge», c'était beaucoup plus vaste. Finalement, ça pouvait englober autant une artiste comme Rita Letendre qu'un McEwen, à un moment donné. Ils se sont identifiés, eux aussi, à ce travail avec des couleurs définies, avec des arêtes définies. Donc, il est évident que ce qu'on avait appelé la tendance plasticienne rejoignait, dans les deux cas, soit le «op art», soit ce qu'on a appelé le «hard edge». Et le «hard edge» pouvait éventuellement assimiler le «colorfield painting». Donc ici on a parlé, dans ce contexte-là, de post-automatisme; on n'a pas vraiment défini la «postpainterly abstraction». Ce terme a été réservé historiquement, ici au Canada, à Jack Bush et aux peintres de l'école de Regina qui, eux, justement, étaient en contact direct avec Greenberg. Alors ce qui est important, c'est que nous, ici, on ne travaillait pas du tout dans l'optique de Greenberg et c'était ça, je pense, la différence fondamentale.

S. G. M. : *Donc au début des années 60, les Plasticiens, dont vous étiez, ont soutenu une esthétique qui avait une résonance sur le plan international, mais qui n'était pas encore totalement acceptée dans le milieu ici.*

G. M. : Eh bien oui, c'est ça. C'est simplement que les options plastiques que nous avons prises n'étaient pas très facilement assimilées ici. C'est grâce au travail de Denyse Delrue dans ses deux galeries, la galerie Denyse Delrue et puis, après ça, la Galerie du Siècle, que notre travail a commencé à être accepté. La Galerie du Siècle était même identifiée au mouvement plasticien. Il y avait d'autres artistes, comme Paterson Ewen ou Hurtubise, qui s'identifiaient au «hard edge». Certaines personnes iraient jusqu'à dire qu'Hurtubise était un Plasticien, mais on ne peut pas dire ça, dans ce sens-là, parce qu'il n'a jamais été inscrit, en fait, dans une logique de spéculation sur les problèmes plastiques à l'intérieur des recherches de Malevitch, de Mondrian et même d'Albers. Il y a eu aussi François Soucy à un moment donné, et Saxe, éventuellement, qui ont pu être

assimilés à cette tendance. Au début des années 60, c'est comme une espèce de préoccupation très formelle qui est devenue assez importante ici. Évidemment, toute chose étant un peu comme une mode, beaucoup d'artistes ont finalement délaissé ce genre de structure ou d'écriture et, par la force des choses, seuls quelques-uns ont continué dans ce sens.

S. G. M. : *Vous avez pris part à l'exposition The Responsive Eye en 1965 au Museum of Modern Art à New York. Quels sont les événements qui ont mené à cette reconnaissance significative hors du Québec et du Canada?*

G. M. : Cela a été possible parce que, dès 1962, j'avais organisé à New York une exposition intitulée *Geometric Abstraction in Canada* — elle se voulait être le petit pendant d'une autre<sup>22</sup> — dans une galerie parallèle de la dixième rue, la galerie Camino. Cette exposition avait été tout de même assez bien reçue par des gens comme Reinhardt, Barnett Newman et Stella qui avaient assisté au vernissage. Donc, notre groupe, enfin le petit groupe des Plasticiens, avait déjà commencé à exposer à New York. Il faut dire aussi qu'en 1956, il y avait eu à la galerie Parma<sup>23</sup> un événement qui avait constitué, je crois, le premier contact d'un certain nombre de gens comme Toupin, Paterson Ewen et moi-même avec New York. La différence, c'est que l'exposition à la galerie Camino a eu une suite. À ma première exposition solo<sup>24</sup> à cette galerie Camino, tout de suite, j'ai vendu un tableau à J. P. Chrysler. Dès lors, on a commencé de nous remarquer. L'époux de Margot Sylvestre, la Canadienne française qui dirigeait la galerie Camino, avait sa galerie, et c'est là qu'on a continué à exposer. J'ai donc fait partie en 1965 de l'exposition *The Responsive Eye* à la suite de trois expositions personnelles antérieures à New York, expositions qui précédaient tout de même celles de gens comme Noland qui n'avait jamais encore exposé à New York. Ce fut donc une exploration très précoce.

S. G. M. : *D'une certaine façon, votre inscription dans cette exposition majeure que fut The Responsive Eye confirmait la spécificité de votre langage pictural sur un plan international.*

G. M. : Absolument. Mais avec un tableau très important aussi<sup>25</sup>, il faut le signaler. À partir de là, on peut dire que le mouvement plasticien, dans le concept «espace dynamique», était déjà un mouvement reconnu à l'extérieur du Québec.

S. G. M. : *Et cela, avant d'être accepté totalement au Québec même, où il était comme marginalisé.*

G. M. : Quand on parle d'acceptation, on fait toujours allusion à la difficulté pour les collectionneurs d'admettre cette démarche qui, tout de même, était très radicale par rapport à toute l'orientation ici au Québec, où la grande influence était toujours l'école de Paris. Dans ce contexte-là, il est évident que c'est le post-automatisme qui a été la peinture que les collectionneurs ont encouragée : des gens comme Rita Letendre, Ulysse Comtois, Jean McEwen, Paterson Ewen,

et j'en passe. Ces gens-là étaient plus assimilables; on pouvait relier leur travail à l'évolution de Borduas, en considérant les accents qui étaient mis sur la matière, par exemple.

S. G. M. : *Et c'était une tout autre voie que vous proposiez...*

G. M. : C'est ça, c'était une voie beaucoup plus radicale. Il est certain que tous les artistes ont fait des expériences à la suite des automatistes avant d'arriver à leur langage spécifique, mais évidemment, nous avons plutôt été identifiés à une recherche spécifique.

S. G. M. : *Vous avez accédé, durant les années 60, à une reconnaissance internationale, notamment grâce à plusieurs événements d'envergure, dont votre participation à la Deuxième Biennale de Paris en 1961, ou encore à la Biennale de Venise en 1968.*

G. M. : Ma participation en 1961 à la Deuxième Biennale de Paris avec le tableau intitulé *Équilibre*, de 1960, a permis en effet la diffusion du style caractéristique d'«espace dynamique». En 1962, l'exposition d'envergure intitulée *La Peinture canadienne moderne : 25 années de peinture au Canada français* dans laquelle figuraient cinq de mes tableaux, et qui fut présentée dans le cadre du festival de Spolète, en Italie, fut également la première diffusion européenne significative de l'art québécois des deux décennies précédentes. En 1968, j'ai participé avec quatre tableaux et une sculpture à l'importante exposition *Canada — Art d'aujourd'hui* au Musée National d'Art Moderne, à Paris et qui fut présentée par la suite à Rome, à Lausanne et à Bruxelles. La même année, avec neuf tableaux sériels, j'ai représenté, avec Ulysse Comtois, le Canada à la *Biennale de Venise* — où j'ai d'ailleurs remporté le Prix de la Fondation David F. Bright. Par ailleurs, dans les années 60, jusqu'en 1969, la galerie East Hampton à New York a beaucoup diffusé notre travail aux États-Unis. Nous y étions tout de même reconnus comme appartenant à la tendance «op art» ou «hard edge» — effectivement le vocable change quand on arrive aux États-Unis. Dans ce contexte-là, Claude Tousignant et moi avons été pas mal diffusés aux États-Unis.

S. G. M. : *Quels sont les rapprochements ou les écarts qu'on peut établir entre votre travail et ce qui se faisait aux États-Unis chez un artiste comme Barnett Newman, par exemple?*

G. M. : Il faut bien comprendre que la recherche de Barnett Newman reste redevable à une conception gestuelle, dans la mesure où il a toujours relativement conservé l'idée du «zip». C'est sûr qu'à un moment donné, à la fin des années soixante, il est devenu beaucoup plus rigoureux, mais pendant longtemps, il a conservé cet effet sensible, si on peut dire, ou direct, fait main. De plus, la recherche de Newman était toujours un peu teintée d'un certain symbolisme. Les titres de Newman sont très évocateurs : *Onement I, Abraham, Voice of Fire*. Donc, il y a toujours chez lui ce côté un peu manifeste, il veut toujours aller plus loin que le «statement» pictural. On peut dire aussi de Newman, d'une certaine façon, que ce qui l'intéressait, c'était le choc émotionnel de la couleur et aussi de certaines rythmiques.

C'était vraiment l'effet de masse, cet effet de grandes nappes de couleurs. Quant à moi, ma recherche a toujours été beaucoup plus vectorielle, évidemment, dans le sens de mon affinité avec Mondrian quant à la notion de la dialectique du plan et de la grille. J'ai répondu à cette préoccupation de Mondrian en proposant justement un espace totalement vectorialisé.

S. G. M. : *Dès 1959, dans le catalogue de l'exposition Art abstrait, vous affirmiez une position théorique. Vous écriviez : «Pour moi, la réalité plastique première réside dans la structure, c'est-à-dire dans la fonction dynamique résultant du rapport entre les éléments, couleur et plan»<sup>26</sup>. Je pense que vous avez établi là une position fondamentale pour le développement ultérieur de votre travail, et j'aimerais que vous explicitiez la manière dont votre œuvre s'articule par la suite sur les bases de ce concept de structure.*

G. M. : Cette proposition-là est très proche de la démarche des recherches en linguistique. Pour moi, on avait là, avant tout, l'équivalent d'une phonétique. Évidemment, il s'agit vraiment de la notion de l'énergie du plan. Dans ce contexte-là, le plan, comme le phonème, est un «building block» et est introduit dans une notion de constante transformation. Donc le plan, nécessairement, relève de lois syntaxiques. Ce qui m'intéressait, et qui est devenu capital dans mon travail sur la série, c'était justement la réitération, c'est-à-dire comment des structures semblables, ou identiques, pouvaient prendre de tout autres aspects par la juxtaposition ou par la position. Dans ce sens-là, c'est presque une approche sémiotique. Je vois mon travail comme une exploration des données fondamentales du langage plastique. Il faut bien comprendre aussi que dans le manifeste *Art abstrait*, il s'agit beaucoup plus d'une proposition sur la définition notionnelle de ce que le travail implique dans sa structure. Par la suite, dans les années 60, j'ai beaucoup développé la notion de participation et, évidemment, la notion de perception. Donc, d'une part la notion de structure, d'autre part la notion de l'espace. Par des contrastes chromatiques assez intenses, on en arrive à un espace dynamique, et le concept que j'ai posé, c'est que dans la perception, cet espace devient un espace fictif. Alors, c'est là mon approche très spécifique, qui est d'ordre phénoménologique et qui, évidemment, s'appuie sur les travaux de Piaget qui soutient essentiellement que le réel est construit, que la réalité est une construction. Donc, le tableau est une construction, et le spectateur est en état de création lui-même. Effectivement, le processus de perception n'est pas quelque chose qui s'arrête, il se poursuit dans la conscience du regardeur et, évidemment, l'évocation mnémonique, en fait les traces qui restent de l'expérience, continue à produire le contenu. Qu'il soit bien entendu que dans ce sens-là, je n'ai jamais non plus défini ce qu'était le contenu; mais j'ai toujours posé qu'il y avait un contenu. Le contenu, justement, c'est toutes les potentialités d'associations, c'est la spécificité du processus de perception et de création du spectateur. Tout simplement, qu'on comprenne bien que l'objet n'a pas une fonction symbolique, qu'il ne va pas se référer à des

idéologies ou, en fait, à un commentaire général sur la réalité, mais qu'il est proposé vraiment comme quelque chose où le spectateur a à s'impliquer dynamiquement.

S. G. M. : *Donc, chaque tableau est une expérience de perception nouvelle.*

G. M. : Absolument. Et justement, on ne peut pas épuiser la potentialité d'un tableau, parce qu'effectivement il se réinscrit toujours dans une chaîne de connaissances, dans le sens que lorsqu'on retrouve un tableau, on poursuit en réalité son expérience.

S. G. M. : *Et suite aux expériences des années 60, à ce qu'on a appelé les «bandes», vous avez élaboré la même problématique, mais de façon différente?*

G. M. : Oui. Après avoir travaillé une dizaine d'années la rythmique des structures verticales, je trouvais effectivement qu'on en arrivait pour beaucoup à une notion qui rejoignait les noirs et blancs, la notion d'une réversibilité, au moment où mon travail s'est spécifié dans deux couleurs. Donc, à partir de ça, j'ai eu le besoin d'explorer le champ dynamique comme tel, la surface du tableau, d'une façon plus complexe, et de réintroduire justement l'énergie du cruciforme et des diagonales. C'est là que j'ai commencé mes recherches qui reprenaient, dans une certaine mesure, les travaux des années cinquante, cette fois sur le damier, et aussi sur les triangles, qui sont des vecteurs diagonaux. Cette recherche-là m'a permis d'explorer des gammes chromatiques bien différemment que dans les séries. Ça propose en fait des espaces topologiques très complexes, et il est évident que c'est à l'intérieur de ça que j'en suis revenu au besoin d'explorer la notion de masse, le rapport quantité-qualité dans les quantificateurs.

S. G. M. : *Quantificateurs que vous avez commencés vers 1975, et que vous poursuivez toujours.*

G. M. : Mon approche durant la période «espace dynamique» était essentiellement vectorielle. Évidemment, avec la rythmique des séries, l'aspect polarisant de la diagonale avait été rejeté. Dans une certaine mesure, c'est cette volonté d'accentuer la différence gauche-droite par la diagonale qui est impliquée dans les quantificateurs. Donc, ça reprend nettement l'intuition de base que j'avais eue à partir des tableaux réalisés dans l'obscurité, où j'avais justement remarqué que la structure était essentiellement complémentaire et que cette structure complémentaire gauche-droite était à la source même de l'expérience spatiale. Le tableau n'est jamais organisé de la même façon dans les deux côtés.

S. G. M. : *Votre travail, encore aujourd'hui, est donc fondé sur l'intuition de base du début des années 50. Vous affirmez là la*

*grande continuité de toute votre démarche picturale.*

G. M. : Oui, je soutiens effectivement qu'on ne peut pas ne pas poser dans la peinture le processus de ce qui est avant et après. Dans ce sens-là, des structures plus cognitives, donc plus intellectuelles, sont projetées; et, de façon complémentaire, il y a des structures qui sont beaucoup plus émotionnelles. Donc, c'est cette espèce de va-et-vient entre une approche qu'on pourrait dire presque verbale, d'un certain point de vue, parce que plus notionnelle, et une approche essentiellement non verbale. Dans un tableau, la structure globale relève d'une certaine intellectualisation, mais le choix des couleurs, pour moi, est un choix totalement émotionnel et donc, dans ce sens-là, c'est un art qui a deux polarités.

S. G. M. : *Et comment percevez-vous cette rétrospective de 1995, ce regard nouveau posé sur cet ensemble, de tableaux notamment, qui établit, il va sans dire, des jalons tout au long de votre carrière artistique?*

G. M. : Je crois qu'effectivement, dans une rétrospective, ce qu'on peut démontrer, avant tout, c'est la continuité dans une œuvre. Je crois que ce qu'on peut voir dans l'exposition, c'est la préoccupation de démontrer que la couleur, dans sa fonction de forme, génère une infinité d'espaces, et que moi j'assimile l'espace, la perception et la construction de l'espace à la construction du sens dans un texte. Il y a autant de possibilités de sens qu'il y a de possibilités de mettre des mots ensemble. L'exploration de la spatialisation est infinie. Mais il y a toujours une composante existentielle qui est justement la qualité rythmique, qui s'exprime par les contrastes et par les structures harmoniques. Tout cela est relié — ou en analogie — avec la musique. Dans ce sens-là, je crois que ma peinture n'est pas tellement différente des recherches en musique contemporaine quant à l'élimination du motif ou du thème : donc, une peinture ou une musique qui soit vraiment basée sur une progression rythmique.

S. G. M. : *Il y a eu également chez vous un cheminement en poésie qui semble correspondre à votre cheminement en peinture.*

G. M. : Oui, justement, pour moi, la poésie devait dissocier le mot, dans sa composante physique, du sens. Dans cet ordre d'idées, j'ai élaboré un travail poétique et je croyais, à partir de Mallarmé, qu'on devait nécessairement essayer d'aller plus loin : accentuer ou poser la différence fondamentale entre la prose, qui reste descriptive, et la poésie, qui devait aller au delà de ce besoin descriptif et vraiment fonctionner à partir de ses moyens propres, donc à partir des possibilités d'associations des mots ou des structures des mots, en fait à partir de la couleur vraiment phonétique.

## Notes

1. Guido Molinari, dans Normand Thériault, «New York a-t-il copié Montréal?», *La Presse*, 3 octobre 1970, p. 14.
2. «Avec les reproductions de Pollock qu'il [Molinari] a découpées dans un numéro spécial de la revue *Life*, c'était son premier contact avec une peinture non-figurative.» Bernard Teyssède, «Guido Molinari : un point limite de l'abstraction chromatique», *Guido Molinari*, Paris : Centre culturel canadien, 1974, p. 4.
3. James Johnson Sweeney «Mondrian, the Dutch and De Stijl», *Art News*, Summer 1951, p. 23. Il s'agit des lettres que Mondrian avait écrites à Sweeney durant les années 40, dans lesquelles ses préoccupations en peinture étaient définies.
4. En janvier 1955. Un deuxième voyage à New York, en juillet de la même année.
5. Dans le cadre du débat entre Leduc et Borduas, Guido Molinari écrit un texte capital intitulé : «L'Espace tachiste ou Situation de l'automatisme», *L'Autorité*, 2 avril 1955. Repris dans *Guido Molinari : Écrits sur l'art (1954-1975)*, sous la direction de Pierre Théberge, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1976 (Documents d'histoire de l'art canadien, n° 2), p. 15-17.
6. *Espace 55*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1955.
7. *Molinari : Dessins*, L'Échourie, 1954.
8. *Guido Molinari : abstraction noir-blanc*, galerie L'Actuelle, 1956.
9. Louis Belzile, Jauran (Rodolphe de Repentigny), Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin.
10. Outre Molinari, mentionnons Jean Goguen, Denis Juneau, Luigi Perciballi et Claude Tousignant.
11. Le terme est emprunté à l'anthropologue Marcel Rioux. François Gagnon écrit : «Il semble en effet tout à fait caractéristique de la mentalité de notre élite culturelle des années 40 de s'être sentie immensément en retard sur le reste du monde, culturellement parlant. [...] Rattraper la culture européenne impliquait la condamnation de l'idéologie immédiatement antérieure, l'idéologie de conservation.» Dans «Mimétisme en peinture contemporaine au Québec», *Peinture canadienne-française (débat)*, 2<sup>e</sup> éd. augmentée, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1971 (Conférence J. A. de Séve, n° 11-12), p. 37-60.
12. Voir le texte que Molinari a écrit en réaction à la conférence de François Gagnon, intitulée «Mimétisme en peinture contemporaine au Québec» : Guido Molinari, «Réflexions sur la notion d'objet et de série», *Peinture canadienne-française (débat)* op. cit., p. 61-80. Repris dans *Guido Molinari : Écrits sur l'art (1954-1975)*, op. cit., p. 72-85.
13. Piet Mondrian, *Victory Boogy-Woogy*, 1943-1944 (tableau non terminé).
14. L'expression est empruntée à Bernard Teyssède. Se référant à l'exposition *La Place des Artistes* de 1953, il écrit : «Dès lors, Molinari devient notoire. Il est l'excès, l'extravagance, l'avant-garde des avant-gardes.» dans Bernard Teyssède, op. cit., p. 6.
15. Avec l'aide de Fernande Saint-Martin, Molinari ouvre la galerie L'Actuelle le 28 mai 1955, au 278, rue Sherbrooke Ouest, à Montréal. Fernande Saint-Martin écrit à cette occasion : «Afin de lutter contre tout nouvel académisme tyrannique et pour donner à toute aventure plastique nouvelle l'issue dont elle a besoin,

L'Actuelle a été fondée...» Dans «Nouvelle galerie de peinture», *Le Devoir*, 31 mai 1955, p. 5. Molinari ferma L'Actuelle en mai 1957.

16. En 1954 et 1955, Molinari organisait des expositions au restaurant L'Échourie, au 45, avenue des Pins Ouest, à Montréal.
17. Le *Manifeste des Plasticiens* est rédigé par de Repentigny et signé par Belzile, Jauran, Jérôme et Toupin. Le manifeste est lancé lors de l'ouverture de l'exposition des Plasticiens à L'Échourie le 10 février 1955. Reproduit dans *Jauran et les premiers Plasticiens*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1977, [p. 33]. On peut y lire : «Comme le nom qu'ils ont choisi pour leur groupe l'indique, les Plasticiens s'attachent avant tout, dans leur travail, aux faits plastiques : ton, texture, formes, lignes, unité finale qu'est le tableau, et les rapports entre ces éléments. Éléments assumés comme fins.» P. 32.
18. Au sujet de la polémique engagée entre Leduc et Borduas suite à la réaction de celui-ci à l'exposition *Espace 55*, voir : François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas (1905-1960) : Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal : Fides, 1978, p. 372-377.
19. Selon Molinari, l'exposition *Art abstrait* est «la dernière manifestation de ce que Guy Robert a appelé les premiers Plasticiens, parce que déjà Jauran et Jérôme n'y participaient pas, et puis Belzile et Toupin ont cessé de produire dans ce genre, dans ce style-là.» Entretien du 24 novembre 1994.
20. L'Association des artistes non-figuratifs de Montréal (AANFM) est fondée officiellement à la galerie L'Actuelle le 13 février 1956. Il s'agissait de «grouper les peintres, sculpteurs et graveurs non-figuratifs de Montréal et de protéger leurs intérêts collectifs, en s'efforçant de leur assurer une participation équitable aux activités de la Ville». Texte photocopié par l'AANFM, 1<sup>er</sup> février 1956. Cité dans Pierre Théberge, *Guido Molinari*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1976, p. 21.
21. Exposition intitulée *Espace dynamique 1956-1967*. Dans le texte photocopié en guise d'introduction à cette «rétrospective» à la Galerie du Siècle en 1967, Bernard Teyssède mentionne comme faisant partie de l'exposition, Molinari, Tousignant, Juneau, Goguen, Perciballi et enfin Barbeau dont «la démarche indépendante se déploie dans l'intervalle entre "espace dynamique" et "op art"...». Il note «la tâche [...] d'illustrer, par un heureux choix de tableaux, l'évolution du groupe "Espace dynamique", non sans rappeler «la part très précoce prise par Leduc ou Toupin à la simplification des plans colorés» dans le contexte plus général de cet art montréalais «qui prit le "rappel à l'ordre" pour devise».
22. Avec Molinari, Goguen, Juneau et Perciballi, l'exposition de la galerie Camino se voulait «le pendant d'une exposition d'abstraction géométrique américaine qui se tenait au Musée Whitney de New York». Dans Pierre Théberge, *Guido Molinari*, op. cit., p. 36.
23. En septembre 1956, Molinari organise une exposition de groupe intitulée *Modern Canadian Painters* à la galerie Parma de New York. Y participent, outre Molinari, Noël Lajoie, Gilles Corbeil, Paterson Ewen, Fernand Toupin, Robert Blair, Fernand Leduc, Claude Tousignant et Ulysse Comtois.
24. Selon Molinari, sa première exposition solo à la galerie Camino a lieu également en 1962.
25. *Mutation : Verte et Rouge*, 1964, acrylique sur toile, 6'7" x 8' (ill. p. 12 dans le catalogue de l'exposition *The Responsive Eye*).
26. Guido Molinari, «Le langage de l'art abstrait», *Art abstrait*, Montréal : École des Beaux-Arts de Montréal, 1959. Repris dans *Guido Molinari : Écrits sur l'art (1954-1975)*, op. cit., p. 18-19.



**Guido Molinari et**

**«l'élément destructeur en art»<sup>1</sup>**

*L'œuvre de l'artiste est... spécifiquement une ouverture au sens, un questionnement du sens, une remise en question perpétuelle du sens<sup>2</sup>.*

Dans un essai de 1974, alors qu'il évoquait toutes les œuvres non figuratives exposées à Montréal en 1956, Bernard Teyssède faisait l'éloge des tableaux en noir et blanc de Guido Molinari comme étant les plus innovateurs, les décrivant comme «des travaux sans précédents, qui anticipent de près de dix ans sur le 'minimal art' de New York<sup>3</sup>». Il est difficile d'être certain de ce que Teyssède entendait alors par «minimal art». Il ne pouvait être question de peinture. Les surfaces «hard-edge» anonymes de Molinari, en 1956, ont peu en commun avec le strict matérialisme «painterly» qui allait bientôt devenir la caractéristique des peintres vraiment minimalistes, Frank Stella, Brice Marden et Robert Ryman. Et si nous considérons une liste plus longue de peintres «minimalistes» pour y inclure Barnett Newman ou Ellsworth Kelly, Gene Davis ou les peintres du «colorfield painting», nous ne faisons qu'élargir la gamme des pratiques dont Molinari s'était précisément détaché.

Néanmoins, Teyssède voyait juste en faisant remarquer comment Molinari emmenait la peinture dans de nouvelles directions au milieu des années 50. Mais s'il y a une comparaison à faire avec le minimalisme, ce n'est pas la peinture, mais la sculpture qu'il faut

regarder, en particulier la manière dont elle a restructuré la relation entre l'objet et le spectateur. Dans les tableaux noir et blanc, Molinari jetait les fondements d'un nouveau type d'espace, non pas préexistant ou inhérent à l'image comme dans la peinture issue du cubisme ou du surréalisme, mais plutôt un espace immédiatement construit par le regardeur selon la dynamique de la perception active. Comme Robert Morris l'a formulé, «les meilleures œuvres nouvelles extraient les relations de l'œuvre pour en faire des fonctions de l'espace, de la lumière et du champ de vision du regardeur<sup>4</sup>». La discussion par Morris de la sculpture minimaliste est trop étroitement reliée à ce moyen d'expression pour s'appliquer aux peintures de Molinari, mais elle décrit effectivement comment les nouveaux objets ont déplacé la source du contenu en dehors d'eux-mêmes et l'ont attribuée au regardeur. L'interaction avec de tels objets a rendu désuète la vision passive qui s'appliquait à l'espace pictural traditionnel. Morris évoquait un sens plus éveillé du *faire* chez le regardeur, une conscience vive du processus de construction, entre le sujet et l'objet, d'un espace d'expérience perceptive, un espace qui se développe avec le temps, d'une manière très concrète.

Cette adéquation de notre expérience de la peinture avec son processus et avec le temps fait la nouveauté et l'originalité des tableaux en noir et blanc de Molinari. En d'autres termes, dans des œuvres telles que *Blanc dominant* et *Diagonale noir* (Cat. n<sup>os</sup> 17 et 18) exposées pour la première fois à la galerie L'Actuelle à Montréal en 1956, l'énergie visuelle qui existe entre les formes noires et blanches, l'interchangeabilité et l'indécision des relations forme-fond, le rejet de la fermeture qu'une définition amènerait, tous ces éléments transforment la peinture en tant qu'image en une peinture événement. C'est l'essence de l'œuvre à venir qui est ici projetée; et cette œuvre, pour la ressentir, il faudrait vivre avec elle comme nous vivons dans l'espace et dans le temps réels.

Prenons garde, cependant. L'œuvre de Molinari ne s'explique pas simplement par le minimalisme, pas plus que par les autres mouvements auxquels il a été associé tout au long de sa carrière, le construc-

tivisme européen et le néo-plasticisme, l'expressionnisme abstrait ou la «postpainterly abstraction». Il s'agit là de ses ancêtres, ou de sa famille immédiate. La déclaration de 1954, envoyée par télégramme à un journal montréalais — dans laquelle Molinari déclarait toute adhésion à l'automatisme et se proclamait «le théoricien du molinarisme<sup>5</sup>» — a pu frapper comme l'expression d'une arrogance de jeunesse mais, à cause de l'originalité et de la constance de son projet, elle a été confirmée dans sa vérité. Il est juste, en effet, de dire que Molinari a fourni une lecture alternative au sein de la trajectoire de la peinture moderne, ce qui mérite d'être reconnu dans le contexte plus large de l'histoire internationale de l'art.

En tant qu'artiste et théoricien, Molinari a été aussi fondamentalement hégélien dans sa conception de l'histoire de l'art que tout disciple de Clement Greenberg. Son art s'est toujours développé à partir d'une fine analyse visuelle de son passé moderniste, afin d'y découvrir les principes essentiels et universels lui permettant de se transformer et de se renouveler. Toutefois, l'entreprise de Molinari n'a jamais été purement formelle. Dès le début, elle fut nourrie par la conviction d'un parallèle étroit entre la vie et l'art abstrait, une ambition pour l'art abstrait perçu comme pouvant «établir avec le réel des relations plus adéquates que celles qu'avait esquissées la peinture classique». Ce sont les mots de Fernande Saint-Martin, dans sa préface au catalogue de l'exposition *Art abstrait* tenue à l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1959, et dédiée aux Plasticiens, de même qu'à Malevitch, Taeuber-Arp, Mondrian et Van Doesburg<sup>6</sup>. En raison de l'étroite relation intellectuelle entre Saint-Martin et Molinari, on peut supposer qu'il a partagé l'opinion qu'elle formulait dans le même essai au sujet de la révélation, par les tendances récentes, «d'une nouvelle psychologie et d'une nouvelle géométrie, les dimensions les plus profondes de l'homme». Cette aspiration utopique renvoie aux racines des convictions du constructivisme européen voulant que l'art abstrait soit immédiatement relié, comme Naum Gabo l'avait affirmé à Herbert Read, «à l'univers mental et spirituel que nous portons au-dedans de nous<sup>7</sup>».

L'exposition s'ouvre sur un groupe de quatre tableaux de 1951 et 1952, réalisés les yeux bandés ou dans l'obscurité. La rétrospective Molinari présentée au Musée des beaux-arts du Canada en 1976 ne comportait qu'une seule œuvre de ce type. Alors qu'ils avaient, auparavant, le rôle de représenter plus modestement l'étape initiale d'une jeune carrière, tout se passe comme si ces tableaux étaient élevés ici au rang de proposition primordiale, la source de laquelle allait découler l'œuvre à venir. Cette hypothèse n'est pas injustifiée. À l'époque où ils ont été peints, les tableaux dans l'obscurité ne représentaient pas seulement une intervention radicale dans la culture picturale du milieu automatiste, mais ils définissaient également plusieurs principes formels et expressifs qui allaient devenir des constantes chez Molinari.

L'importance cruciale de ces œuvres n'est pas tout de suite apparue. Molinari était encore un très jeune homme de moins de vingt ans, rudement sûr de lui, doublé d'un grand parleur, et selon son propre

témoignage, on ne prenait pas toujours son art très au sérieux. De plus, Molinari avait ses propres doutes sur l'importance à accorder aux peintures dans l'obscurité : «Elles semblaient tout simplement trop faciles<sup>8</sup>». C'est pour se les expliquer, à lui-même et aux autres, qu'il est devenu le théoricien par essence de ses propres œuvres, et qu'il en est venu à comprendre «à quel point elles représentaient un autre point de vue». En cours d'exécution, ces peintures, tout comme plus tard les tableaux en noir et blanc, étaient littéralement un saut dans le noir. Une fois terminées, elles commandaient un temps de réflexion pour évaluer l'étendue de leurs implications sur les plans intellectuel et visuel. L'autocritique intensive a toujours été primordiale dans la pratique de Molinari.

L'origine des peintures dans l'obscurité, d'après une anecdote qui a été racontée plusieurs fois<sup>9</sup>, est un texte écrit tard le soir dans le noir par Molinari, et qu'il ne put relire le lendemain. Mais comme il le faisait remarquer, si le sens littéral était perdu, une part essentielle demeurait : «la qualité graphique de mon texte». Pourquoi ne pas peindre dans l'obscurité? Cet exercice a beaucoup de rapports avec l'écriture automatique des surréalistes, ce qui n'est pas surprenant lorsqu'on sait que Molinari venait tout juste d'être gagné par l'effervescence du milieu intellectuel des automatistes (le surréalisme allait continuer d'informer son art et sa poésie). Pourtant, étant donné leur caractère impromptu, la qualité de ces tableaux est remarquable. «Éruptifs comme ceux de Cobra, gestuels comme ceux de Mathieu», écrit Bernard Teyssède à leur sujet<sup>10</sup>; mais à la différence de ceux de Cobra, la figuration n'est ni leur origine, ni leur aboutissement, et différemment de Mathieu, ils ne tendent pas vers un maniérisme prévisible. Leur caractère brut et leur vigueur demeurent intacts.

Il est significatif que la décision de peindre les tableaux dans l'obscurité fut prise moins d'un mois — et Molinari insiste sur cette proximité dans le temps — après la lecture d'un article de J. J. Sweeney sur Mondrian paru dans *Art News* en été 1951. Ce texte reproduisait intégralement une lettre de Mondrian, datée de 1943<sup>11</sup>. «Cette découverte de la lettre de Mondrian, son autocritique, le reniement de son propre passé, tout cela fut la grande révélation de ma vie.» Les peintures dans l'obscurité ne ressemblaient en rien aux œuvres de Mondrian, pas plus que l'article n'était illustré, si ce n'est par quelques croquis parsemant la lettre de Mondrian. Molinari n'allait voir des œuvres originales de Mondrian qu'à sa première visite à New York, en janvier 1955. En 1951, la leçon de Mondrian était avant tout théorique, peut-être même morale, centrée sur son engagement à détruire ce qui était contradictoire dans son œuvre (l'espace cubiste d'abord, puis le plan du tableau et ensuite, dans sa période new-yorkaise, les traits noirs), déterminé qu'il était dans la poursuite d'une expression plus complète de l'équilibre dynamique. Comme Molinari le décrivit plus tard à Robert Welsh, le «principe de destruction» était «la principale force dialectique dans le concept d'évolution vers un nouvel espace<sup>12</sup>».

La lettre de Mondrian fournissait les assises théoriques du rejet par Molinari des principes automatistes de l'objet dans l'espace et de la



dualité entre la forme et le fond, qu'il allait analyser avec tant de justesse dans son article de 1955, «L'Espace tachiste ou Situation de l'automatisme<sup>13</sup>». Par contraste, les peintures dans l'obscurité réaffirmaient rigoureusement la surface, en s'avançant au-devant du support plutôt que de s'y enfoncer. La revendication des automatistes d'une «non-intentionnalité» dans leurs méthodes de travail fit l'objet d'attaques encore plus directes de Molinari. La liberté des peintures dans l'obscurité fournissait une preuve a contrario de la dépendance des compositions automatistes par rapport aux structures picturales préexistantes des surréalistes, celles de Matta et de Masson notamment. Pour Molinari, si le fait d'écrire dans le noir avait détruit la sémantique de son texte, peindre dans l'obscurité servait alors à éluder l'auto-censure imposée par des habitudes de perception visuelle. (Dans ce contexte, Molinari s'est rappelé que son intérêt pour Pollock, qu'il avait découvert par le célèbre reportage photographique du magazine *Life* en 1949, n'était pas partagé par les automatistes qui jugeaient «trop mécaniques» les méthodes du peintre américain.)

De plus, «la qualité graphique» du texte de nuit ou des tableaux réalisés dans l'obscurité n'était ni arbitraire, ni dépourvue d'intérêt. Ces peintures sont avant tout construites à partir de gestes expressionnistes. Elles rappellent à quel point la vie de Molinari était alors marquée par les émotions — comme nous l'apprenons dans le «roman vrai» de Bernard Teyssède — signe avant-coureur de l'œuvre à venir, intensément personnelle, expressive et lyrique. Mais s'il maintient, face à Teyssède : «Pour moi, la peinture a toujours été autobiographique<sup>14</sup>», cela doit être entendu d'une manière assez particulière, en ce sens que personnellement, Molinari ne recherchait pas tant le psychologique dans son travail que des principes généraux d'existence, ou une «expression universelle», pour citer Mondrian dans sa lettre à Sweeney.

Ainsi, lorsque Molinari commença de porter un regard critique sur les peintures dans l'obscurité, il leur découvrit non seulement une structure individuelle, mais encore une constance dans la structuration picturale, c'est-à-dire, comme il l'écrivait à Welsh, «un côté gauche plus statique, un mouvement assez vertical vers le coin supérieur droit, avec une masse en contrepoids vers le bas à droite<sup>15</sup>». Telle était la leçon des peintures dans l'obscurité : le corps a ses propres manières, sa mémoire et ses habitudes; les structures peuvent se développer sans recourir à des règles de composition ou à des descriptions tirées de la nature; il existe des gestes inhérents à l'humain, qui ne parlent pas de la personnalité mais qui prennent leur source dans la nature, des gestes archétypes. C'était la confirmation du fait que les peintures dans l'obscurité n'étaient pas «rien», comme le soutenait leur premier public, mais un fondement sur lequel établir un lien plus approfondi (que le concept automatiste de «non-intentionnalité») entre un langage abstrait de l'art et le monde de la réalité.

À l'époque de la publication de «L'Espace tachiste ou Situation de l'automatisme», au printemps de 1955, Molinari était non seulement

capable, sur le plan analytique, d'expliquer la nature retardataire qu'il voyait aux compositions automatistes, mais il avait aussi tracé une voie d'évolution de l'art moderne jusqu'à ses manifestations les plus avancées avec Pollock et l'école de New York. Cet article impressionnant confirme l'acuité de sa perception au premier abord, en particulier sa découverte de Mondrian à New York, en janvier de la même année. Par son défi global de «cesser de refaire le tableau trop refait déjà<sup>16</sup>», Molinari étalait fièrement ses propres ambitions sur la scène internationale.

Pendant ce temps, sa propre peinture demeurait essentiellement tachiste. C'est une chose que d'avancer de nouvelles formulations conceptuelles, mais c'en est une autre que de trouver un langage artistique qui les exprime. Les œuvres qui ont découlé du groupe des peintures dans l'obscurité témoignent du besoin, après la spontanéité, d'introduire la composition et la structure, en prêtant attention aux effets récurrents comme l'aspect presque inévitablement plus intentionnel du côté gauche, en contraste avec la plus grande vitalité du côté droit (Cat. n<sup>os</sup> 7 et 9). Trop de structure menaçait cependant l'œuvre de rigidité. Ceci a conduit Molinari aux essais de 1955 avec «dripping» à la manière de Pollock (Cat. n<sup>o</sup> 15), une tentative de créer une nouvelle synthèse du dessin et de la couleur qui allait toutefois le désenchanter bientôt. Les larges plans colorés des peintures en aplat (Cat. n<sup>o</sup> 12) s'opposaient aux motifs en damier précédents (Cat. n<sup>os</sup> 9 et 11), mais les deux manières paraissaient trop formelles, impliquant l'utilisation de la grille cubiste des automatistes. Bien que les peintures en aplat fassent pressentir plus nettement l'orientation verticale des futurs tableaux à bandes, Molinari n'en décrit pas moins leur production comme étant «essentiellement automatique».

La véritable rupture a commencé à se produire sur papier, en 1955. En suivant la séquence des petits dessins en noir et blanc (Cat. n<sup>o</sup> 103) jusqu'aux dessins de plus grand format de 1956 (Cat. n<sup>os</sup> 104 à 106), on remarque comment, alors qu'ils étaient intuitifs et organiques, encore tachistes, ils deviennent de plus en plus structurés, jusqu'à se résoudre en une géométrie brusque, aux contours flous. Comme les critiques l'ont souvent fait remarquer, les peintures «painterly» (Cat. n<sup>o</sup> 16) avec leur potentiel de réversibilité du noir et du blanc, ont quelque chose de Franz Kline. La comparaison est intéressante pour l'un comme pour l'autre, montrant à quel point le travail de chacun des deux est délibérément construit. Mais Molinari n'a pas vu le travail de Kline avant l'année suivante, son travail à lui se développant selon sa propre logique interne. Pour autant qu'on puisse relier l'augmentation d'échelle et la nouvelle clarté formelle de ce travail à une connaissance de l'expressionnisme abstrait, Molinari apportait aussi une réponse au suprématisme de Malevitch (voir *Angle rouge*, 1955, Cat. n<sup>o</sup> 10) et à Mondrian, dont il avait vu le travail à New York récemment. Lorsqu'en 1956, Molinari transposa certains de ses dessins dans ses peintures en noir et blanc de grand format — des structures géométriques «hard-edge», sans texture, absolument planes avec leurs formes noires et blanches équivalentes et réversibles, — il découvrit un territoire neuf, personnel.

La reformulation par Molinari de la peinture comme événement dynamique, plutôt que comme image statique, l'a fait aboutir aux peintures à bandes verticales qui constituent son œuvre entre 1963 et 1969 environ. Cependant, il est intéressant de remarquer d'abord à quel point les peintures en noir et blanc, avec toute leur audace, semblaient comme un autre saut dans l'inconnu, à propos duquel Molinari demeura ambivalent pour un certain temps. Il se rappelle le malaise profond que lui inspirait leur géométrie, parce que cela ressemblait trop à un camouflage intellectuel. En revanche, la simplicité géométrique de ces peintures faisait en sorte qu'on ne pouvait les prendre au sérieux sans justification intellectuelle. Molinari affirme avoir retiré, à la clôture de l'exposition des peintures en noir et blanc à L'Actuelle, en 1956, les toiles de leurs faux-cadres (qu'il donna à Robert Blair), et les avoir enroulées, parce qu'il ne pouvait en fin de compte les situer de manière satisfaisante dans aucune problématique de ce temps-là. Il demeura dès lors fidèle au modèle expressionniste abstrait, et retourna au dessin lyrique en 1957 (Cat. n<sup>os</sup> 107 et 108).

Durant l'année 1958, cependant, la structuration se rétablit, d'abord sur papier (Cat. n<sup>os</sup> 109, 110 et 112), et ensuite dans les peintures. *Multiblanc*, de 1958 (Cat. n<sup>o</sup> 21) questionne directement la grille de Mondrian, la rend oblique et plus dynamique, et retourne aux formes «hard-edge» pour affirmer la structure binaire du noir et blanc en contradiction avec la «Gestalt». Pour Molinari, le défi n'était pas seulement de dépasser les peintures en noir et blanc ou de développer des grilles plus dynamiques, mais d'éliminer la rigidité de la grille comme telle, et de la remplacer par une structure de mouvement aléatoire. *Équilibre*, de 1959 (Cat. n<sup>o</sup> 23) est représentative de sa période d'«abstraction géométrique», ou période plasticienne, comme il la désigne également, précédant les peintures à bandes verticales. Ce travail était intensément aux prises avec Mondrian, tirant les conséquences de la promesse des peintures «Boogie-Woogie». Dans sa lettre à Sweeney, Mondrian affirme vouloir détruire la ligne des grilles classiques en montrant une opposition mutuelle plus complexe entre les plans colorés animés d'un rythme dynamique. Comme Mondrian, Molinari préparait ses peintures géométriques à l'aide de collages de morceaux de papier coloré découpés à l'échelle, procédé encore utilisé pour les premières peintures à bandes verticales. En raison de ce qu'il décrivait comme «l'impasse que Pollock constituait pour les recherches actuelles de la peinture<sup>17</sup>» — Pollock ne s'est jamais libéré du surréalisme parce qu'il a continué d'être habité par la figuration —, Molinari regardait les dernières œuvres new-yorkaises de Mondrian comme le meilleur modèle possible pour le développement d'un nouvel espace pictural. En confirmant ainsi son lignage, Molinari se distinguait de la génération des expressionnistes abstraits aux États-Unis, génération qui avait rejeté dans une large mesure le système géométrique codifié de Mondrian comme étant trop restrictif pour pouvoir traiter de la subjectivité humaine (Motherwell), ou du mystère de la tragique condition de l'Homme (Newman). Molinari se démarquait également

des peintres du «colorfield painting», qui s'opposaient à un genre de peinture supposément construit à partir d'un ensemble de règles somme toute inhérentes à la nature, ou données de l'extérieur, comme l'étaient celles de Mondrian<sup>18</sup>. Molinari, au contraire, allait garder foi en la compatibilité de la peinture abstraite avec la condition humaine, et sa tâche de structurer les expériences perceptives correspondant aux structures fondamentales de nos relations au monde.

Les tableaux à bandes verticales réalisèrent cette ambition. Les propositions plasticiennes et les peintures à bandes verticales se sont chevauchées pendant plusieurs années, alors que Molinari était aux prises avec la simplicité peut-être trop directe de ces dernières. Cette fois, cependant, elles trouvaient leur propre résolution dans leur structure définitive : des bandes verticales colorées d'égale largeur, les couleurs étant disposées suivant des relations sérielles. Un seuil essentiel venait d'être franchi. Les événements visuels n'étaient plus d'abord fonction du jeu relationnel de la structure formelle interne du tableau. Puisque dans ces peintures, si peu de choses se produisaient sur le plan formel, tout se passait comme si une autre charge d'énergie était libérée par la couleur qui débordait vers l'extérieur pour envahir l'espace du regardeur. Il y a ici un parallèle à établir avec la libération de la couleur par la systématisation de la forme chez les peintres du «colorfield painting» (les cercles et chevrons de Noland). Toutefois, la préoccupation de Molinari touche non pas l'esthétique de la couleur, mais sa dynamique. Arrangée selon des relations sérielles, la couleur est libérée pour donner pleine expression à ses énergies et interactions chromatiques, qui ne cessent de se produire devant nos yeux. Dans les tableaux à bandes verticales, la couleur, libérée pour jouer à travers un champ d'expériences visuelles successives, crée, comme Molinari le dit, un «espace fictif» de balayage rythmique, fuyant toujours, et toujours s'avancant. Chaque tentative du regardeur pour fixer un ordre est annulée aussi rapidement que cet ordre est remplacé par un autre. En effet, les peintures sont devenues un monde en constant processus, mais un monde comme lieu dont l'existence dépend consciemment de la présence d'un regardeur, un monde tel que construit par l'implication perceptive, voire émotive, de ce regardeur. Celui-ci est compris dans l'espace du tableau et réciproquement, comme les personnages des peintures de Caspar David Friedrich, ces substituts de nous-mêmes qui nous tournent le dos, captivés par la nature dont ils perçoivent les formes simples et sublimes comme une incarnation de la présence divine. L'équation demeure entre la personne qui voit et ce qui est vu, mais chez Molinari la scène s'est déplacée, du domaine du souvenir vers celui de l'expérience immédiate. Néanmoins, les tableaux à bandes verticales continuent d'être des reconstitutions symboliques de nos relations avec ce qui est extérieur à nous.

Molinari a également décrit l'espace des peintures à bandes verticales comme «un champ énergétique non euclidien recelant d'infinies possibilités». Pour comprendre l'importance qu'il accorde à ce nouvel

espace chargé d'énergie, il nous faut examiner, au moins brièvement, la nature de ses investigations théoriques. Bien qu'il ait toujours étudié des textes scientifiques et philosophiques, Molinari accorde une importance capitale, dans sa vie intellectuelle, à sa relation avec Fernande Saint-Martin. Lorsqu'ils se sont rencontrés pour la première fois, en 1953, Saint-Martin venait de terminer son mémoire de maîtrise à l'Université McGill, intitulé «La littérature et le non-verbal<sup>19</sup>». Cet essai devint le centre de leurs discussions théoriques, puisque son argumentation offrait des fondements, dans la réalité, pour les développements structuraux de la peinture de Molinari. C'est notamment par l'intermédiaire de Saint-Martin que Molinari se familiarisa avec le pré-structuralisme de l'écrivain et homme de science américain Alfred Korzybski, qui posait deux propositions corrélatives qui allaient être cruciales pour son œuvre : le principe de «la non-identification des mots et des choses», et le concept d'un espace non euclidien.

Le principe de «non-identité» peut être résumé par la citation de Korzybski placée en exergue de l'ouvrage de Saint-Martin : «Quoi que vous puissiez dire qu'une chose est, elle ne l'est pas<sup>20</sup>.» Ce principe s'applique autant à l'identification des mots avec les objets que, par corollaire, aux couleurs des peintures à bandes verticales. Pour paraphraser Saint-Martin, les mots, comme les objets qui nous entourent dans le monde, n'ont pas de signification ou d'identité fixes, mais celles-ci proviennent plutôt de réseaux d'associations, puisqu'elles dépendent autant de la valeur affective que leur accorde notre expérience que de quelque propriété objective que ce soit. Par conséquent, elles sont toujours imprévisibles, irrationnelles, transitoires et impossibles à classer<sup>21</sup>. Les mots et les objets, tout comme les couleurs des peintures à bandes verticales, se comportent donc d'une façon similaire : les transformations de couleurs constantes forment une séquence d'événements assujettis aux attitudes perceptives changeantes que nous leur appliquons, en fonction de nos actes successifs de vision et de sensation.

Cette futilité de l'identité, qui sous-tend l'argument de Molinari en faveur de la destruction de l'objet dans la peinture automatiste, coïncide avec la conception de Korzybski (et de Saint-Martin) : la connaissance ne peut être une recherche de l'essence des objets, mais doit être «une description du comportement ou la structure du mouvement de la réalité<sup>22</sup>». D'où l'insuffisance de l'espace euclidien de la peinture surréaliste ou automatiste, tel que Molinari l'avait perçu de bonne heure — «un vide contenant des objets» — par rapport à la véritable nature de la réalité. Une compréhension plus profonde du réel exigeait que la peinture replace ses constructions forme-fond dans un espace «plein ou d'un plenum où un 'objet' se construit et se définit selon ses relations toujours changeantes avec les autres événements<sup>23</sup>». En fin de compte, la réalité est trop complexe pour être décrite et requiert d'être saisie d'une autre manière, qui puisse inclure l'être humain comme «un organisme particulier qui se modifie continuellement et qui établit des relations toujours nouvelles avec un milieu en perpétuel changement<sup>24</sup>». Selon Korzybski, la structure

du réel ne peut être approchée qu'à l'aide des mathématiques; dans l'art de Molinari, elle peut être approchée au moyen du système structural des peintures à bandes verticales, commandant au regardeur de reconstruire et d'expérimenter pleinement les processus de transformation en tant que fonction perceptive des transformations chromatiques à travers le temps. «C'est la synthèse entre les dynamismes de durée et les dynamismes chromatiques que j'appelle la structure du tableau. C'est elle qui permettra l'émergence d'une nouvelle réalité spatiale<sup>25</sup>.» Si Michael Fried posait la suspension du sens de la durée comme condition essentielle d'un art moderniste authentique, Molinari ne pouvait imaginer un art abstrait authentique fondé sur «une expérience concrète et émotive de l'homme projetée dans une élaboration constante de ses rapports avec l'univers<sup>26</sup>» qui n'engloberait pas, pour citer Saint-Martin, «le facteur du temps comme une composante de l'objet lui-même<sup>27</sup>». L'examen par Molinari de la psychologie du développement de Piaget allait éclairer davantage les dimensions psychologique et émotive de son art<sup>28</sup>.

La série des tableaux à bandes verticales arriva à une conclusion avec le système binaire simple des Dyades, autour de 1969 (Cat. n° 49 et 50). Ces dernières peintures ont une magistrale dignité, laquelle a peut-être rendu Molinari mal à l'aise, une fois de plus, comme si l'expérience qu'elles livraient — l'intégration des tableaux à bandes qui menaçaient de se fragmenter — était effectivement devenue trop simple, et commandait d'être à nouveau complexifiée. Il revint encore aux esquisses en noir et blanc de 1956 pour les essayer à l'échelle des Dyades (*Structure 2*, 1969, Cat. n° 51), en les imprégnant de toute la robuste monumentalité de celles-ci. Ce faisant, il a également redécouvert la forme, par opposition à des rayures perçues selon un balayage à l'horizontale, la forme appliquant des pressions le long des bords périphériques et suivant des diagonales jusque dans les coins. Au risque de simplifier, on pourrait dire que le travail des cinq ou six années suivantes explorait de nouveau, pour paraphraser Molinari, l'espace comme générateur d'un potentiel de masses d'hétérogénéité, avec leurs relations vectorielles<sup>29</sup>, une activité picturale qui allait mener, au milieu des années 70, aux Quantificateurs.

Il y a lieu de remarquer, dans les peintures en damier (Cat. n° 52) et dans la série «Triangulaire» (Cat. n° 58) aux structures internes plus complexes, l'effet intensifié des contours des tableaux, et particulièrement des coins, là où les peintures touchent au monde environnant. Contre ces bords, notre lecture de la couleur semble ancrée, objective, en contraste avec le centre des tableaux qui semble flotter d'une façon plus évasive. Tout se passe comme si la structure périphérique des tableaux se posait comme une parenthèse concrète par rapport à un espace intérieur où la forme est dans un état de désintégration, établissant une nouvelle dialectique entre le monde extérieur et un espace psychologique intérieur proposé comme alternative.

La dialectique bord-centre laisse présager un aspect essentiel de la structure des Quantificateurs. Ce n'est pourtant pas un thème complètement nouveau. C'était déjà une caractéristique des

tableaux à bandes verticales, mais elle était moins à l'avant-plan à cause des couleurs hautement saturées, et de l'orientation horizontale de notre lecture de ces tableaux. Par conséquent, ce phénomène s'observe mieux dans les toiles à rayures monochromes telles que *Jaune*, 1963 (Cat. n° 31), qui en sont venues, rétrospectivement, à anticiper les valeurs rapprochées des Quantificateurs. Dans *Jaune*, chaque bande paraît très différente, jusqu'à ce que nous comprenions, à notre grand étonnement, que le tableau emploie seulement deux jaunes, les «véritables» jaunes pouvant être lus en bordure gauche et droite, par contraste avec les jaunes de l'intérieur, sans cesse sujets à des mouvements chromatiques et spatiaux. Techniquement parlant, cela vient du fait que les couleurs externes sont données en relation tonale avec le mur blanc derrière elles, et que les bandes internes sont sujettes à l'effet filmique de contraste chromatique établissant l'espace fictif du tableau.

Molinari a consacré les vingt dernières années au thème des Quantificateurs qui constitue à ce jour sa plus durable préoccupation. Si les œuvres précédentes, souvent fougueuses et vivement colorées, semblaient s'engager sur la grande scène publique du monde, les Quantificateurs renvoient à un univers intérieur intime et contemplatif. Les Quantificateurs ont un double aspect caractéristique : une organisation des couleurs quasi verticale et quasi monochrome. Pour commencer à décrire leur efficacité formelle, il faudrait procéder comme suit : la division quasi verticale de deux masses de couleur, à peine perceptible parfois, à première vue, comme par exemple, dans *Trapèze orange*, 1975 (Cat. n° 61), coupe le rectangle en deux trapèzes aux teintes d'orangé légèrement différentes. L'effet de cette poussée diagonale est de mettre l'accent sur les coins tout en réinvestissant la forme avec le mouvement. Avec leurs quantités de couleur équivalentes, mais de qualité chromatique différente, les deux trapèzes paradoxalement s'alignent avec le bord latéral du tableau, ou bien sont libérés, en leur bordure centrale, de leur parallélisme avec le mur et l'un par rapport à l'autre. De cette façon, ils semblent pivoter en relation l'un avec l'autre, dans un mouvement de pendule, autour d'un axe central horizontal sous-jacent. D'où le malaise phénoménal et expérientiel.

Une telle description tente de faire comprendre le fonctionnement de *Trapèze orange*, et quelque chose de la mécanique visuelle des Quantificateurs. Mais il est profondément insatisfaisant de parler d'eux d'une manière si analytique (ou quant à cela, de lire la description par l'artiste de leur fonctionnement). C'était moins le cas des tableaux à bandes verticales, peut-être parce que ceux-ci se livraient si ouvertement. La perception des Quantificateurs est lente, intense et exigeante, puisque leurs valeurs chromatiques sont parfois si voisines et subtiles qu'elles en viennent à la limite de l'invisibilité. Le temps de leur perception est véritablement de l'ordre de la durée et, curieusement, notre attention à cette surface de deux ou plusieurs formes colorées en interaction ne produit pas de résultats concrets. Nous n'arrivons jamais à une définition de la forme discrète, et toujours à la dissolution de la forme : une mise en suspens continue

pouvant conduire le pessimiste au désespoir spirituel, ou encore, ouvrir à l'optimiste la porte des possibilités nouvelles. Dans les deux cas, les Quantificateurs sombres et les séries monochromes rouges et bleues («ma période mystique») qui ont suivi ont construit un espace méditatif lent qui atteint profondément les replis intérieurs du corps.

Le fait de «co-construire», avec l'artiste, les rythmes visuels des Quantificateurs, leur mise en scène de destruction, revient à élaborer une expérience subjective, et à exprimer une autobiographie. Mais Molinari, en se basant sur Korzybski et Piaget, allait également continuer d'insister sur le caractère d'archétype de cette expérience, en raison de sa croyance en la relation fondamentale entre les forces créatrices de l'inconscient et les lois de la pratique picturale. Molinari a toujours tenu pour essentielles à ses structures picturales, voire à toute structure picturale, les contradictions gauche-droite d'abord observées dans les peintures dans l'obscurité, et qu'il associe aux opérations droite-gauche des hémisphères du cerveau<sup>30</sup>. D'après lui, il s'agit là de ce que Mondrian entendait vraiment par «contradiction masculin-féminin» : «un dualisme complémentaire» par lequel «nous ne sommes ni ceci, ni cela», comme les plans en dissolution rythmique. La vérité fondamentale de la trajectoire picturale de Mondrian aura été d'enraciner l'abstraction dans une analyse de la nature, et d'envisager, sur ces bases, une synthèse de l'esprit et de la matière. Molinari continue de croire fermement dans l'idéal, pour l'art abstrait, d'un dépassement de la projection, dans l'art, de la tragédie de la dualité («le dualisme est idéologique») qui y convergerait vers une résolution. Si les Quantificateurs poursuivent l'hommage de Molinari envers l'engagement de Mondrian par rapport à «l'élément destructeur en art», ils souscrivent également à sa quête, restée inachevée, de la «loi fondamentale d'équivalence créant l'équilibre dynamique et révélant le véritable contenu de la réalité<sup>31</sup>».

R o a l d N a s g a a r d  
(Traduit de l'anglais)

## Notes

1. Cet essai se fonde sur des conversations avec Molinari dans son atelier de Montréal le 11 novembre, au Musée d'art contemporain de Montréal le 29 décembre, et à nouveau dans l'atelier, le 30 décembre 1994. Je dois également beaucoup aux études importantes sur Molinari par Pierre Théberge, Robert Welsh, David Burnett et James Campbell.
2. Guido Molinari, «La notion d'artiste» (1975), in Pierre Théberge, *Guido Molinari : Écrits sur l'art (1954-1975)*, collection «Documents d'histoire de l'art canadien» n° 2, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1976, p. 105. (Ci-après : *Écrits*.)
3. À côté des «bichromes» de Claude Tousignant. Bernard Teyssède, *Guido Molinari : un point limite de l'abstraction chromatique*, Paris, Centre culturel canadien, 1974, p. 8.
4. Trad. ego. Robert Morris, «Notes on Sculpture», in *Minimal Art : a Critical Anthology*, ss la dir. de Gregory Battcock, New York, Dutton, 1968, p. 232.
5. Guido Molinari, «Sans titre» (1954), in *Écrits*, p. 14.
6. Voir Pierre Théberge, *Écrits*, p. 26-27.
7. Trad. ego. «Letter from Naum Gabo to Herbert Read» (1942), in *The Tradition of Constructivism*, ss la dir. de Stephen Bann, New York, Viking, 1974, p. 218.
8. Sauf indication contraire, les citations de Molinari proviennent de mes entretiens avec lui. Voir note 1.
9. Voir notamment Teyssède, p. 5.
10. Teyssède, p. 5.
11. James Johnson Sweeney, «Mondrian, the Dutch and De Stijl», *Art News L* (Summer 1951), p. 24-25, 62, 64. Pour une analyse détaillée de cet article et de sa portée pour Molinari, voir Robert Welsh, «Molinari and the Science of Colour and Line», *RACAR*, V/1, 1978, p. 5-6.
12. Trad. ego. Welsh, p. 6.
13. *Écrits*, p. 15-17.
14. Teyssède, p. 6.
15. Welsh, p. 3-4.
16. *Écrits*, p. 17.
17. «Réflexions sur l'automatisme et le plasticisme» (1961), *Écrits*, p. 39.
18. Dans son ouvrage intitulé *The Triumph of American Paintings : A History of Abstract Expressionism* (New York, Praeger, 1970), Irving Sandler passe en revue les attitudes respectives des membres de l'école de New York par rapport à Mondrian.
19. Fernande Saint-Martin, *La littérature et le non-verbal*. Montréal, Éditions d'Orphée, 1958.
20. Saint-Martin, p. 13.
21. Voir Saint-Martin, p. 34-35.
22. Saint-Martin, p. 85.
23. Saint-Martin, p. 41.
24. Saint-Martin, p. 86.
25. Guido Molinari, «Sans titre (1964)», in *Écrits*, p. 41.
26. Guido Molinari, «Le langage de l'Art Abstrait» (1959), in *Écrits*, p. 19.
27. Saint-Martin, p. 41.
28. Molinari a lu Piaget pour la première fois en 1958. Cet intérêt était partagé par Saint-Martin, qui a publié ses réflexions sur Piaget en rapport avec l'art, dans *Structures de l'espace pictural*, Montréal, HMH, 1968.
29. Voir Guido Molinari, «Quantificateur Chromatique», in *10 Canadian Artists in the 1970s*. Toronto, Art Gallery of Ontario, 1980, p. 71-72.
30. Pour une discussion de cet aspect, voir James Campbell, «The Genetic Moment», dans son ouvrage intitulé *Molinari Studies*, New York, 49° Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, 1987, p. 11-18.
31. Trad. ego. Piet Mondrian, «Plastic Art and Pure Plastic Art», in *Modern Artists on Art : Ten Unabridged Essays*, ss la dir. de Robert L. Herbert, Englewood Cliffs, New Jersey, 1964, p. 119. C'est Mondrian qui souligne.



Qu'un coeur à coeur  
à l'espérance  
niente ment  
dans le pluri  
qui aspire  
à l'espérance  
l'astrophère  
nouveau notre  
fin sans  
c'est qu'il s'agit

## Poésie de

Guido Molinari

Du cœur ô cœur  
clou  
ô serpent  
n'intervient  
dans la plaie  
qui aspire  
sourir  
cœur dans  
l'ostensphère  
nourrir notre  
faim sang  
coogol engin

1954

## ZIL O TO TAM

Sou la tente depoil mouillé  
je gruge le déluge  
sus pendu à la pendul  
dun noir espoir dartraboir  
jatte camis ol de force  
où s'émy ette ma volonthé  
de cluire en ta bouche  
pendulium j'es caculle le tribun  
du premier jour plui ô l'orifis  
j'attend ton halo sueur rousse  
pour soulever le pont d'onticulle  
pour ma mlasse j'orgasme  
le fin fil d'hiare à bri  
j'ai enji pli ra gure  
crache sur mon dée  
ma force d'estatikue  
à mordu ton œil pied dur  
mon nombril crie ton sang froid  
pendant j'hiar à la platidur  
de trop grosse enwy pour tente  
sur le para soluzur j'ai ouvert  
le nid d'yo ne riz plus ta tace sule  
je du ta jus penpapo culatrilise  
la fina-tropisciy ow à la fra gol  
pollue j'our d'entain par le fol  
j'ai au fond tro pô fals enuire  
de pon qui zépar pas fin mon  
moi yien du tien arrache  
ta con szienze limé an cone ton corps  
situ veux te rir amoi

allo flasse dujou  
à la mousse pour zazolopho  
plate douce pour y fousse clok  
tripoile vieux y peux hière ma faire  
du taber naele en pis  
je culture ta force d'eau ricapilaire  
à la flamme ham pour iotro  
nedi pas à la claral  
que mon zon gle à fleuri  
le soleile mur zour a poildo  
fo zo cloi hi rir la ham  
du moi yen yien ta fin  
j'ai clu à la forz ah d'amore  
per aprir la boc ka du you yan  
à la pistoflame du jour oriclun jaeun  
du premier jour zorkas  
à l'en ere 'y menstru anation  
du fou y pi lo riair defaire  
la rou ô con du fou  
ne soi jaw loup du trou  
mo mine à tri à ma fine

dous so fa fleur a deu  
sous le poi le le de ma  
melum en lon fro glond  
bru yère pa faire pas pri  
aire de fin sou ma cham  
repluche ta niche et zreuse  
la foze du loin tain chan ri un.

1<sup>er</sup> décembre 1953

Évidemment la brume derrière le grand verre là au-dedans de lui-même il vit je vis nous vivions comme dans la buée de la bouche où le lait coule et tapisse la fosse cette bouche notre corps en moue vient dormir l'œuvre l'orgasme du moi être le centre même de l'activité réflexive le symptôme de la vie qui se déchire devant l'être et l'étant devenir ce que l'épistémè du langage nous fait se retrouver au creux profond de ce qui signifie signifie sa présence l'œuvre vraie affirme sa présence au monde devient un étant étant jumeau sœur de notre plaie qui là rit pris à prendre le ventre du riz mais en nous il n'y a pas de coupure avec la nature l'altérité tout ça est devenu la voix languissante dans le dos de l'oreille ô non l'autre on le voit derrière notre vitre mais c'est bien que cette vitre qui nous sépare l'un de l'un il faut écouter les grands ronds de buée qui viennent en ondes jeter la paume de nos doutes sur le lac glacé de l'ouïe qui gerce notre langue et nous fait se souvenir qu'au-dedans du pore il y a l'altérité du vide qui côtoie la membrane du mot pore trou où je me suis inséminé mordu de mon propre dard au fond de moi et à la surface de tout mon corps je me suis mis dedans moi de moi à moi le dialogue comme une cascade d'ongles brisés s'infiltrer en moi chaque cri et je deviens de plus le récipiendaire du doute absolu l'altérité comme si c'était autre chose que le lourd sourd profond précipice qu'on appelle le dialogue être c'est être nu à l'autre nu dans la plaie de son devenir je ris de moi au fond de chaque pore qui lève la jupe et éclate de rire la solitude c'est être pensé du dehors par ceux qui devinent dans nos gestes l'intérêt et qui pensent qu'en

nous jouit une nuit qui voudrait être partagée ce que j'ai besoin d'herbe chaude de rosée sous mes ongles d'un silence où j'entendrais battre le cœur de chaque pore une certitude un dieu mais ce dieu enfanté de mon corps de mon désir d'un dieu qui serait que la certitude que je communique à cette totalité le symptôme de son existence le réel en nous bat mais on se refuse de se l'approprier on a tant besoin de la complicité de l'autre mais l'autre est-il le flot qui suit le courant des chaudes gouttes de nuits qui remontent entre les draps chauds des mers assises une sur l'autre du tiède au coléreux. Non la nuit hiver qui pleut sur nous et en gros cailloux ce pont sur notre poitrine et on empêche les cris de s'enfuir de notre bouche gros pore creux où siffle le vide de nos dents en feu. J'ai vu tout l'haine des corps en laine qui filaient l'ennui de chaque nuit le meurtre le connaître le voir en moisson qui nous entoure je l'ai vu je le vois toujours sous nos ongles il dort silence de l'autre qu'on indiffère qu'on nous laisse pour compte une bonne seule larme. Il était ce qu'il devenait et on oublie vite ceux qu'on n'écoute pas. Il ne parle pas le langage des mains imposées des mains inscrites des slogans des des rues passe-partout. Non au fond de moi un tribunal condamne le mépris d'un à un qui refuse de tout faire pour briser la corde raide qui retient le grand verre suspendu au-dessus de nos têtes. Mais tant de mots ne feront jamais qu'un et un font un prisonnier du silence de la froide lueur du meurtre d'indifférence dans l'œil. Communiquer c'est être rêvé du dedans.



## LA FOI CITRON

L'usine qu'on étrangle  
 cri pour dénoncer  
 la joie des nuits passées  
 à rugir ta destinée  
 d'être qu'oise  
 cru ton chant  
 que tu as laissé couler  
 sur pierre en feu  
 de fumitiques jours  
 j'ai en moi porté ta craie  
 ô rouge s'usulatro  
 ja hō à l'o  
 du sun à la forè  
 j'ai bu ta seule langue  
 à tes pieds  
 brûle pour toi  
 Merclus incessante  
 Vers le sommet de ta froide angoisse  
 de finite mauve  
 angoisse sur le toi de sang  
 pousse les clous ô désespoir  
 à fraîche machine morte  
 dans l'assaut d'être à l'abri  
 de fol liberté  
 ongle arraché de mil jours  
 salé sous la tête du foyer  
 où meurt le fantôme de ma chair  
 enfoncé dans la clôture  
 où rugit la foi y mise.

5 décembre 1953

être cela même  
 ce vide l'être  
 corridor couru chair nue  
 tout usé ce creux ô plus profond  
 nom de croix d'os  
 être bue dans la nuit  
 o plus profond se coconner  
 cela même  
 plus profond le désir  
 cousu à tout l'autre  
 au plus profond même  
 ombre brune au dedans  
 perdue dans ce centre  
 aveugle le trop près  
 l'attente plus nouée  
 oublie de soi  
 toute vide  
 ce corps au flanc  
 seul l'airain  
 si profond le trou lui-même  
 se relève ce jour à la tache  
 les mains flétries  
 tout se consume au dedans  
 la bouche d'or

1972

ouvre ta bouche  
 bouche t'ouvre  
 la bouche s'ouvre  
 s'ouvre la bouche  
 qu'ouvre la bouche  
 sa bouche s'ouvre  
 bouche s'ouvre sa  
 sa bouche s'ouvre  
 qu'ouvre sa bouche  
 bouche la s'ouvre  
 la s'ouvre bouche  
 bouche qu'ouvre la  
 la qu'ouvre bouche  
 ta qu'ouvre bouche  
 s'ouvre la bouche qu'ouvre  
 ta s'ouvre qu'ouvre bouche  
 l'ouvre ouvre bouche là  
 qu'ouvre la bouche ouvre  
 ouvre l'ouvre qu'ouvre bouche  
 s'ouvre s'ouvre s'ouvre la  
 bouche bouche la qu'ouvre ta  
 ta bouche la la ta bouche  
 s'ouvre t'ouvre là bouche ta la  
 sa sa sa ta la sa la ta bouche  
 bouche bouche bouche qu'ouvre  
 bouche s'ouvre bouche s'ouvre  
 s'ouvre l'ouvre bouche s'ouvre l'ouvre  
 bouche  
 attente la s'ouvre  
 bouche la l'attente

1967





3 *Sans titre*, 1951  
Collection particulière

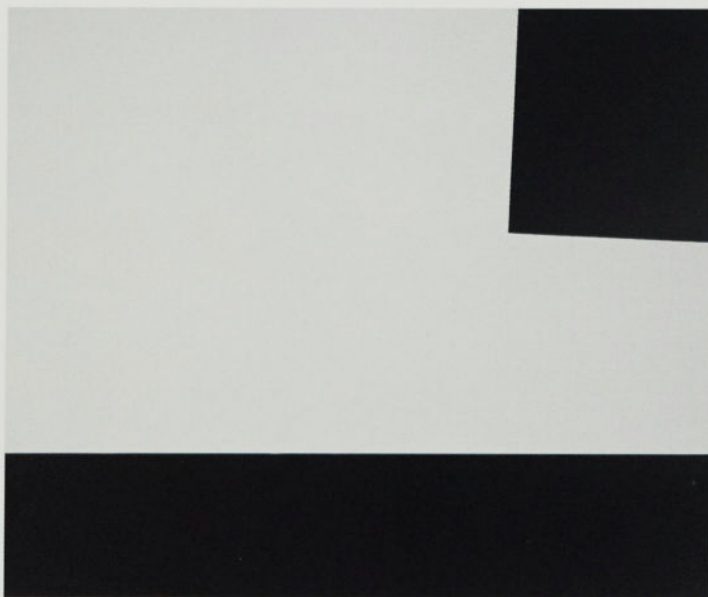




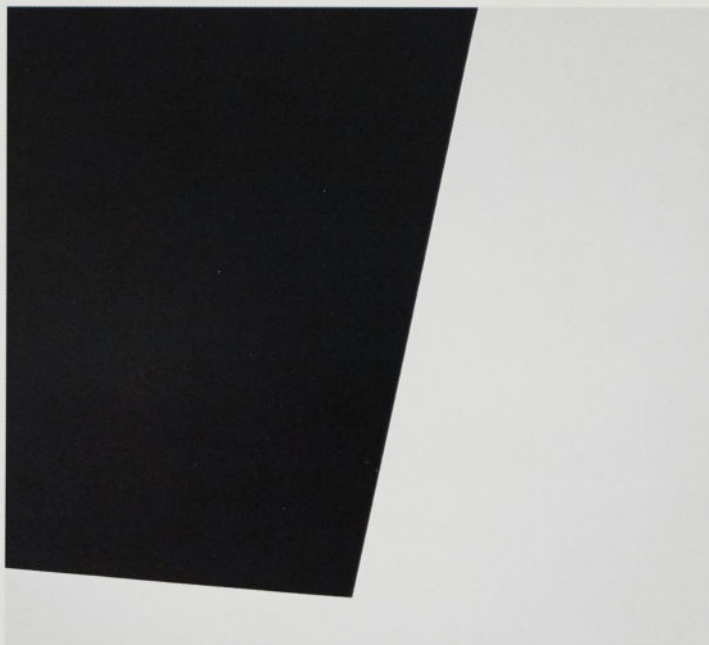


10 *Angle rouge*, 1955  
Collection particulière



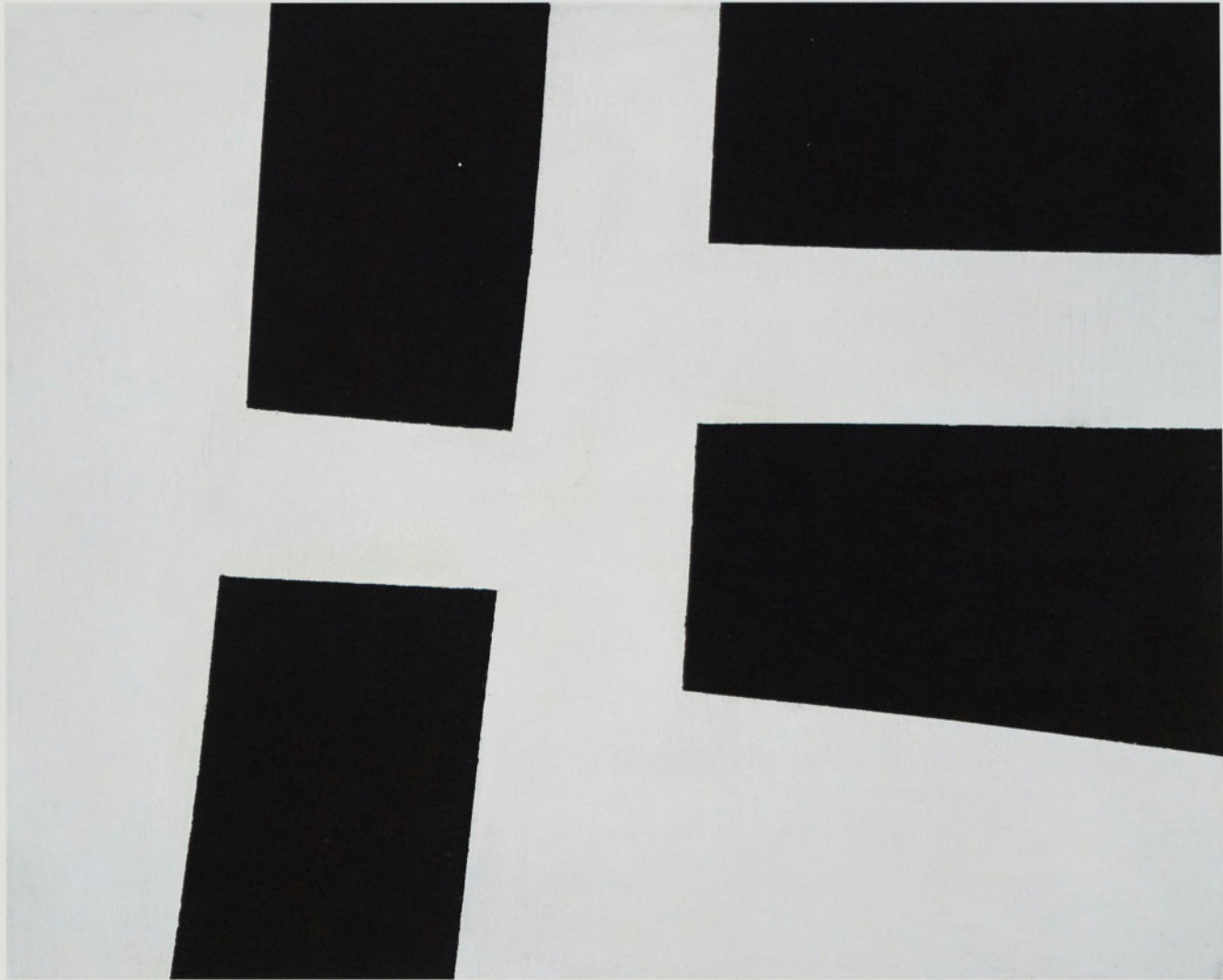


17 *Blanc dominant*, 1956, 1967, 1994  
Collection Stiftung für konkrete Kunst, Reutlingen

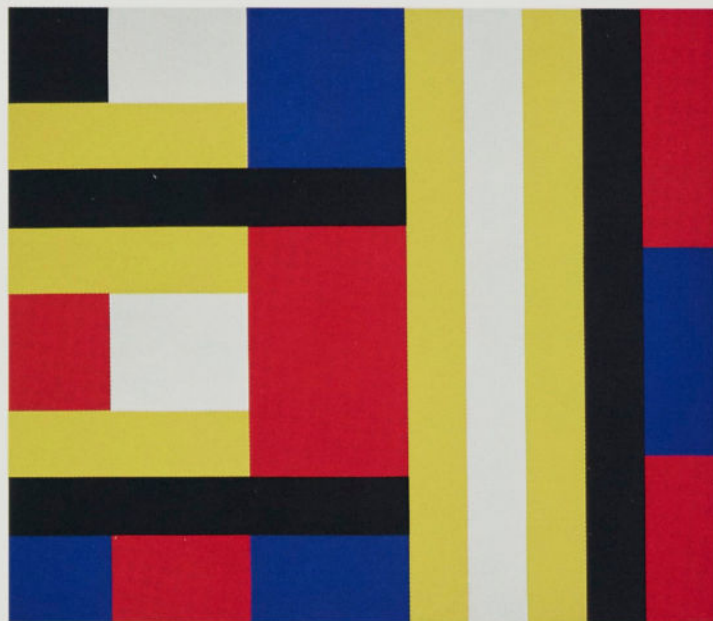


20 *Un noir*, 1956, 1961, 1967, 1994  
Collection particulière



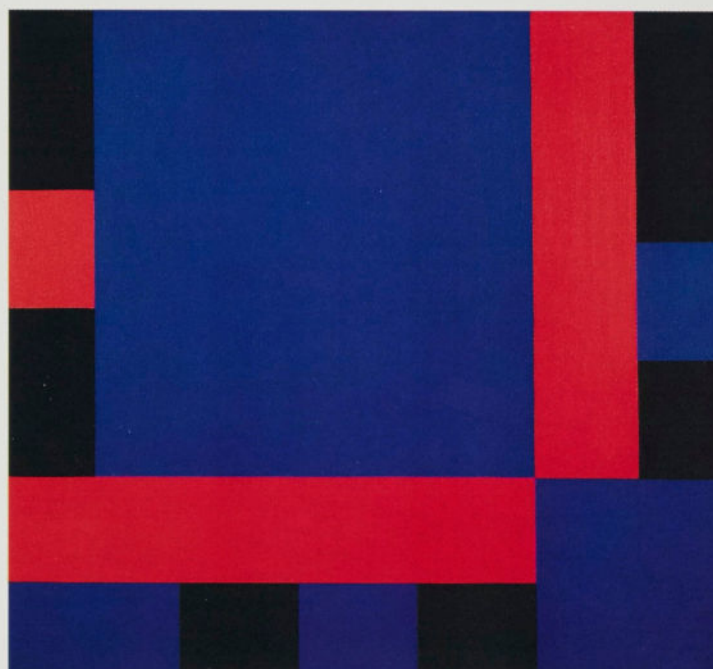






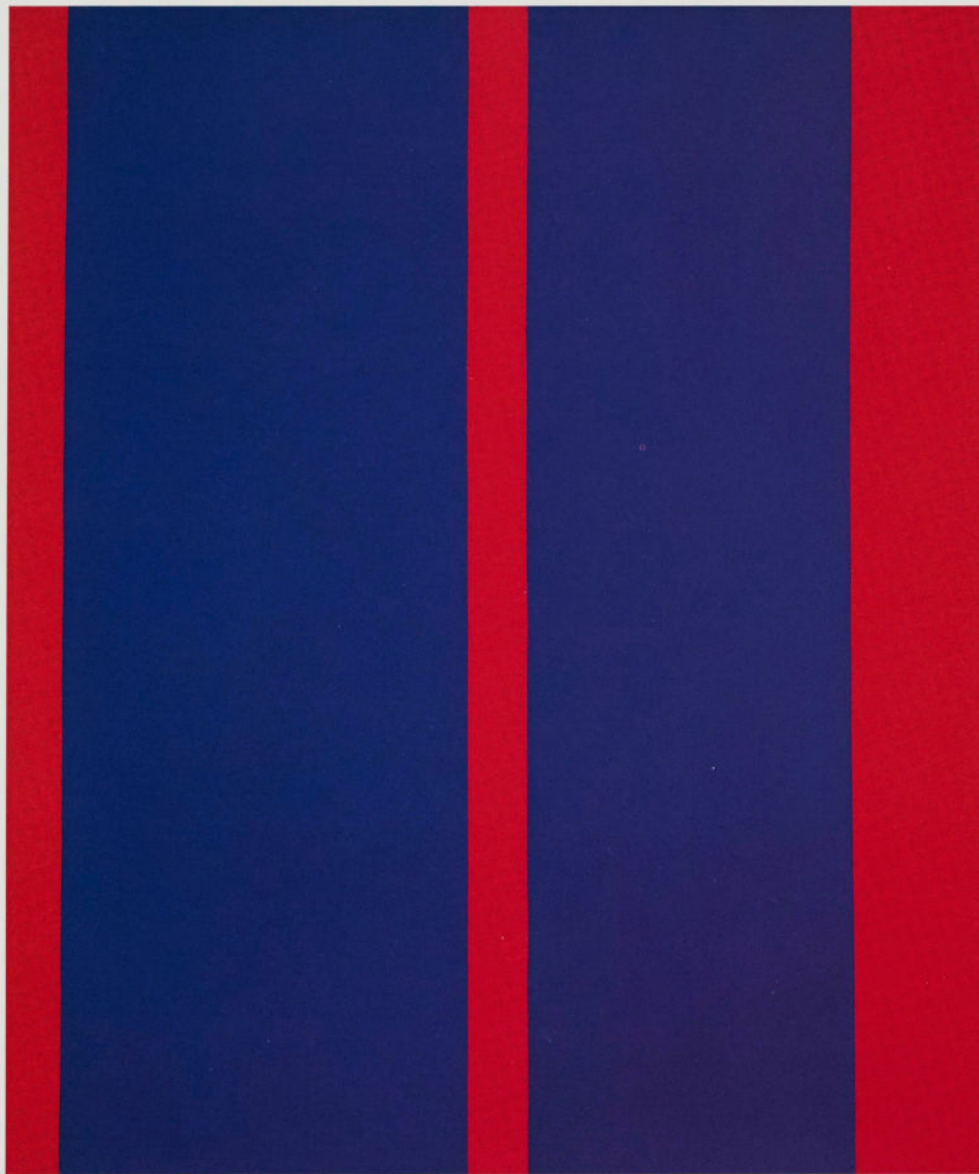
24 *Vertical horizontal blancs*, 1960

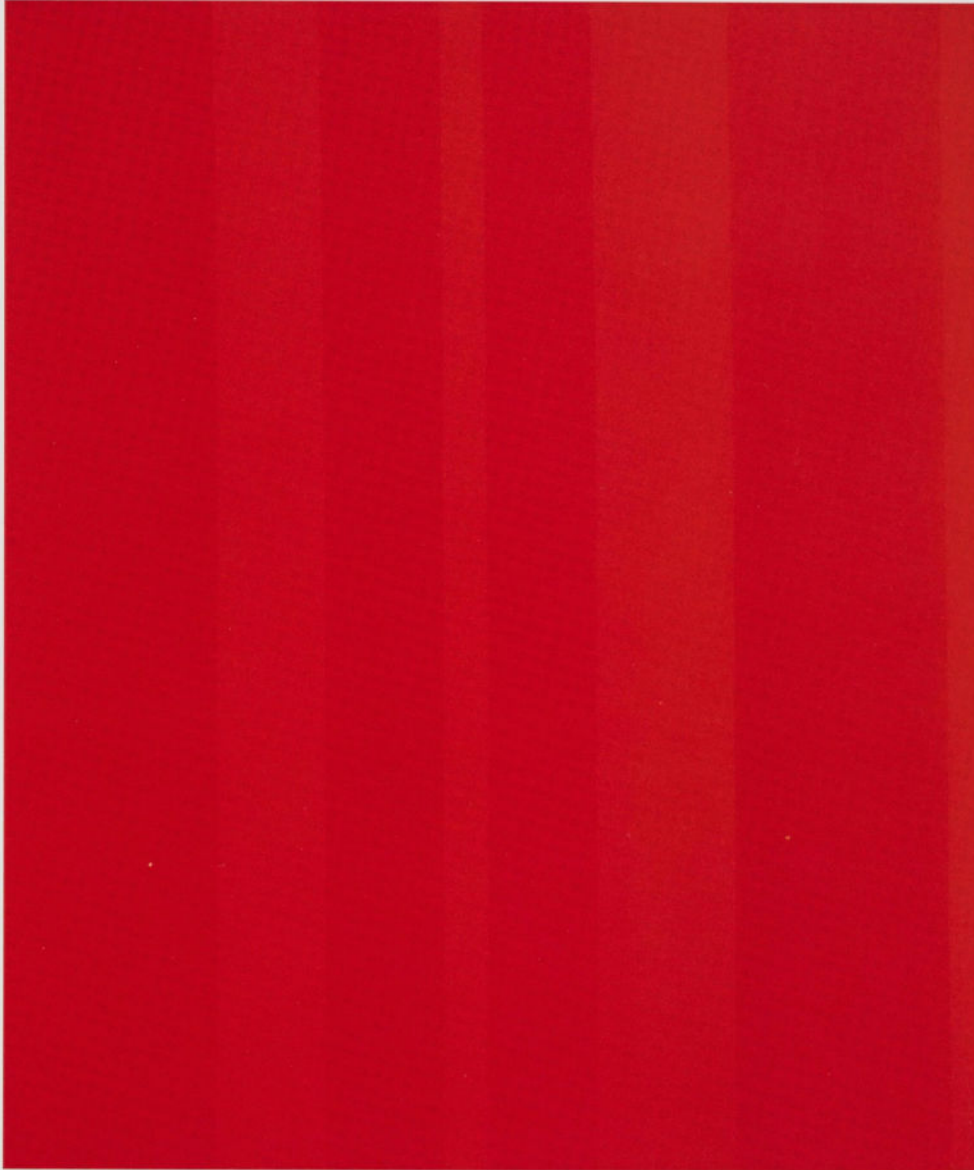
Collection particulière



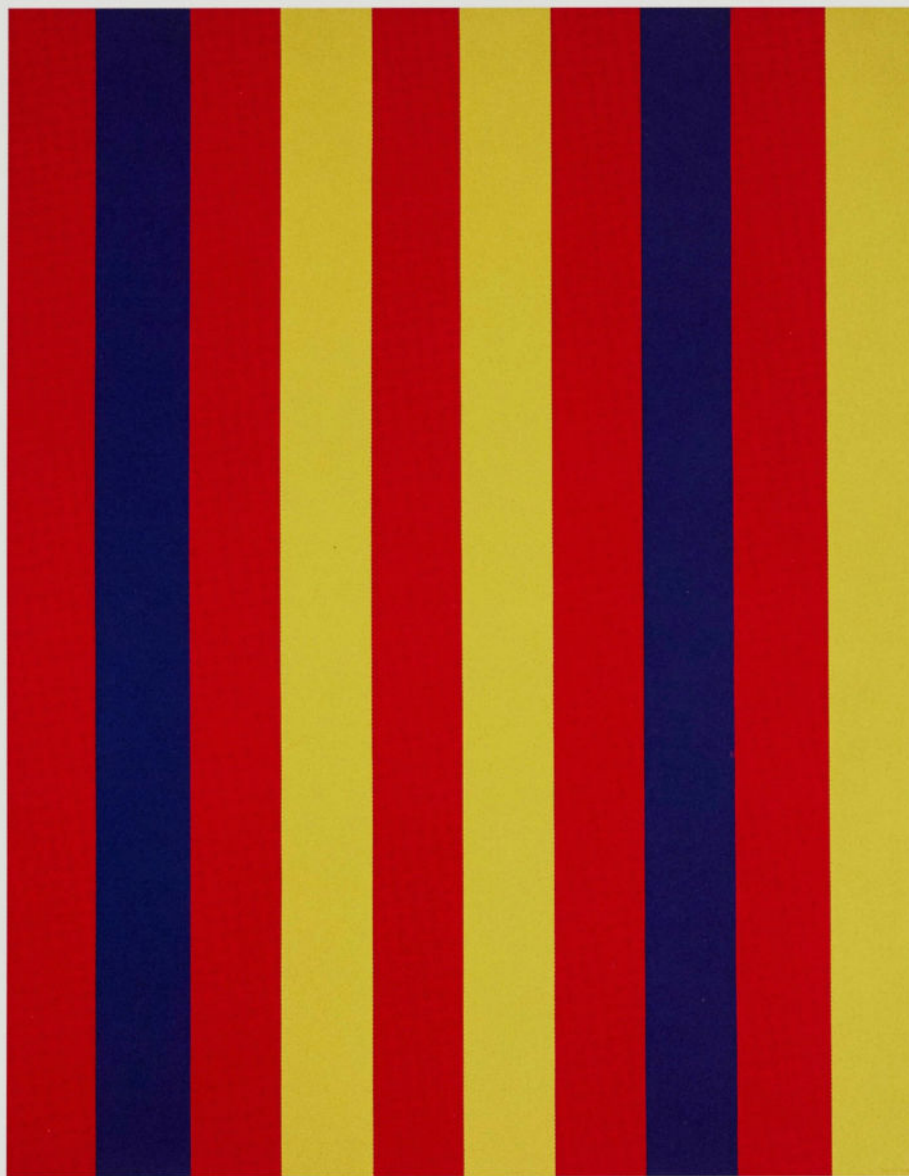
25 *Opposition rectangulaire*, 1961

Collection MacKenzie Art Gallery, University of Regina, Regina

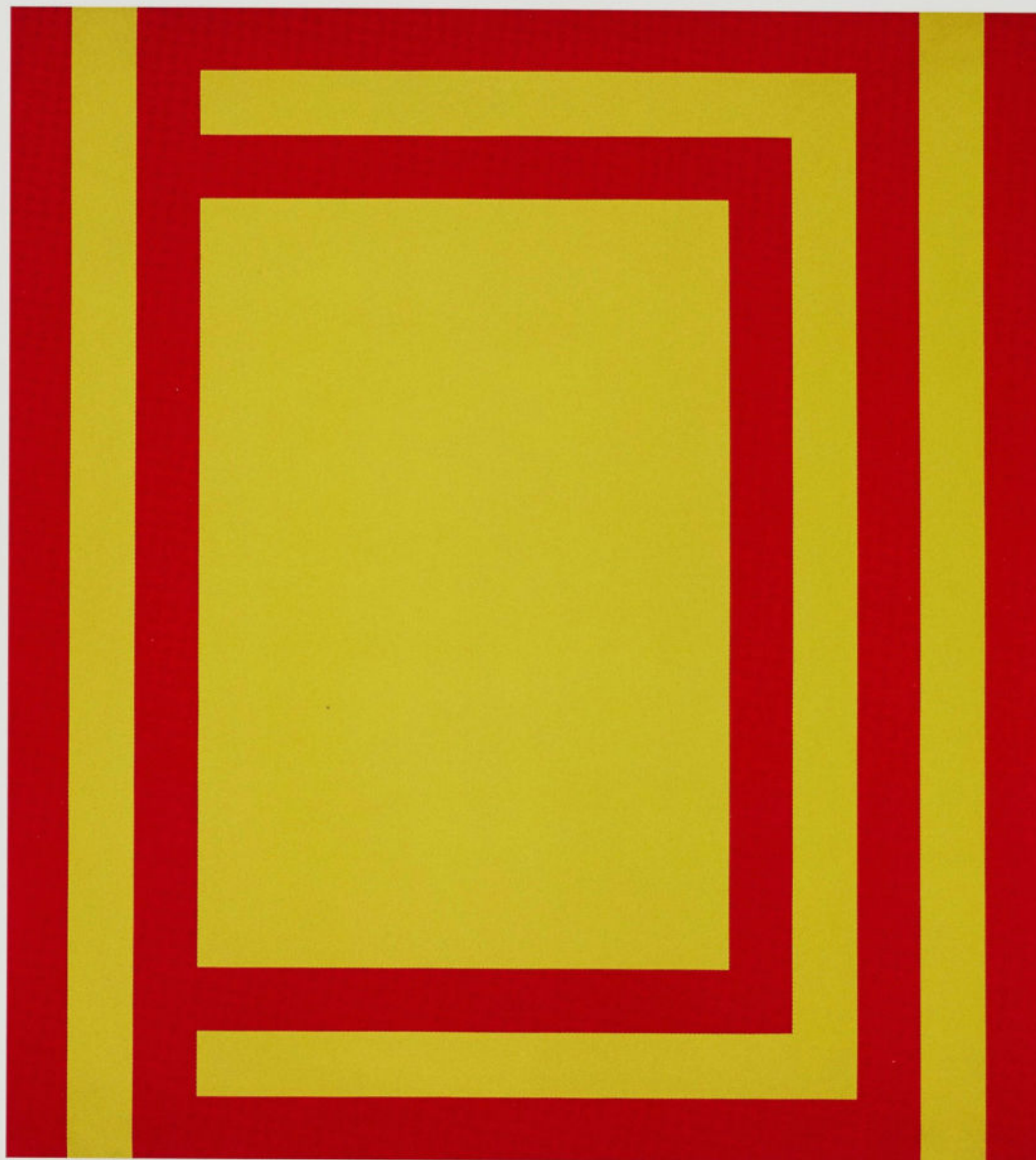


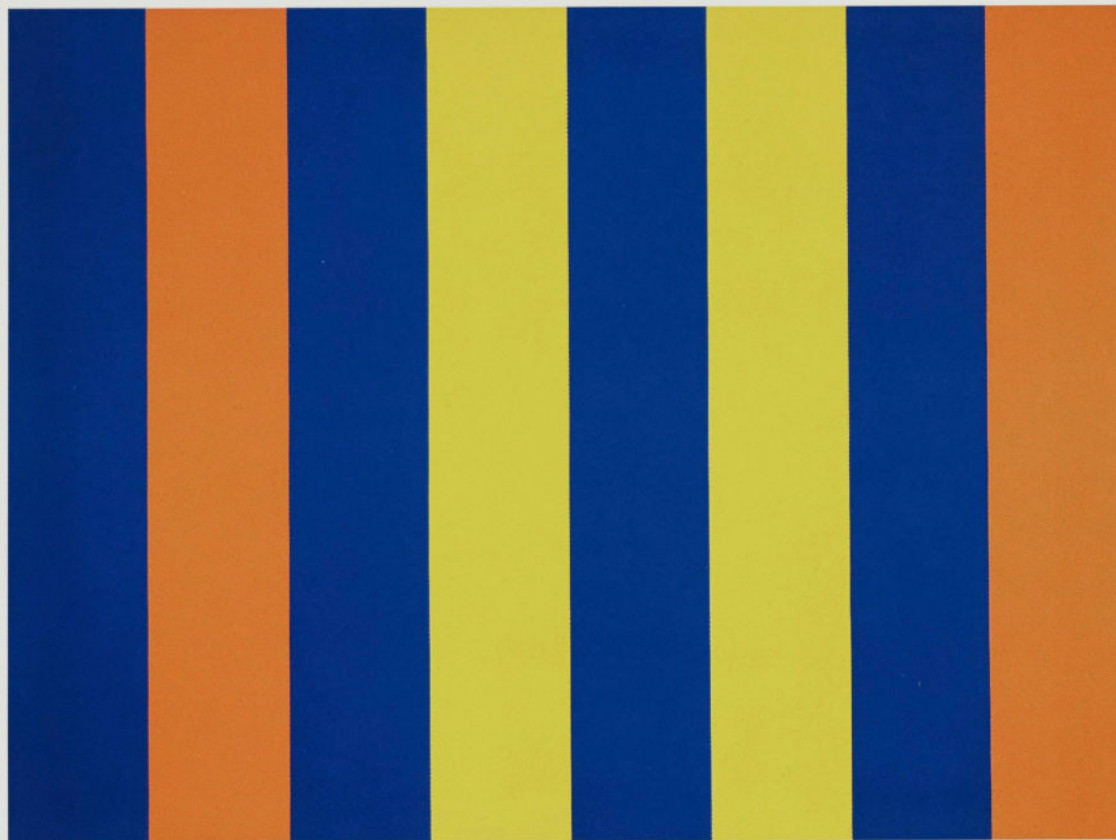


30 *Espace rouge*, 1962  
Collection particulière

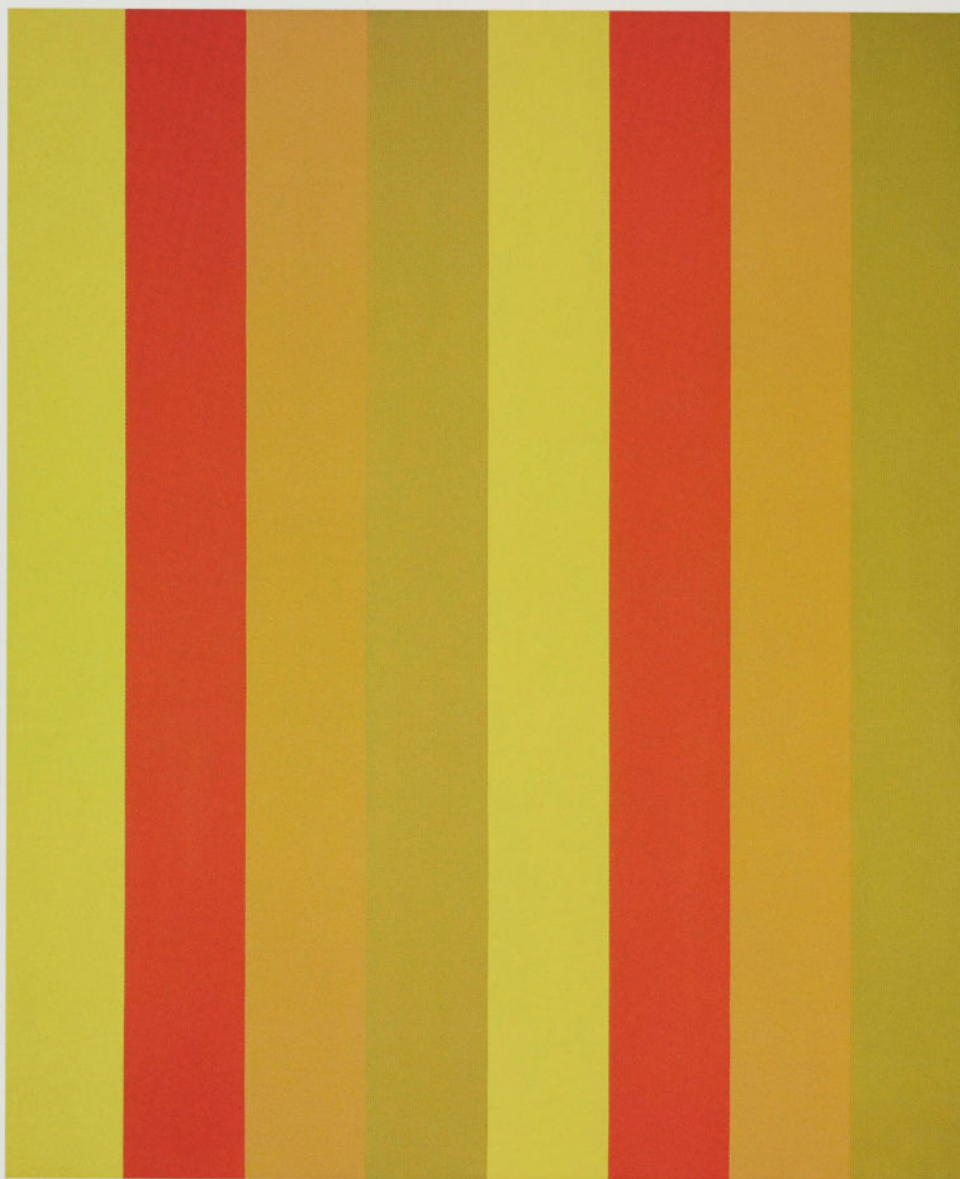


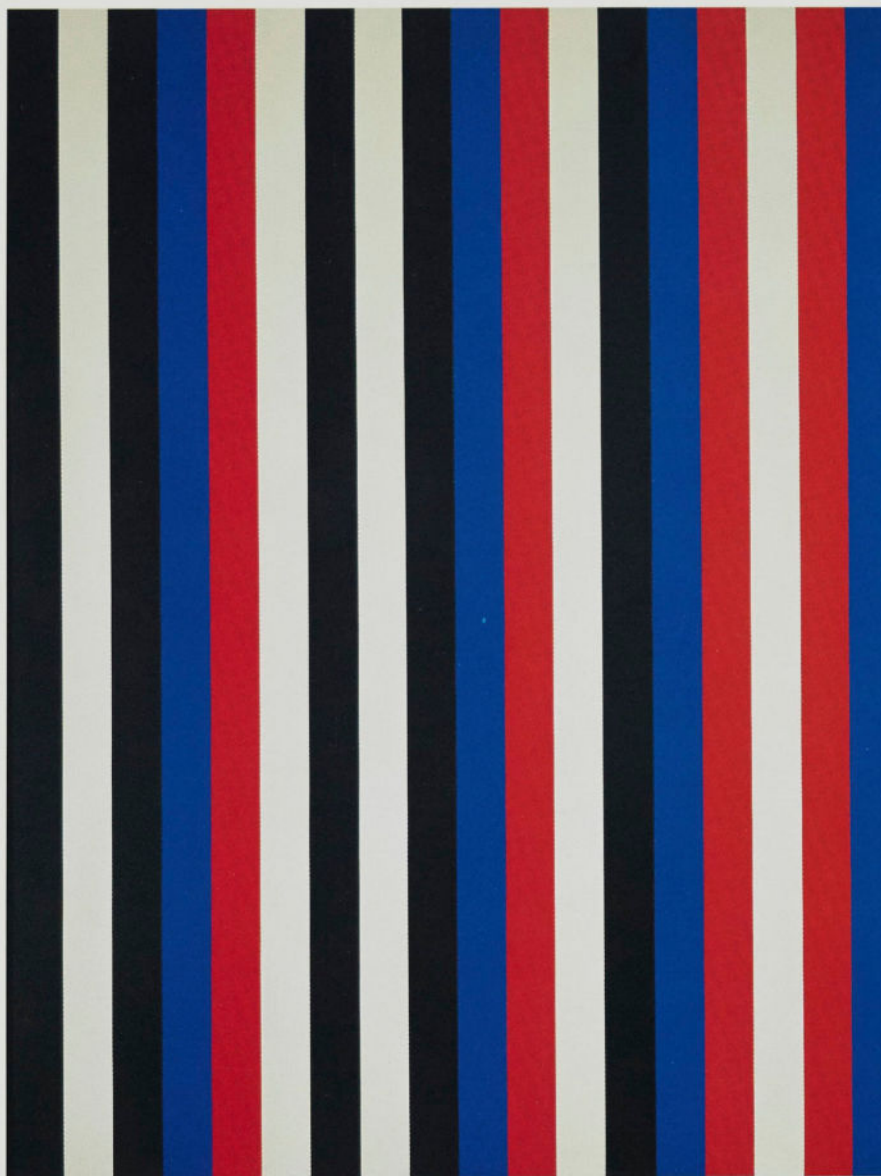
32 *Parallèle jaune*, 1963  
Collection Madame Fernande Saint-Martin, Montréal



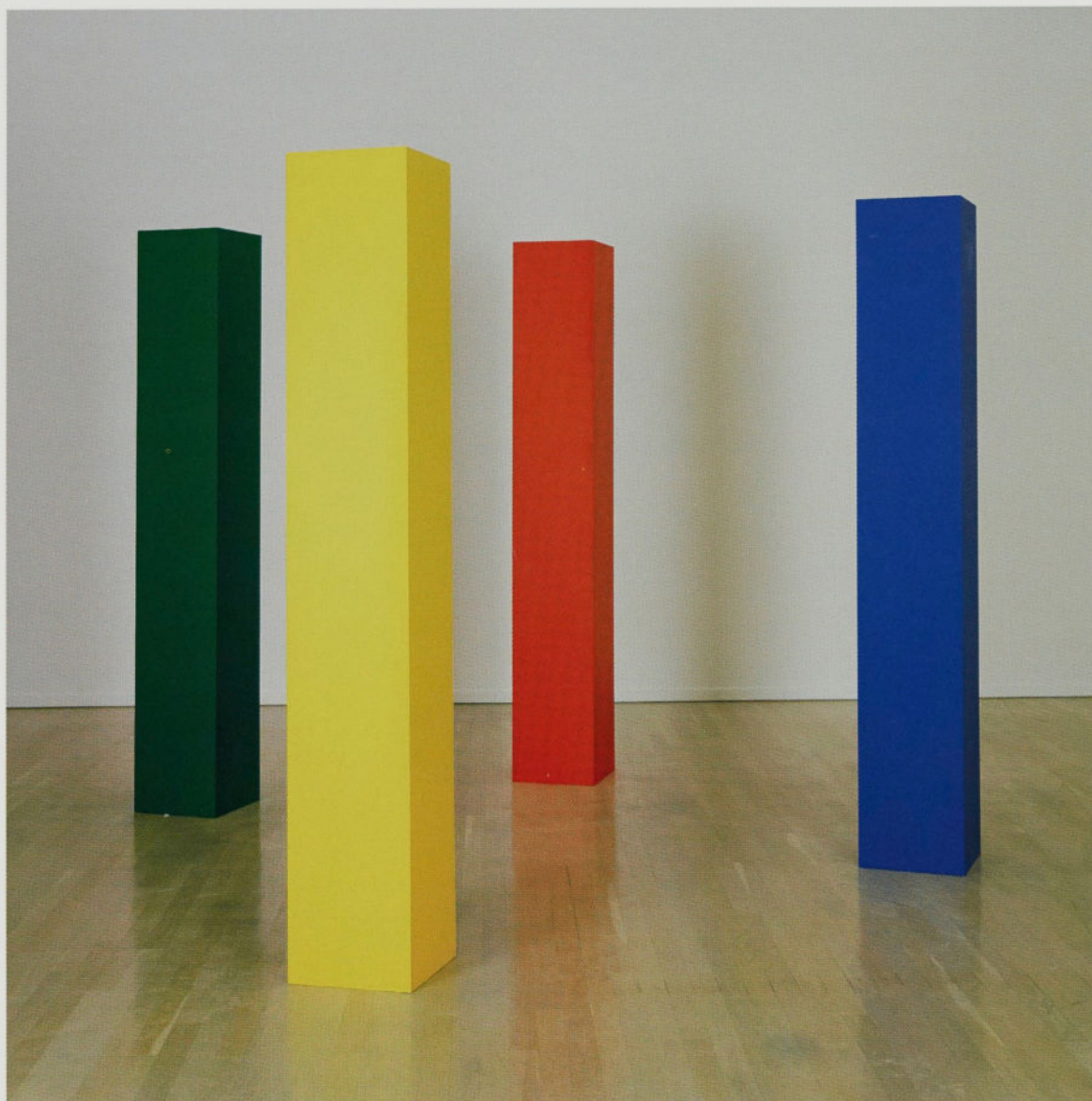








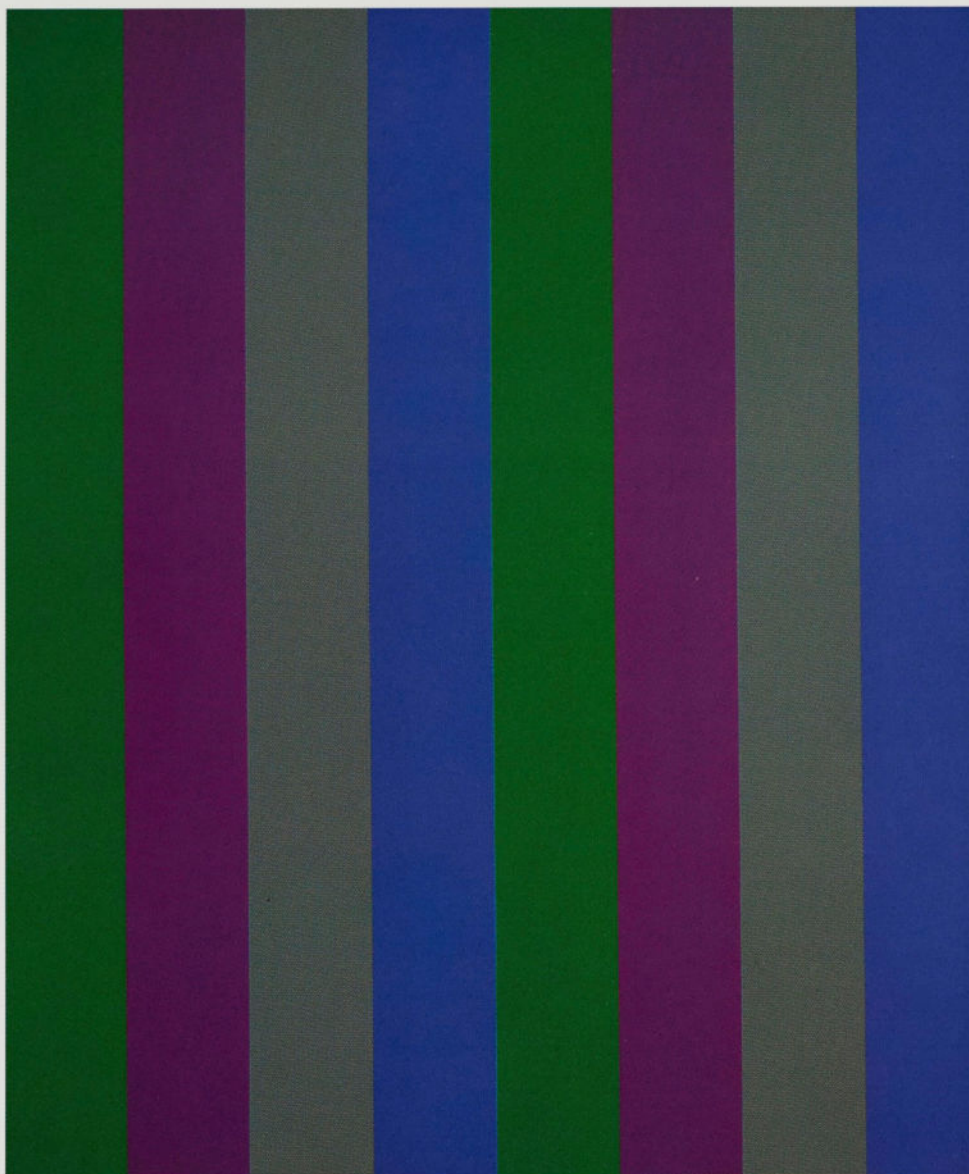


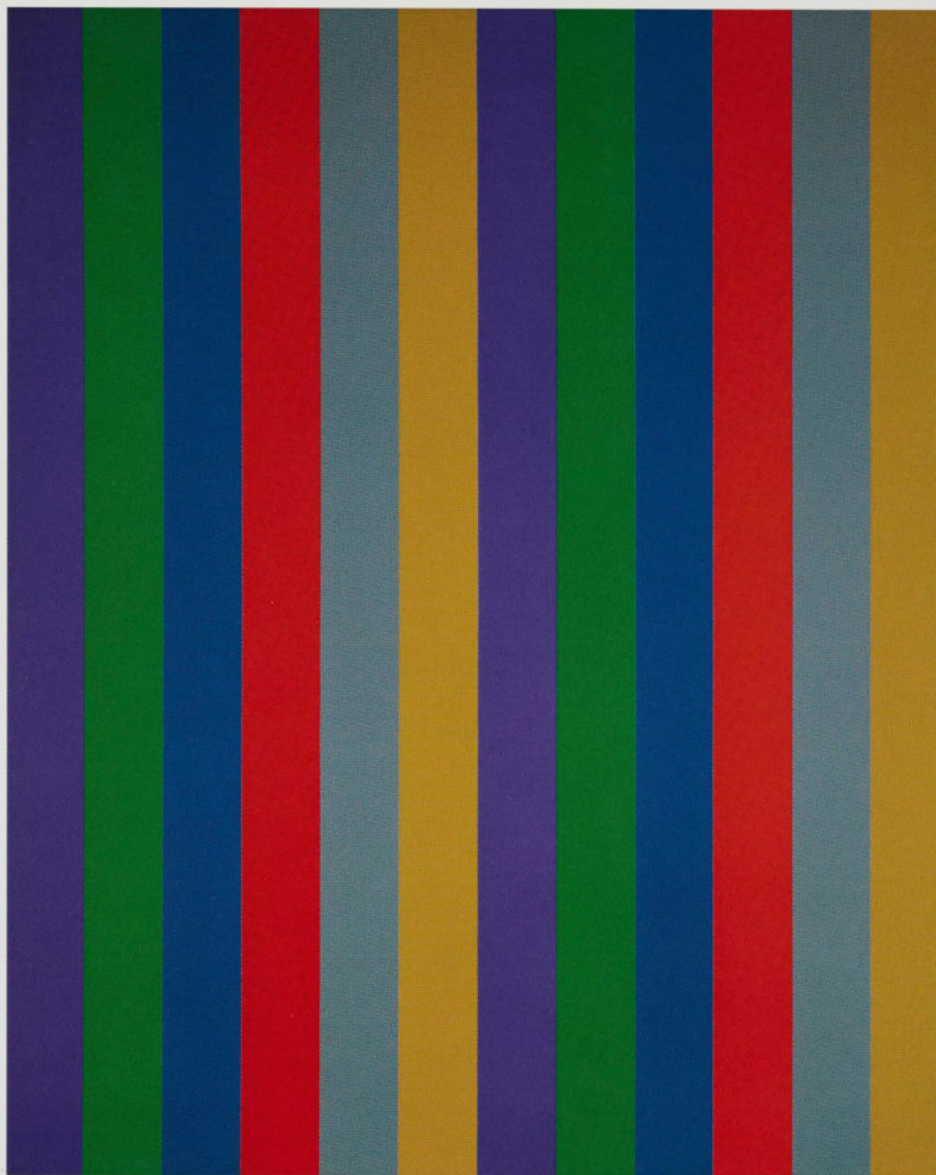


83 *Configuration*, 1966  
Collection particulière



86 *Continuum rouge [Structure orangée et rouge], 1967*  
Collection particulière



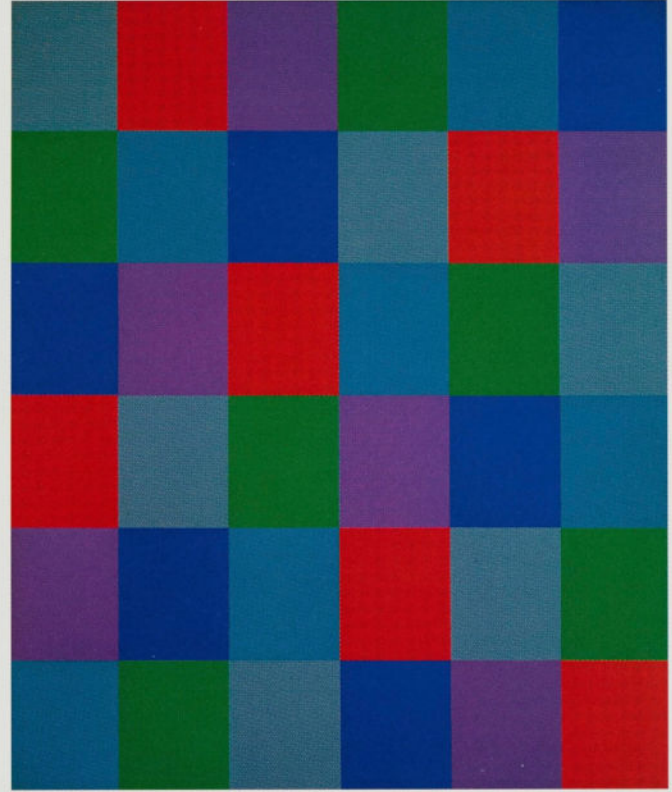
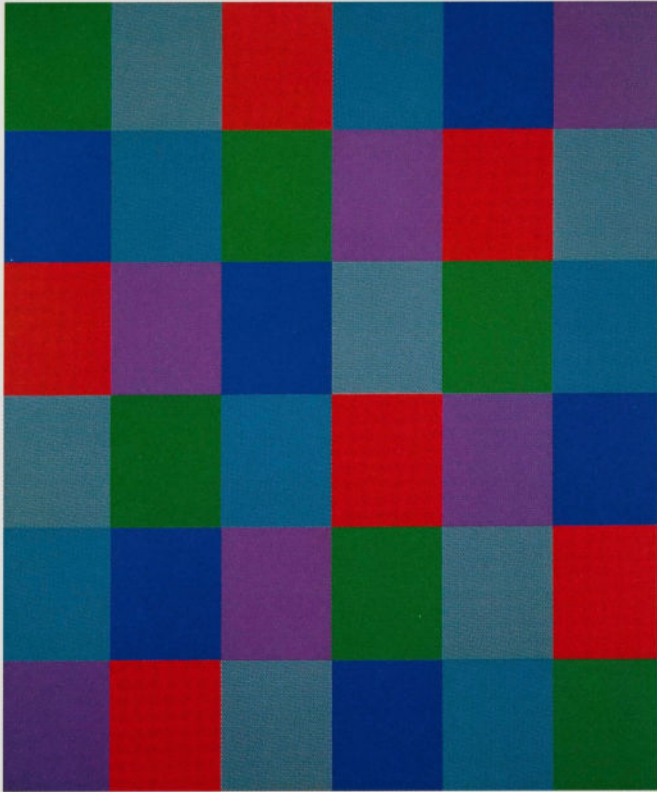


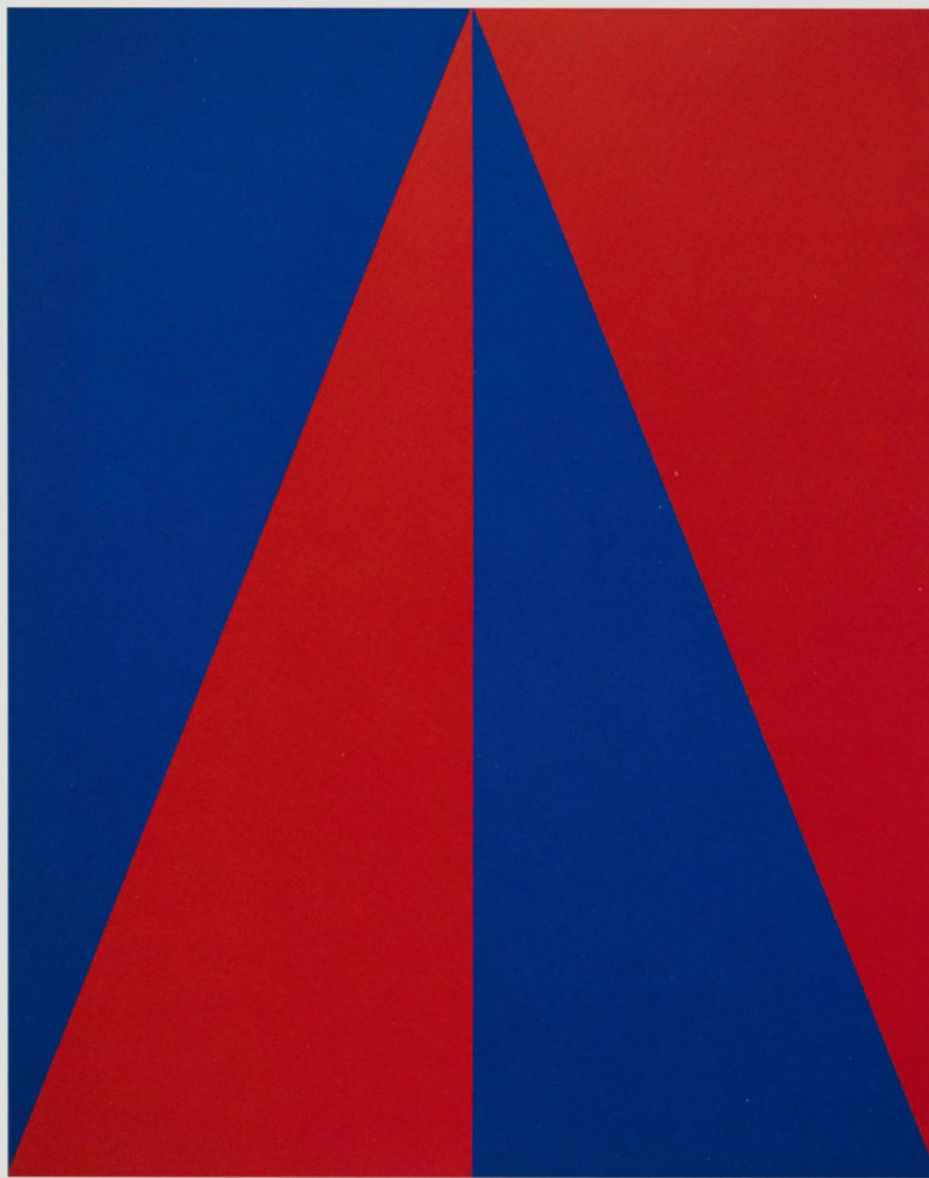






49 *Dyade gris-rouge, 1969*  
Collection particulière





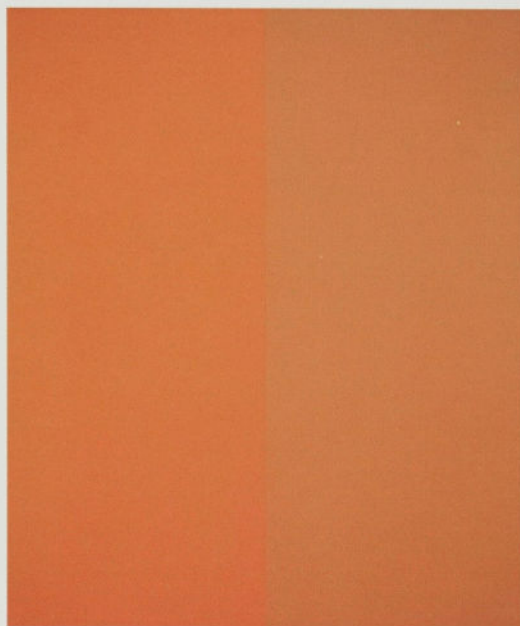
56 *Diplyque triangulaire, 1970*

l'élément

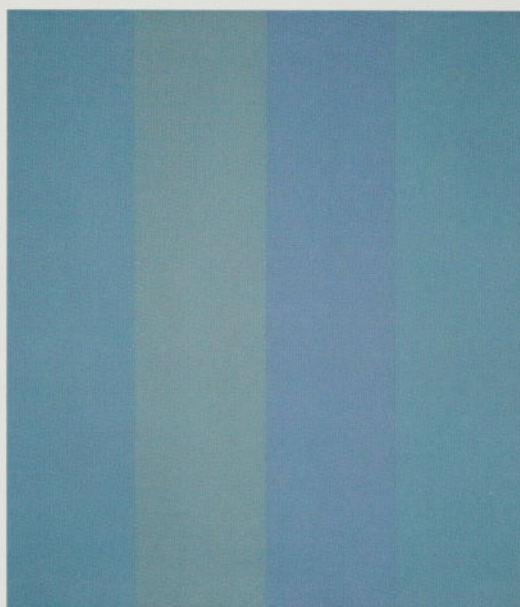
Collection particulière



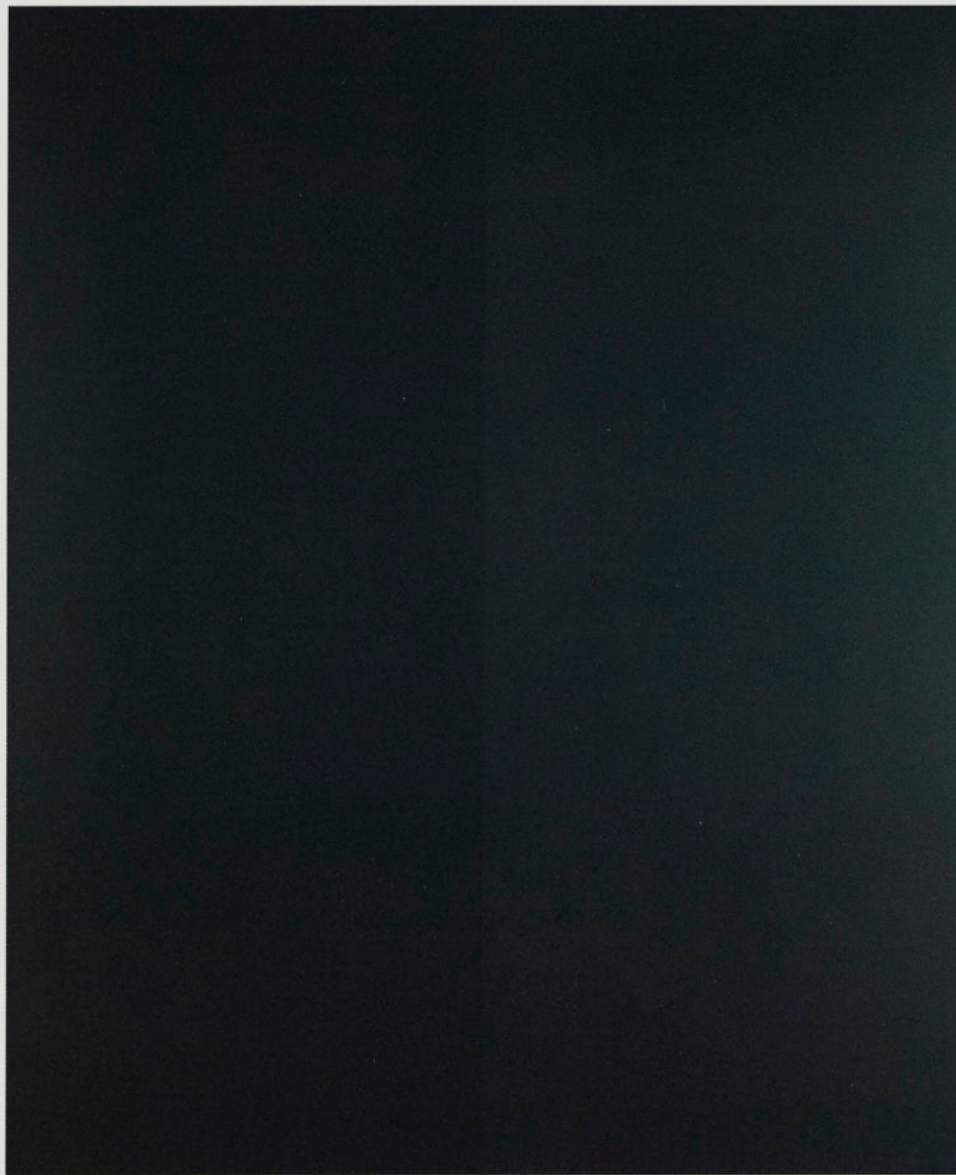
59 *Triangulaire ocre-jaune*, 1974  
Collection Monsieur Yvon Brind'Amour, Montréal



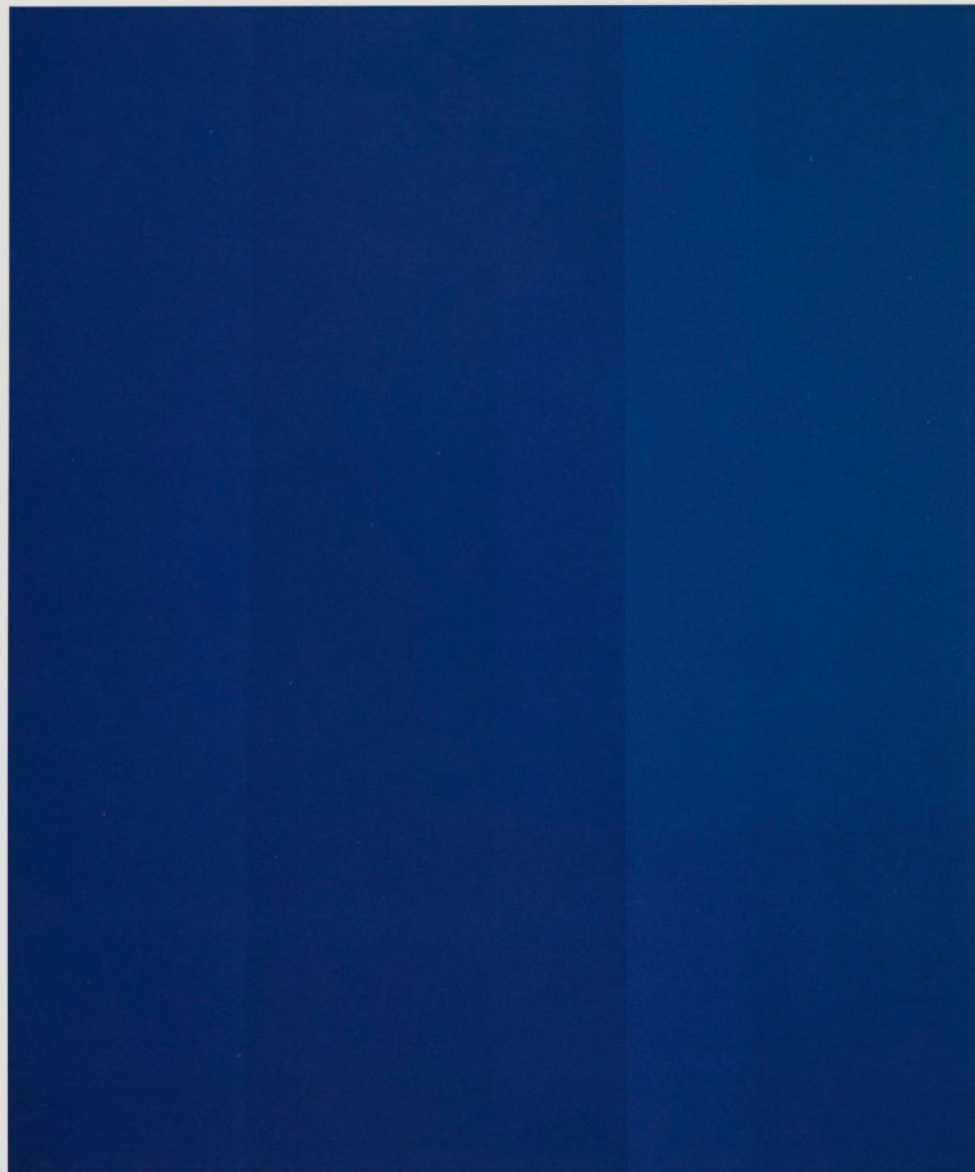
61 *Trapèze orange*, 1975  
Collection particulière



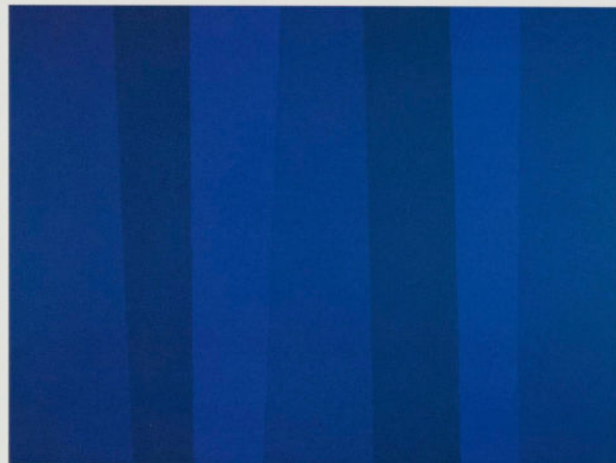
66 *Trapèze violet*, 1976  
Collection particulière



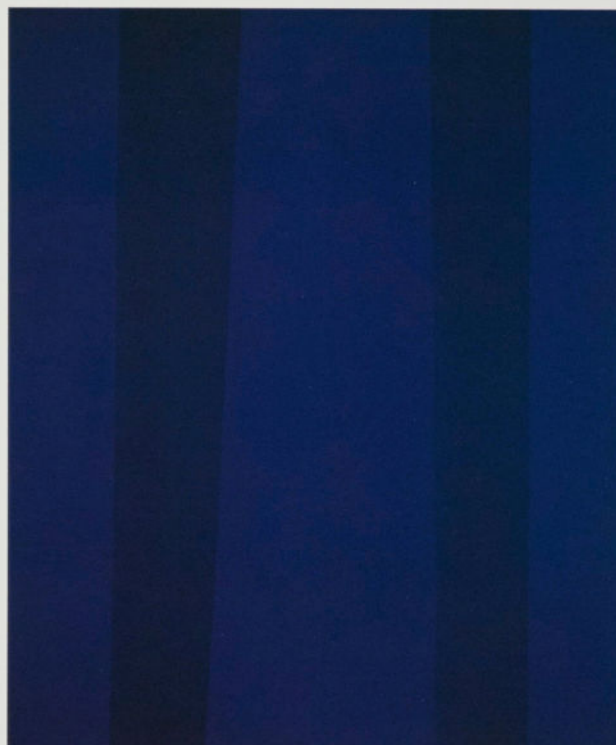








80 *Quantificateur bleu 12/93*, 1993  
Collection particulière



82 *Quantificateur Bleu 5/94*, 1994  
Collection particulière

93 *Sans titre*, 1954  
Collection particulière

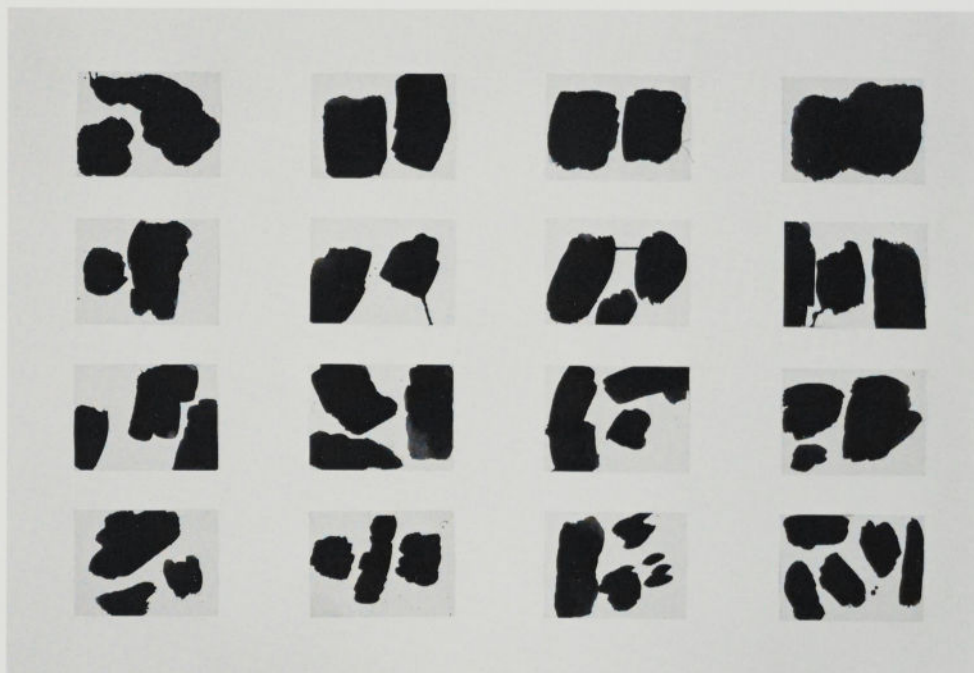


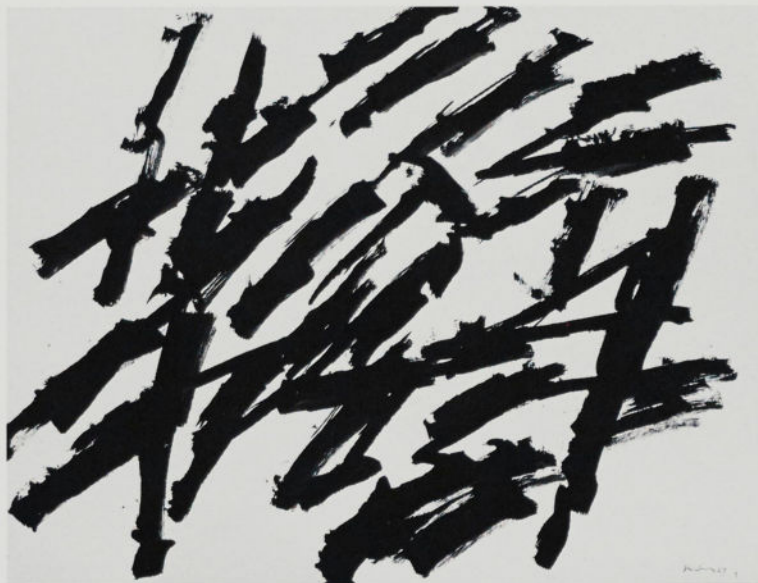
94 *Sans titre*, 1954  
Collection particulière



95 *Sans titre*, 1954  
Collection particulière







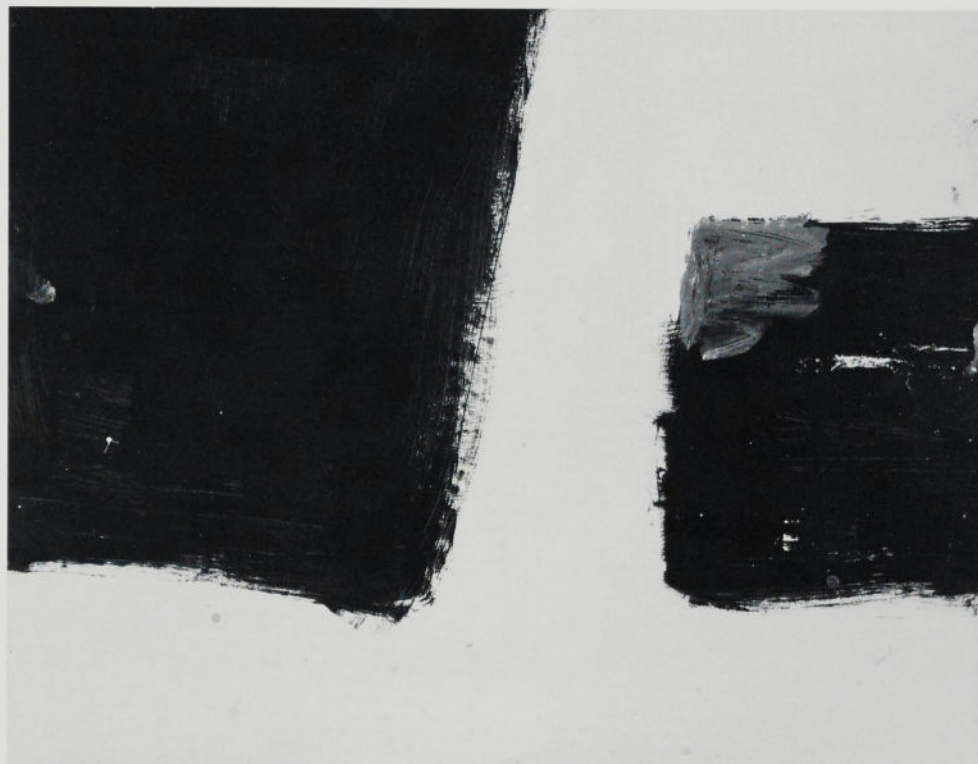
108 *Sans titre*, 1957

Collection particulière



109 *Sans titre*, 1958

Collection particulière



105 *Étude pour «Diagonale noir», 1956*

Collection particulière



113 *Sans titre*, 1966

Collection particulière



115 *Sans titre*, 1975

Collection particulière



## Liste des œuvres

## Peintures

- 1 *Sans titre*, 1951  
Huile sur masonite  
59,6 x 44,4 cm  
Collection particulière
- 2 *Sans titre*, 1951  
Huile sur masonite  
50,5 x 60,7 cm  
Collection particulière
- 3 *Sans titre*, 1951  
Huile sur masonite  
51,3 x 61 cm  
Collection particulière
- 4 *Sans titre*, 1952  
Huile sur masonite  
48,4 x 61 cm  
Collection particulière
- 5 *Sans titre*, 1952  
Huile sur masonite  
61 xx 85,7 cm  
Collection particulière
- 6 *Sans titre*, 1953  
Huile sur toile  
38 x 32 cm  
Collection particulière
- 7 *Sans titre*, 1954  
Huile sur toile  
marouflée sur panneau d'aluminium  
55,1 x 64,6 cm  
Collection particulière
- 8 *Sans titre*, 1954  
Huile sur toile marouflée  
sur support rigide  
40,3 xx 50,3 cm  
Collection particulière
- 9 *Sans titre*, 1954  
Huile sur toile réentoilée  
et marouflée sur carton  
46,1 x 56,3 cm  
Collection particulière
- 10 *Angle rouge*, 1955  
Huile sur toile  
50,5 x 61 cm  
Collection particulière
- 11 *Sans titre*, 1955  
Huile sur toile marouflée  
sur panneau rigide  
40,6 x 50,2 cm  
Collection particulière
- 12 *Sans titre*, 1955  
Huile sur toile marouflée  
sur panneau d'aluminium  
60,6 x 50,4 cm  
Collection particulière
- 13 *Sans titre*, 1955  
Huile sur toile marouflée  
sur support rigide  
40 x 29,7 cm  
Collection particulière
- 14 *Sans titre*, 1955  
Huile sur toile marouflée  
sur support rigide  
50,6 x 40,3 cm  
Collection particulière
- 15 *Sans titre*, 1955  
Émail sur toile  
81,3 x 65,8 cm  
Collection particulière
- 16 *Sans titre*, 1955  
Émail (Duco) sur masonite  
60,7 x 76 cm  
Collection particulière
- 17 *Blanc dominant*, 1956  
Refait en 1967 et 1994  
Émail sur toile  
129,6 x 155,1 cm  
Collection Stiftung für konkrete  
Kunst, Reutlingen
- 18 *Diagonale noir*, 1956  
Refait en 1967 et 1994  
Émail sur toile  
129,5 x 155 cm  
Collection particulière
- 19 *Sans titre*, 1956  
Émail (Duco) sur toile  
65,9 x 81,5 cm  
Collection particulière
- 20 *Uninoir*, 1956  
Refait en 1961, 1967 et 1994  
Émail sur toile  
114,5 x 127,1 cm  
Collection particulière
- 21 *Multi-blanc*, 1958  
Teinture à l'aniline sur toile  
87,8 x 113,3 cm  
Collection particulière
- 22 *Asymétrique jaune*, 1959  
Acrylique sur toile  
152,1 x 122 cm  
Collection The Museum of Modern Art,  
New York. Don de Monsieur et Madame  
Monroe Geller, 1963
- 23 *Équilibre*, 1959  
Acrylique sur toile  
109,2 x 91,4 cm  
Collection particulière
- 24 *Vertical horizontal blancs*, 1960  
Acrylique sur toile  
93,2 x 114,5 cm  
Collection particulière



- 25 *Opposition rectangulaire*, 1961  
Acrylique sur toile  
103,3 x 113,4 cm  
Collection MacKenzie Art Gallery,  
University of Regina, Regina
- 26 *Sans titre*, 1961  
Acrylique sur toile  
138,9 x 169,2 cm  
Collection particulière
- 27 *Tension*, 1961  
Acrylique sur toile  
91,5 x 89,5 cm  
Collection particulière
- 28 *Asymétrique jaune-rouge*, 1962, 1972  
Acrylique sur toile  
162,5 x 144,9 cm  
Collection particulière
- 29 *Espace bleu numéro 1*, 1962  
Acrylique sur toile  
152,5 x 127,5 cm  
Collection particulière
- 30 *Espace rouge*, 1962  
Acrylique sur toile  
152,5 x 127,3 cm  
Collection particulière
- 31 *Jaune*, 1963  
Acrylique sur toile  
127 x 152,5 cm  
Collection Musée d'art contemporain  
de Montréal, Montréal  
Don de Monsieur Roland Dumais
- 32 *Parallèle jaune*, 1963  
Acrylique sur toile  
173 x 134,8 cm  
Collection Madame Fernande  
Saint-Martin, Montréal
- 33 *Structure jaune-rouge numéro 2*, 1963  
Acrylique sur toile  
160,2 x 145 cm  
Collection particulière
- 34 *Duétude*, 1964  
Acrylique sur toile  
160,2 x 145,1 cm  
Collection particulière
- 35 *Espace orange-bleu*, 1964  
Acrylique sur toile  
206,3 x 274,5 cm  
Collection particulière
- 36 *Mutation brun-rouge*, 1964  
Acrylique sur toile  
205,9 x 172,7 cm  
Collection particulière
- 37 *Mutation jaune-ocre*, 1964  
Acrylique sur toile  
244 x 201 cm  
Collection particulière
- 38 *Mutation sérielle orange*, 1965  
Acrylique sur toile  
206 x 229 cm  
Collection particulière
- 39 *Mutation rythmique numéro 2*, 1966  
Acrylique sur toile  
203,2 x 152,4 cm  
Collection Monsieur Gilles Lavigueur,  
Montréal
- 40 *Mutation sérielle avec bande noire*, 1966  
Acrylique sur toile  
190,5 x 152,4 cm  
Collection Madame Jennifer A. C. Parkin,  
Toronto
- 41 *Mutation sérielle verte-rouge*, 1966  
Acrylique sur toile  
205,7 x 248,9 cm  
Collection Musée des beaux-arts  
de l'Ontario, Toronto.  
Achat, Corporations'  
Subscription Endowment, 1967
- 42 *Sériel vert-bleu*, 1966  
Acrylique sur toile  
173 x 127,2 cm  
Collection particulière
- 43 *Bi-sériel vert-orange*, 1967  
Acrylique sur toile  
228,7 x 203,2 cm  
Collection particulière
- 44 *Système sériel vert-rouge*, 1967  
Acrylique sur toile  
228,8 x 183 cm  
Collection particulière
- 45 *Bi-sériel rouge-jaune*, 1968  
Acrylique sur toile  
229 x 198,5 cm  
Collection particulière
- 46 *Bi-sériel vert-bleu*, 1968  
Acrylique sur toile  
183 x 152,5 cm  
Collection particulière
- 47 *Sériel vert-orange*, 1968  
Acrylique sur toile  
234,3 x 367,4 cm  
Collection Musée d'art contemporain  
de Montréal, Montréal  
Don anonyme
- 48 *Bi-sériel violet-ocre*, 1969  
Acrylique sur toile  
282,8 x 228,7 cm  
Collection particulière
- 49 *Dyade gris-rouge*, 1969  
Acrylique sur toile  
292,4 x 231,3 cm  
Collection particulière
- 50 *Dyade jaune-vert*, 1969  
Acrylique sur toile  
292,6 x 231,2 cm  
Collection particulière
- 51 *Structure 2*, 1969  
D'après une esquisse de 1956 ;  
Refait en 1994  
Émail sur toile  
292,5 x 231,5 cm  
Collection particulière
- 52 *Structure numéro 2*, 1969  
Acrylique sur toile  
292,2 x 231,5 cm  
Collection particulière
- 53 *Bi-triangle vert*, 1970  
Acrylique sur toile  
195,9 x 229,2 cm  
Collection particulière
- 54 *Bi-triangle violet*, 1970  
Acrylique sur toile  
196 x 229 cm  
Collection particulière
- 55 *Diptyque I Ching*, 1970  
Acrylique sur toile  
2 éléments :  
183,5 x 152,4 cm  
183 x 152,6 cm  
Collection particulière
- 56 *Diptyque triangulaire*, 1970  
Acrylique sur toile  
2 éléments :  
gauche : 231,5 x 292,6 cm  
droite : 292,2 x 231,2 cm  
Collection particulière
- 57 *Triangle vert-mauve*, 1971  
Acrylique sur toile  
198,2 x 228,7 cm  
Collection particulière
- 58 *Bi-triangulaire brun-violet*, 1973  
Acrylique sur toile  
152,2 x 117 cm  
Collection particulière
- 59 *Triangulaire ocre-jaune*, 1974  
Acrylique sur toile  
228,8 x 198,2 cm  
Collection Monsieur Yvon Brind'Amour,  
Montréal
- 60 *Triangulaires vert-gris*, 1974  
Acrylique sur toile  
231 x 200,5 cm  
Collection particulière
- 61 *Trapèze orange*, 1975  
Acrylique sur toile  
185 x 154,9 cm  
Collection particulière

- 62** *Triangulaire vert-orange*, 1975  
Acrylique sur toile  
248,9 x 218,7 cm  
Collection particulière
- 63** *Triangulaire brun-orange*, 1975  
Acrylique sur toile  
218,5 x 249,2 cm  
Collection particulière
- 64** *Rose*, 1976  
Acrylique sur toile  
228,6 x 198,1 cm  
Collection Musée des beaux-arts  
du Canada, Ottawa
- 65** *Trapèze brun*, 1976  
Acrylique sur toile  
248,5 x 218,6 cm  
Collection particulière
- 66** *Trapèze violet*, 1976  
Acrylique sur toile  
228,6 x 198 cm  
Collection particulière
- 67** *Quantificateur 4/77*, 1977  
Acrylique sur toile  
198,1 x 167,7 cm  
Collection particulière
- 68** *Quantificateur numéro 4*, 1978  
Acrylique sur toile  
248,5 x 218,5 cm  
Collection particulière
- 69** *Quantificateur 6/79*, 1979  
Acrylique sur toile  
249 x 420 cm  
Collection particulière
- 70** *Quantificateur 17*, 1979  
Acrylique sur toile  
297 x 243,5 cm  
Collection Musée d'art contemporain  
de Montréal, Montréal
- 71** *Quantificateur 7/81*, 1981  
Acrylique sur toile  
198,2 x 152,6 cm  
Collection particulière
- 72** *Quantificateur 8/81*, 1981  
Acrylique sur toile  
197,7 x 167,9 cm  
Collection particulière
- 73** *Cygne le Bleu (Pour Pierre Desjardins.  
In memoriam)*, 1985  
Acrylique sur toile  
183 x 142,8 cm  
Collection particulière
- 74** *Quantificateur rouge 11/86*, 1986  
Acrylique sur toile  
213 x 243,5 cm  
Collection particulière
- 75** *Quantificateur rouge 12/86*, 1986  
Acrylique sur toile  
218,5 x 249 cm  
Collection particulière
- 76** *Quantificateur rouge numéro 3*, 1987  
Acrylique sur toile  
248,7 x 218 cm  
Collection Musée des beaux-arts  
de Montréal, Montréal. Don anonyme
- 77** *Quantificateur violet-gris*, 1988-1989  
Acrylique sur toile  
198 x 167,7 cm  
Collection particulière
- 78** *Quantificateur bleu 4/89*, 1989  
Acrylique sur toile  
198,2 x 142,5 cm  
Collection particulière
- 79** *Quantificateur bleu 4/90*, 1990  
Acrylique sur toile  
183,2 x 152,5 cm  
Collection particulière
- 80** *Quantificateur bleu 12/93*, 1993  
Acrylique sur toile  
274,3 x 366 cm  
Collection particulière
- 81** *Quantificateur bleu 5/94*, 1994  
Acrylique sur toile  
222 x 252,3 cm  
Collection particulière
- 82** *Quantificateur bleu 5/94*, 1994  
Acrylique sur toile  
182,7 x 152,9 cm  
Collection particulière
- 83** *Configuration*, 1966  
Acrylique sur bois  
4 éléments : 183,3 x 29 x 29 cm (chacun)  
Collection particulière
- 84** *Angle jaune*, 1967  
Acier peint  
114,5 x 68,2 x 52,1 cm  
Collection particulière
- 85** *Configuration numéro 7*, 1967  
Plexiglas  
4 éléments :  
183,4 x 40,7 x 40,7 cm (chacun)  
Collection Musée d'art contemporain  
de Montréal, Montréal
- 86** *Continuum rouge  
[Structure orangée et rouge]*, 1967  
Acier peint  
304,8 x 76,2 x 72,2 cm  
Collection particulière
- 87** *Continuum jaune*, 1968  
Acier recouvert de contre-plaqué peint  
4 éléments :  
316 x 305 x 76 cm (l'ensemble)  
Collection Musée d'art contemporain  
de Montréal, Montréal  
Don anonyme
- 88** *Triptyque lumineux*, v. 1969  
Structures métallique, fils  
électriques, ampoules  
3 éléments :  
244 x 61 x 61 cm (chacun)  
Collection particulière
- 89** *Voyelle*, 1969  
Structures métallique, fils  
électriques, ampoules  
290,5 x 75 x 75 cm  
Collection particulière
- 90** *Structure parallélogrammique*, 1972  
Contreplaqué peint  
73,4 x 176 x 224,3 cm  
Collection particulière
- Œuvres sur papier**
- 91** *Sans titre*, 1953  
Encre sur carton mince  
35 x 28 cm  
Collection particulière
- 92** *Sans titre*, 1954  
Encre sur papier  
17,7 x 24,7 cm  
Collection particulière
- 93** *Sans titre*, 1954  
Encre sur papier  
28 x 34,9 cm  
Collection particulière
- 94** *Sans titre*, 1954  
Encre sur carton mince  
28,1 x 34,9 cm  
Collection particulière
- 95** *Sans titre*, 1954  
Encre sur papier  
31,7 x 47,9 cm  
Collection particulière
- 96** *Sans titre*, 1954  
Caséine sur papier  
40,9 x 50 cm  
Collection particulière
- 97** *Sans titre*, 1954  
Encre sur carton mince  
34,8 x 28 cm  
Collection particulière
- 98** *Sans titre*, 1954  
Encre sur carton mince  
34,6 x 28 cm  
Collection particulière

- 99 *Sans titre*, 1954  
Encre sur papier  
34,6 x 28 cm  
Collection particulière
- 100 *Sans titre*, 1954  
Encre sur papier  
65,8 x 36 cm  
Collection particulière
- 101 *Sans titre*, 1954  
Encre sur papier  
57,5 x 68 cm  
Collection particulière
- 102 *Sans titre*, 1955  
Encre sur papier  
73 x 58 cm  
Collection particulière
- 103 *Sans titre*, 1955  
Encre sur papier  
Série de 16 éléments d'environ  
12,1 x 16,3 cm chacun  
Collection particulière
- 104 *Étude pour «Blanc dominant»*, 1956  
Émail (Duco) sur papier  
51,9 x 66 cm  
Collection particulière
- 105 *Étude pour «Diagonale noir»*, 1956  
Émail (Duco) sur papier  
51,7 x 65,6 cm  
Collection particulière
- 106 *Sans titre*, 1956  
Émail (Duco) sur papier  
52 x 66 cm  
Collection particulière
- 107 *Sans titre*, 1957  
Encre sur papier  
45,5 x 60,2 cm  
Collection particulière
- 108 *Sans titre*, 1957  
Encre sur papier  
50,9 x 66,1 cm  
Collection particulière
- 109 *Sans titre*, 1958  
Encre sur papier  
52,1 x 66,1 cm  
Collection particulière
- 110 *Sans titre*, 1958  
Encres de couleur sur papier  
65,7 x 101 cm  
Collection particulière
- 111 *Sans titre*, 1958  
Encre sur papier  
66,5 x 101,5 cm  
Collection particulière
- 112 *Sans titre*, 1958  
Gouache sur carton  
66,4 x 101,2 cm  
Collection particulière
- 113 *Sans titre*, 1966  
Encre sur papier  
23 x 30,5 cm  
Collection particulière
- 114 *Sans titre*, 1966  
Encre sur papier  
46 x 61 cm  
Collection particulière
- 115 *Sans titre*, 1975  
Encre sur papier  
66 x 102 cm  
Collection particulière
- 116 *Sans titre*, 1975  
Encre sur papier  
66 x 101,8 cm  
Collection particulière
- 117 *Sémiographie*, 1980  
Gouache sur papier  
101,6 x 66 cm  
Collection particulière
- 118 *Sémiographie (1)*, 1980  
Encre sur papier  
100 x 75 cm  
Collection particulière
- 119 *Sans titre*, 1988  
Fusain sur papier  
42,4 x 39 cm  
Collection particulière
- 120 *Sans titre*, 1988  
Fusain sur papier  
78 x 57 cm  
Collection particulière
- 121 *Sans titre*, 1988  
Fusain sur papier  
38,3 x 44,4 cm  
Collection particulière



## Biobibliographie

La biobibliographie complète comprenant une bibliographie exhaustive, une liste des expositions individuelles et collectives et l'historique des expositions pour chacune des œuvres présentées est disponible sur disquette à la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (514) 847-6906.

Guido Molinari est né à Montréal le 12 octobre 1933.  
Il vit et travaille à Montréal (Québec).  
Il enseigne à l'Université Concordia depuis 1970.

### Expositions individuelles

- 1954 *Molinari Dessins*, L'Échourie, Montréal (QC), 2-23 déc. 1954. — Cat.
- 1956 *Guido Molinari : Abstraction noir-blanc*, Galerie l'Actuelle, Montréal (QC), 30 avril-14 mai 1956.
- 1958 *Calligraphies Molinari*, Galerie Artek, Montréal (QC), 18 nov.-6 déc. 1958.
- 1962 [*Guido Molinari*], Camino Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 1962.  
*Molinari : Paintings : First New York Showing*, East Hampton Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 30 déc. 1962-19 janv. 1963.  
*Rétrospective Guido Molinari : 1954-1962*, Galerie Nova et Vetera, Collège de Saint-Laurent, Saint-Laurent (QC), 18 oct.-4 nov. 1962. — Dépliant.
- 1963 *Guido Molinari*, Penthouse Gallery, Montréal (QC), 13 sept.-11 oct. 1963.  
*Molinari*, Galerie Libre, Montréal (QC), 20 mars-2 avril 1963.
- 1964 *Guido Molinari*, Jerrold Morris International Gallery, Toronto (Ont.), 8-26 févr. 1964.  
*Guido Molinari : Recent Paintings*, Norman MacKenzie Art Gallery, Regina (Sask.), 11-29 mars 1964 [itinéraire : Vancouver Art Gallery, Vancouver, 17 avril-17 mai 1964]. — Cat.  
*Molinari*, East Hampton Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 25 janv.-14 févr. 1964.  
*Molinari*, Galerie du Siècle, Montréal (QC), 19 oct.-8 nov. 1964. — Cat.
- 1965 *Rhythmic Mutation : Guido Molinari*, East Hampton Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 16 mars-3 avril 1965.
- 1966 *Guido Molinari*, Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), 6-31 mai 1966. — Cat.  
*Molinari : Œuvres récentes = Recent Works : Mutation cinétique*, Galerie du Siècle, Montréal (QC), 14-28 mars 1966.  
*Rhythmic Mutation Molinari Mutation rythmique*, East Hampton Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 18 janv.-5 févr. 1966.
- 1967 *Guido Molinari*, 20/20 Gallery, London (Ont.), 14 nov.-3 déc. 1967.  
*Minimal Paintings of 1956*, East Hampton Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 23 mai-10 juin 1967.
- 1968 *Guido Molinari*, Galerie du Siècle, Montréal (QC), 7 mai-7 juill. 1968.
- 1969 *Guido Molinari*, Galerie Sherbrooke, Montréal (QC), 20 mars-9 avril 1969.  
*Molinari*, Carmen Lamanna Gallery, Toronto (Ont.), 13 mars-1<sup>er</sup> avril 1969.  
*Molinari*, Galerie Jolliet, Québec (QC), 19 nov.-6 déc. 1969.
- 1970 *Guido Molinari*, Bau-Xi Gallery, Vancouver (C.-B.), 16-28 févr. 1970.  
*Guido Molinari*, Carmen Lamanna Gallery, Toronto (Ont.), 21 nov.-10 déc. 1970.
- 1971 *Guido Molinari : Recent Paintings*, Waddington Galleries, Montréal (QC), 6-23 oct. 1971.
- 1972 *Molinari : Paintings and Sculpture*, Art Gallery, Sir George Williams University, Montréal (QC), 3-21 mars 1972. — Cat.  
*Paintings by Guido Molinari*, Dalhousie Art Gallery, Dalhousie University, Halifax (N.-É.), 3-23 oct. 1972 [itinéraire : Memorial University Art Gallery, St. John (N.-B.), 27 déc. 1972-18 janv. 1973]. — Dépliant.
- 1973 *Molinari*, Galerie Jolliet, Québec (QC), 23 janv.-17 févr. 1973.
- 1974 *Guido Molinari*, Centre culturel canadien, Paris, France, 21 nov. 1974-12 janv. 1975 [itinéraire : Canada House Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 4 févr.-15 mars 1975 (sous le titre *Molinari : Triangulaire 1974*)]. — Cat.
- 1976 *Guido Molinari : Tableaux récents = Recent Paintings*, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 5-29 mai 1976.  
*Guido Molinari*, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 2 juill.-6 sept. 1976 [itinéraire : Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 18 nov.-30 déc. 1976 ; Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 25 mars-23 mai 1977 ; Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 9 juin-10 juill. 1977]. — Cat.

- 1979 *Guido Molinari : Nul Mot*, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 15 mai-16 juin 1979.  
*Guido Molinari : Tableaux récents*, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 4-29 sept. 1979.  
*Guido Molinari : Quantificateur*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 6 sept.-14 oct. 1979 [itinéraire : York University Fine Arts on Markham, Toronto (Ont.), 31 oct.-18 nov. 1979 (version partielle)]. — Cat.
- 1981 *Guido Molinari : Tableaux et Dessins récents*, Yajima/Galerie, Montréal (QC), 13 nov.-5 déc. 1981.  
*Guido Molinari : Works on Paper = Œuvres sur papier*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston (Ont.), 11 janv.-15 févr. 1981 [itinéraire : Art Gallery of Hamilton, Hamilton (Ont.), 2 avril-3 mai 1981 ; Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.), 14 juin-26 juill. 1981 ; London Regional Art Gallery, London (Ont.), 1<sup>er</sup> sept.-15 oct. 1981 ; Musée des beaux-arts de Montréal, 26 nov. 1981-10 janv. 1982 ; Yarlow/Salzman Gallery, Toronto (Ont.), 6 févr.-6 mars 1982 (version partielle présentée sous le titre *Guido Molinari : Works on Paper 1957-81*)]. — Cat.
- 1983 [*Guido Molinari*], Yajima/Galerie, Montréal (QC), 1983.  
*Guido Molinari*, Yarlow/Salzman Gallery, Toronto (Ont.), 19 févr.-12 mars 1983.
- 1985 [*Guido Molinari*], Yarlow/Salzman Gallery, Toronto (Ont.), 1985.  
*Molinari : Recent Works = Œuvres récentes*, Waddington & Gorce Inc., Montréal (QC), 28 sept.-18 oct. 1985.
- 1987 *Danse/Soupir*, Atelier de l'artiste, rue Sainte-Catherine Est, Montréal (QC), 25 avril-16 mai 1987.  
*Guido Molinari : Colour Expression*, 49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art/Centre d'art contemporain canadien, New York, N.Y., États-Unis, 7 nov.-12 déc. 1987. — Cat.
- 1988 *Guido Molinari*, Grünwald & Watterson, Toronto (Ont.), 14 mai-1<sup>er</sup> juin 1988.
- 1989 *Guido Molinari : 1951-1961 : The Black and White Paintings*, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 25 janv.-27 mars 1989 [itinéraire : Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.), 19 août-1<sup>er</sup> oct. 1989 ; Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 29 juin-3 sept. 1990 ; Mendel Art Gallery, Saskatoon (Sask.), 23 nov. 1990-6 janv. 1991 ; Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal (QC), 25 janv.-17 févr. 1991 (sous le titre *Guido Molinari : 1951-1961 : Peintures en noir et blanc*)]. — Cat.  
*Guido Molinari : Selections from the Seventies*, Grünwald Gallery, Toronto (Ont.), 6 mai-17 juin 1989.  
*Molinari : Four Decades of Art*, Heffel Gallery, Vancouver (C.-B.), 25 janv.-11 févr. 1989.  
*Molinari : Œuvres importantes = Important Works*, Waddington & Gorce Inc., Montréal (QC), 15 mars-6 avril 1989.
- 1990 *Guido Molinari*, Galerie du Pavillon des Arts, Sainte-Adèle (QC), nov.-6 déc. 1990.  
*Guido Molinari : Important Works from the Plasticien period*, Wynick/Tuck Gallery, Toronto (Ont.), 2 juin-21 juill. 1990.
- 1992 *Guido Molinari*, Librairie Champigny, Montréal (QC), [?] -18 nov. 1992.  
*Guido Molinari : New Paintings*, Wynick/Tuck Gallery, Toronto (Ont.), 7-28 mars 1992.  
*Guido Molinari : New Paintings*, Heffel Gallery, Vancouver (C.-B.), 9-23 mai 1992.
- 1993 *Guido Molinari : New Original Serigraphs*, Wynick/Tuck Gallery, Toronto (Ont.), 1<sup>er</sup>-22 mai 1993.
- 1994 *Guido Molinari : Tableaux noirs et blancs. Sériels. Quantificateurs*, Stiftung für konkrete Kunst, Reutlingen, Allemagne, 11 sept. 1994-29 janv. 1995. — Cat.

### Principales expositions collectives

- 1953 *La Place des Artistes*, 82, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (QC), 1<sup>er</sup>-31 mai 1953.
- 1955 *Espace 55*, Musée des beaux-arts de Montréal, salles XII et XIII, Montréal (QC), 11-28 févr. 1955. — Cat.
- 1956 *L'Association des artistes non-figuratifs de Montréal*, Restaurant Hélène-de-Champlain, Montréal (QC), 27 févr.-3 avril 1956. — Organisation de l'exposition : Service des Parcs de la Ville de Montréal.  
*Modern Canadian Painters*, Parma Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 14-29 sept. 1956. — Dépliant.
- 1957 *Guido Molinari. Claude Tousignant*, Galerie L'Actuelle, Montréal (QC), 7-19 mai 1957. — Cat.
- 1958 *75th Annual Spring Exhibition = 75<sup>e</sup> Salon annuel du Printemps*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 28 mars-27 avril 1958. — *Salon annuel du Printemps* également de 1959 à 1965. — Cat.
- 1959 *Art abstrait*, École des Beaux-Arts de Montréal, Montréal (QC), 12-27 janv. 1959. — Cat.  
*Aspect of Canadian Painting : 26 Painters under 35 = Aspect de la peinture canadienne : 26 peintres de moins de 35*, Canada House, New York, N.Y., États-Unis, 1<sup>er</sup>-15 déc. 1959. — Cat.  
*The Third Biennial Exhibition of Canadian Art 1959 = Troisième Exposition biennale d'art canadien 1959*, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 4-28 juin 1959. — *Biennale d'art canadien* également en 1961, 1963, 1965 et 1968. — Expos. itinérantes. — Cat.
- 1960 *Espace dynamique*, Galerie Denyse Delrue, Montréal (QC), 26 sept.-15 oct. 1960.
- 1961 *Concours artistiques du Québec 1961*, Musée du Québec, Québec (QC), 27 sept.-15 oct. 1961. — Expo itinérante.  
*Deuxième Biennale de Paris*, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris, France, 29 sept.-5 nov. 1961. — Cat.  
*Guido Molinari - Claude Tousignant*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 7-23 avril 1961.
- 1962 *Geometric Abstraction in Canada*, Camino Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 20 avril-10 mai 1962.  
*La Peinture Canadienne Moderne : 25 Années de Peinture au Canada-français*, Palazzo Collicola, 58 Festival dei due Mondi, Spolète, Italie, 26 juin-23 août 1962. — Cat.
- 1964 *85<sup>e</sup> Exposition annuelle = Eighty-fifth Annual Exhibition : Royal Canadian Academy of Arts*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 6-29 nov. 1964. — Exposition itinérante. — Cat.  
*Color Dynamism. Then and Now*, East Hampton Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 22 déc. 1964-9 janv. 1965.  
*Guggenheim International Award 1964*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, N.Y., États-Unis, janv.-mars 1964. — Exposition itinérante. — Cat.
- 1965 *Artistes de Montréal*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 12 juill.-22 août 1965. — version partielle mise en circulation sous le titre *Artistes de Montréal / Montreal Artists* par la Galerie nationale du Canada. — Cat.  
*The Responsive Eye*, Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis, 23 févr.-25 avril 1965. — Exposition itinérante. — Cat.
- 1966 *Recent Acquisitions : Paintings and Sculpture*, Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis, 6 avril-12 juin 1966.
- 1967 *Espace dynamique 1956-1967*, Galerie du Siècle, Montréal (QC), 7 nov.-5 déc. 1967.  
*Museum Collection. Seven Decades : A Selection*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, N.Y., États-Unis, été 1967. — Cat.  
*Panorama de la peinture au Québec 1940-1966*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), Panorama I : 15 mai-9 juill. 1967 ; Panorama II : 11 juill.-20 août 1967. — Cat.  
*La Peinture au Canada = Paintings in Canada*, Pavillon du Canada, Expo 67, Montréal (QC), 27 avril-29 oct. 1967. — Cat.

- Peinture vivante du Québec : 1966 : Vingt-cinq Ans de libération de l'œil et du geste*, Musée du Québec, Québec (QC), 22 févr.-27 mars 1967. — Cat.
- Prize Award Winners, 1908-1965 : Annual Spring Exhibition - Lauréats 1908-1965 : Salon de Printemps*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 30 mars-30 avril 1967. — Cat.
- Sculpture '67*, Hôtel de ville, Toronto (Ont.), 1<sup>er</sup> juin-17 juill. 1967. — Organisation de l'exposition : Galerie nationale du Canada. — Cat.
- Three Hundred Years of Canadian Art = Trois Cents Ans d'art canadien*, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 12 mai-17 sept. 1967. — Exposition itinérante. — Cat.
- 1968 *Canada 101*, Edinburgh College of Art, Edinburgh International Festival, Édimbourg, Écosse, Royaume-Uni, 18 août-7 sept. 1968. — Organisation de l'exposition : Conseil des Arts du Canada. — Cat.
- Canada : Art d'aujourd'hui*, Musée National d'Art Moderne, Paris, France, 12 janv.-18 févr. 1968. — Exposition itinérante. — Cat.
- Canada : Ulysse Comtois / Guido Molinari*, 34<sup>e</sup> Exposition biennale internationale d'art, Venise, Italie, 22 juin-20 oct. 1968. — Cat.
- Seven Montreal Artists*, Hayden Gallery, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass., États-Unis, 24 janv.-18 févr. 1968. — Exposition itinérante. — Cat.
- 1969 *The Canada Council Collection = La Collection du Conseil des Arts du Canada*, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 15 oct. 1971-15 nov. 1971. — Exposition itinérante. — Cat.
- 1970 *Exposition universelle d'Osaka*, Pavillon du Canada, Osaka, Japon, 15 mars-13 sept. 1970.
- Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 23 juin-6 sept. 1970. — Exposition itinérante. — Cat.
- 1973 *Guido Molinari/Claude Tousignant*, Centre culturel canadien, Paris, France, 1<sup>er</sup>-28 févr. 1973.
- 1975 *The Canadian Canvas - Peintres canadiens actuels*. — Exposition itinérante du 6 janv. 1975 au 21 mars 1976. — Organisation de l'exposition : Time Canada. — Cat.
- 1976 *Cent-onze dessins du Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 1<sup>er</sup> avril-9 mai 1976. — Exposition itinérante (mise en circulation : Galerie nationale du Canada). — Cat.
- De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 2 sept.-3 oct. 1976. — Exposition itinérante. — Cat.
- Trois Générations d'art québécois : 1940, 1950, 1960*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 30 juin-1<sup>er</sup> sept. 1976. — Cat.
- 1977 *Biennale de Paris*, Paris, France, 1977.
- 1978 *Modern Painting in Canada*, Edmonton Art Gallery, Edmondson (Alb.), 7 juill.-30 août 1978. — Cat.
- 1979 *Dix ans de propositions géométriques : le Québec, 1955-1965*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 18 déc. 1980-1<sup>er</sup> févr. 1981. — Exposition itinérante. — Cat.
- Frontier of Our Dreams : Quebec Painting in the 1940's and 1950's*, The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 9 févr.-15 avril 1979. — Cat.
- 1980 *10 Canadian Artists in the 1970s*, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 6 sept.-19 oct. 1980. — Exposition itinérante. — Cat.
- 1983 *L'Association des artistes non-figuratifs de Montréal = The Non-Figurative Artists' Association of Montreal*, Sir George Williams Art Galleries, Université Concordia, Montréal (QC), 14 sept.-15 oct. 1983. — Exposition itinérante. — Cat.
- 1984 *Canadian Paintings and Sculptures*, 49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art/Centre d'art contemporain canadien, New York, N.Y., États-Unis, 15 sept.-20 oct. 1984. — Cat.
- 1985 *Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 27 janv.-21 avril 1985. — Cat.
- 1987 *Histoire en quatre temps*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1<sup>er</sup> mars-24 mai 1987. — Cat.
- Stations : Les Cent Jours d'art contemporain de Montréal*, CIAC - Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1<sup>er</sup> août-2 nov. 1987. — Cat.
- 1988 *L'Art au Québec depuis Pellan : Une histoire des prix Borduas*, Musée du Québec, Québec (QC), 18 mai-14 août 1988. — Cat.
- 1989 *Montréal sur papier : premier volet = Montreal on Paper : Part one*, La Galerie d'art/The Art Gallery, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), 27 juin-3 août 1989. — Cat.
- Une histoire de collections : Dons 1984-1989*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-4 juin 1989. — Cat.
- 1991 *Un archipel de désirs : Les artistes du Québec et la scène internationale*, Musée du Québec, Québec (QC), 16 mai-29 sept. 1991. — Cat.
- 1992 *Achieving the Modern : Canadian Abstract Painting and Design in the 1950s = L'Arrivée de la modernité : La peinture abstraite et le design des années 50 au Canada*, The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 18 déc. 1992-28 févr. 1993. — Exposition itinérante. — Cat.
- La Collection : tableau inaugural*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 28 mai 1992-3 avril 1994. — Cat.
- Montréal 1942-1992 : L'Anarchie resplendissante de la peinture*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal (QC), 14 mai-2 août 1992. — Cat.
- 1993 *The Crisis of Abstraction in Canada : The 1950's = La Crise de l'abstraction au Canada : Les années 1950*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.), 12 mars-24 mai 1993. — Exposition itinérante. — Cat.
- 1994 *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal - Le Partage d'une vision*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 30 avril-23 oct. 1994. — Cat.

## Écrits de l'artiste

### Livres

Guido Molinari : écrits sur l'art (1954-1975). — Compilé et présenté par Pierre Thérberge. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1976. — 112 p. — (Documents d'histoire de l'art canadien, n° 2)

Nul mot. — Montréal : L'Obsidienne, 1979. — N. p. — Republié en 1993 en format réduit par les éditions L'Actuelle, à 200 exemplaires

### Textes dans catalogues et dépliants d'exposition

«Projet but absolu». — Guido Molinari. — Ottawa : GNC, 1976. — Texte de 1952. — Texte en français et en anglais. — P. 7

\*«Le langage de l'art abstrait». — Art abstrait. — Montréal : École des Beaux-Arts de Montréal, 1959. — Repris en anglais sous le titre «Notes on abstract painting» pour l'exposition The February Show, Norman MacKenzie Art Gallery, 1960. — N. p.

\*«Artist's statement». — Molinari. — Vancouver : The Vancouver Art Gallery, 1964. — Repris en français (sans titre) dans Galerie du Siècle, Molinari, Montréal : la Galerie, 1964, n. p. — N. p.

«Statement». — An exhibition of retinal and perceptual art. — Austin : The University Art Museum of the University of Texas, 1965

«[Guido Molinari]». — *Sculpture '67*. — [Ottawa : GNC], 1967. — Texte en français et en anglais. — P. 18-19

\*«[Sans titre]». — Statements : 18 Canadian artists. — Regina : Norman MacKenzie Art Gallery, 1967. — P. 70-74

«[Propos de l'artiste]». — Ulysse Comtois, Guido Molinari : 34<sup>e</sup> exposition biennale internationale d'art, Venise. — Ottawa : GNC, 1968. — Aussi en anglais et en italien. — P. 14-15

\*«Sur : le choix de peindre sur de grandes surfaces». — Grands formats : treize artistes de Montréal. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1970. — P. 20-23

Molinari, Guido. — «[Sans titre]». — Dessin et surréalisme au Québec. — Québec : ministère des Affaires culturelles, 1979. — P. 11

«[Sans titre]». — Montréal sur papier : premier volet = Montreal on paper : part one. — Montréal : La Galerie d'art/The Art Gallery, Centre Saidye Bronfman, 1989. — Poème. — P. 46

«[Sans titre]». — Les Ateliers s'exposent 1994. — [Montréal] : Cobalt Art Actuel, 1994. — P. 64

**Textes dans ouvrages généraux**

- «Être plus». — Guido Molinari : works on paper. — Mémoire de maîtrise de Marilyn Schiff, Ottawa : Institute of Canadian Studies, Carleton University, 1980. — Texte de 1952. — P. 148
- «[Série de 26 poèmes écrits à l'endos de 26 dessins]». — Guido Molinari : works on paper. — Mémoire de maîtrise de Marilyn Schiff, Ottawa : Institute of Canadian Studies, Carleton University, 1980. — Textes de 1955. — P. 216-217
- \*«Statement by the artist...». — Prize winning paintings : book III : representational & abstract. — Compilé par Margaret Harold. — Fort Lauderdale : Allied Publications Inc., 1963. — P. A-25
- «Artist's statement». — Guido Molinari : écrits sur l'art (1954-1975). — Ottawa : GNC, 1976. — Texte de 1965. — P. 44
- «Statement on Mondrian». — Guido Molinari : écrits sur l'art (1954-1975). — Ottawa : GNC, 1976. — Texte de 1965. — P. 42-43
- «Sans titre». — Guido Molinari : écrits sur l'art (1954-1975). — Ottawa : GNC, 1976. — Texte de 1966. — P. 48
- «Statement by the artist». — Prize winning art : book 6. — Fort Lauderdale : Allied Publications Inc., 1966. — N. p.
- «Notes sur la sculpture de Calder». — Guido Molinari : écrits sur l'art (1954-1975). — Ottawa : GNC, 1976. — Texte de 1967. — P. 49
- \*«Réflexions sur la notion d'objet et de série». — Peinture canadienne-française (débat). — 2<sup>e</sup> édition augmentée. — Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1971. — (Conférences J. A. de Sève ; n<sup>o</sup> 11-12). — P. 61-80
- «Colour in the creative arts». — Guido Molinari : écrits sur l'art (1954-1975). — Ottawa : GNC, 1976. — Texte de 1972. — P. 86-94
- \*«[Sans titre]». — Contemporary Canadian painting. — William Withrow. — Toronto : McClelland and Stewart, 1972. — P. 161
- «Sans titre». — Guido Molinari : écrits sur l'art (1954-1975). — Ottawa : GNC, 1976. — Texte de 1973. — P. 96-97
- «Sans titre». — Guido Molinari : écrits sur l'art (1954-1975). — Ottawa : GNC, 1976. — Texte de 1974. — P. 98-102
- «La notion d'artiste». — Guido Molinari : écrits sur l'art (1954-1975). — Ottawa : GNC, 1976. — Texte de 1975. — P. 103-106

**Textes dans périodiques**

- \*«[Sans titre]». — Le Petit Journal. — (5 sept. 1954). — Publié sous «Pêle-Mêle». — P. 52
- \*«L'espace tachiste ou Situation de l'automatisme». — L'Autorité. — (2 avril 1955). — Repris dans Guido Molinari : dossier critique de 1953 à 1969, Montréal : Galerie de l'UQAM, 1991, p. 32-33 ; et en anglais sous le titre «The "blob" space or the automatism situation», dans Guido Molinari 1951-1961 : the black and white paintings, Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1989, p. 40-41. — P. 3-4
- «L'Affaire du musée : G. Molinari demande la démission de M. Steegman». — Le Devoir. — (29 août 1958). — Lettre à la rédaction. — P. 8
- «A lui cri». — Situations. — Vol. 1, n<sup>o</sup> 7 (sept. 1959). — Poème
- \*«Les automatistes au Musée». — Situations. — Vol. 1, n<sup>o</sup> 7 (sept. 1959). — P. 46-48
- \*«Huit dessins de Claude Tousignant». — Situations. — Vol. 1, n<sup>o</sup> 7 (sept. 1959). — P. 52-53
- \*«Notes sur la peinture : réévaluation de Wassily Kandinsky». — Situations. — Vol. 1, n<sup>o</sup> 3 (mars 1959). — P. 54-55
- \*«Le salon et les peintres». — Situations. — Vol. 1, n<sup>o</sup> 4 (avril 1959). — P. 58-60
- «Témoignage de l'Association des artistes non-figuratifs». — La Presse. — (1<sup>er</sup> août 1959). — P. 51
- Collectif [dont Guido Molinari]. — «Une pétition inattendue...». — Le Nouveau Journal. — (2 déc. 1961). — P. 25 du supp.
- \*«Réflexions sur l'automatisme et le plasticisme». — Situations. — Vol. 3, n<sup>o</sup> 2 (mars/avril 1961). — P. 65-68
- «[Lettre à M. Pierre Laporte]». — La Presse. — (12 mars 1965). — P. 15
- \*«[Sans titre]». — Canadian Art. — Vol. 23, n<sup>o</sup> 1, issue n<sup>o</sup> 100 (Jan. 1966). — Fait partie du dossier «Ten artists in search of Canadian art». — P. 63-64

- \*«La perception des structures». — La Presse. — (30 déc. 1967). — Sous «Sic !». — P. 32
- \*«L'écrivain a des antennes». — Liberté. — Vol. 11, n<sup>os</sup> 3/4 (mai/juin/juill. 1969). — P. 115-119
- \*«Molinari : Pour un art de participation». — La Presse. — (3 janv. 1970). — P. 27
- \*«Molinari : un geste social». — La Presse. — (3 avril 1971). — P. D-14
- «Lettre ouverte à Alain Stanké». — Le Devoir. — (2 mars 1974). — P. 17
- Molinari, Guido ; Saint-Martin, Fernande. — «"...le vertige d'un ordre exorbitant." : Borduas in Paris». — Artscanada. — Vol. 35, n<sup>o</sup> 4, issue n<sup>os</sup> 224/225 (Dec. 1978/Jan. 1979). — P. 39-47
- «Quantificateur chromatique». — Atelier. — Vol. 7, n<sup>o</sup> 6 (sept./oct. 1979). — Journal du Musée d'art contemporain, Montréal. — Repris en anglais dans 10 Canadian Artists in the 1970s, Toronto : AGO, 1980, P. 71-72 ; repris en français dans Guido Molinari : Tableaux noirs et blancs, sériels, quantificateurs, Reutlingen : Stiftung für konkrete Kunst, 1994, (Sammlung/Stiftung Dokumentation ; n<sup>o</sup> 10), p. 3. — P. 1-2
- «La réplique de Molinari». — Le Devoir. — (20 déc. 1980). — Courrier des lecteurs. — P. 24
- «Mémoire-conscience : trace : "L'espace fictionnel essentiellement basé sur la mémoire"». — Cahiers des arts visuels au Québec. — Vol. 7, n<sup>o</sup> 25 (printemps 1985). — P. 7-9
- «[Mot de l'artiste]». — Canadian Art. — Vol. 5, n<sup>o</sup> 3 (fall/Sept. 1988). — Sous «A Canadian portfolio by Arnaud Maggs : the definitive eye». — P. 94-95
- «Pour la promotion de l'art contemporain». — Le Devoir. — (4 juill. 1991). — Lettre adressée au premier ministre Robert Bourassa. — P. 12
- «[Réponse à Guy Viau]». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 2, n<sup>o</sup> 4 (oct./nov. 1991). — P. 8
- «Roland Poulin : une synthèse du pictural et du sculptural». — Espace. — N<sup>o</sup> 30 (déc. 1994/janv./févr. 1995). — P. 14-16

Le symbole \* signifie que le texte a été repris dans Guido Molinari : écrits sur l'art (1954-1975), Ottawa : GNC, 1976.







# GUIDO Molinari

A RETROSPECTIVE

*Guido Molinari. A Retrospective*

An exhibition organized by the Musée d'art contemporain de Montréal and presented by Hydro-Québec and MusiquePlus with additional financial support from the Museums Assistance Program of the Canada Council.

This exhibition was prepared by Sandra Grant Marchand, curator.

This publication was produced by the Direction de l'éducation et de la documentation.

Editor: Chantal Charbonneau  
Revision and translation:  
Susan Le Pan  
Secretarial services:  
Sophie David  
Design: Lumbago

The Musée d'art contemporain de Montréal is a provincially owned corporation funded by the ministère de la Culture et des Communications du Québec. The Musée receives additional financial support from Heritage Canada and the Canada Council.

© Musée d'art contemporain de Montréal  
185 St. Catherine Street West  
Montréal, Québec H2X 1Z8  
Tel. (514) 847-6226

This insert is available with catalogue purchase only.

**Travelling Itinerary**

November 16-December 23, 1995  
Macdonald Stewart Art Centre,  
Guelph, Ontario

February 9-April 21, 1996  
MacKenzie Art Gallery,  
University of Regina, Regina,  
Saskatchewan

Summer or Autumn 1996  
Art Gallery of Windsor, Windsor,  
Ontario

January 18-April 6, 1997  
Art Gallery of Nova Scotia,  
Halifax, Nova Scotia

**Musée d'art contemporain de Montréal**  
**Médiatheque**      **1 6 NOV. 1995**

## **Guido Molinari**

### ***Towards a Non-Referential Space***

Guido Molinari's art represents an "audacious orientation"<sup>1</sup> within the transformations in pictorial language witnessed in Québec. In the early fifties, his paintings executed in the dark or blindfolded broke with the traditional way of producing a pictorial work. Distancing himself from the European modernism inherited from Pellán and the notion of "psychic object" maintained by Borduas and the Automatists, Molinari adopted an approach that called into question the very foundations of painting. To him, painting in the dark revealed not the unconscious, but a certain impulse, a certain modulation of energy, expressed in colour and rhythm, that did not correspond to a pre-set structure. Taking off from the investigations of Pollock and Mondrian, who had laid down the a priori of a non-perspectivist pictorial space, Molinari systematically explored the two-dimensional space which his radical gesture had suggested to him.

So begins, from a historical perspective, Molinari's artistic and theoretical journey which is at the heart of this retrospective. Throughout his career of more than 40 years, we see the clear expression of the main themes that have marked his entire body of work and that are echoed in the development of an original, innovative syntax: the tachist experiments of 1953 to 1955, the Black-and-White Paintings of 1956, the 1958-1962 *Plasticien* works defining a "dynamic space," the 1963-1969 serial paintings with vertical stripes of equal width, the checkerboard and triangular works of 1969 to 1975, and the "Quantificateurs" of 1975 to the present. Like a flawless stage presentation, these irreducible groupings of pictorial works, punctuated with sculptures and

drawings which were an essential part of Molinari's artistic progression, reveal the genesis and evolution of the aesthetic idiom that underlay the rigour of his research.

At each stage in its development, Molinari's work is distinguished by visual structures that are founded on the dialectics at the origin of spatial experience. For Molinari, discovering, in his first paintings done in the dark, the left-right complementarity, registered as a trace of pure gesture, determined the basic concept of his subsequent work. In his search for an abstract visual language that could correspond to the "emotional reality of his inner world," he explored the structural components of the painted work — i.e. colour and plane — in their expressive, dynamic role. Freeing the surface of all perspectivist reference, Molinari developed a notion of the spatial structure created by the potentialities of colour-energy in the experience of perception. The viewer is involved in the process of creating "fictive spaces" in a perceptual act unfolding in time and establishing a new relationship with reality. The painting is constructed in the spectator's consciousness and opens up infinite apprehensive possibilities.

The gathering together, in this retrospective, of a body of key works that marked Molinari's artistic career, as well as a large number of works never shown before (more than a third of the exhibition), represents a singular opportunity to grasp the considerable scope of his project, namely a new and significant abstract art.

*Sandra Grant Marchand*

1. The term is taken from a comment by René Payant on an exhibition held at the Galerie Christiane Chassay, in "Une orientation audacieuse," *Spirale*, No. 69, April 1987, p. 4.



**Interview by**

**Sandra Grant Marchand**

**with Guido Molinari**

SANDRA GRANT MARCHAND: *There is something you mentioned in a conversation with François-Marc Gagnon, in 1970, which could serve as the leitmotiv for our discussion of your involvement in the artistic community. You said: "We are engaged in an 'exploratory art,' " [you and Claude Tousignant] "but we have done it in spite of the community, without the support of the community. (...) by focusing on the work itself and following its development." " I found this resistance of yours with regard to the artistic community, but in the name of a radical art, to be fundamental.*

GUIDO MOLINARI: At the very beginning of the 1950s, the revelation of Pollock's "drippings" in the famous article in *Life* magazine,<sup>2</sup> which seemed to me something extremely radical and extremely exciting and, after that, obviously, the discovery of Mondrian's famous letter,<sup>3</sup> were the two deciding factors that prompted me to take the radical step of painting in the dark, which was a way of recreating the Dadaist *tabula rasa*, of returning, in fact, to the very basis of painting. My gesture of painting in the dark was founded on a twofold premise: Pollock's experiments, which essentially challenged easel painting, and those of Mondrian, who stated, in his letter, that the "destructive element" had been neglected in art, an element which, to his mind, justified his constant re-examining of his artistic approach and concerns. And so, from that, I was immediately marginalized in that I did not really fit in the same way as other artists, like Jean McEwen, Rita Letendre, Ulysse Comtois or Robert Blair, whom I saw often at the time and who are actually artists you could call post-Automatist. I did not adhere to the very notion of post-Automatism, because I held a critical position towards the Automatists, in that I found that their paintings had not developed beyond an evaluation of light, a tonal painting, which was not based on an exploration of pure colour. So, starting from my first trip to New York,<sup>4</sup> which prepared me to take up the position I adopted on the occasion of the *Espace 55*<sup>5</sup> exhibition, I could never really be supported by the community, because my position was much too critical. For example, in selecting works for the *Espace 55*<sup>6</sup> exhibition, Gilles Corbeil chose my drawings; they were less extreme, and perhaps less radical, than my paintings, which he did not want to put in the exhibition. Drawing also led to my first one-man show<sup>7</sup> and, then, the position which I subsequently took in my Black-and-White Paintings exhibited at *L'Actuelle*<sup>8</sup> was decidedly radical. In that context, my concern corresponds essentially to the position which Borduas took, of turning his back completely on the European aesthetic. It was precisely that kind of break, that split with any reference whatsoever to the European aesthetic which meant that, ultimately, even in the *Plasticien* movement, my paintings were not as accessible, perhaps because of the rigour of my experimentation with black and white

and my own interpretation of Mondrian. However, we should not overlook the misunderstanding regarding the painting of the first *Plasticiens*<sup>9</sup> who were producing a more accessible kind of painting, because it was basically more European. That, in fact, was Borduas' main criticism. So when I said that in 1970, I was suggesting that the movement referred to as "espace dynamique,"<sup>10</sup> to distinguish it from the first *Plasticiens*, was never really recognized in the community. During the sixties, my career was concentrated mainly in Toronto. From early sixties on, I began to show in Toronto, then in Regina and Vancouver. This more or less established the fact that I could not be totally integrated into the community here, as far as my artistic research was concerned. You have to understand that my discussion with François-Marc Gagnon was a polemical one, based on the famous catch-up theory<sup>11</sup> expounded by Rioux, who set himself up as its spokesman in his de Sève lecture. The hypothesis was that, indeed, the Québec milieu had not accepted or appreciated how advanced our exploration was here, and how important it was, coming before even that done in New York, i.e. Colour Field painting. I took a stand<sup>12</sup> against the de Sève lecture which claimed that our painting was descended from or influenced by the practitioners of Colour Field painting, whereas, on the contrary, we had preceded them.

S.G.M.: *You rejected the concept of "cultural mimesis"?*

G.M.: Yes, in the sense of catching up with the most advanced art, that of New York. Gagnon did not seem to consider the fact that, as early as 1955, I had put forward a very important critical judgment. In his latest lectures on television, he has corrected himself by saying that I was the first to assimilate Pollock and Mondrian who, in his last painting *Victory Boogie-Woogie*,<sup>13</sup> had introduced all-over painting, allowing a formal development like Pollock's. Exploring the direction followed by Mondrian and then Pollock, I had nevertheless grasped something fairly fundamental in terms of pictorial concerns, in that the emphasis was placed on a strictly structural viewpoint. Clement Greenberg saw the evolution of painting from a purely reductionist perspective: painting had to exclude everything tactile, in order to achieve pure luminism, colour without pigment. My work, on the other hand, emphasized the notion of structure, which is totally different. I basically form a parallel with Mondrian: Mondrian who was never accepted in Paris, whose work never fit into the concerns of the Paris school. In fact, it was not until New York that he was able to fit into a milieu; it was only in New York that he had his one-man shows. So it is in that sense that it was considered an exploratory art, and also because of the tremendous lack of support from collectors. Mondrian's painting was seen as experimental, and therefore unsuitable for collecting, for being exhibited alongside other works.

S.G.M.: *I am especially interested in your own circle's reaction to your art which, as you put it, upset people, right from the start. Works painted in the dark were not taken seriously.*

G.M.: That was because they called into question the very foundation of painting. Where I differed from Automatism was regarding

the famous "psychic object" which, for the Automatists, remained a three-dimensional object in a three-dimensional space. Whereas, in my paintings done in the dark, I produced two-dimensional work, really based on the notion of surface, and containing no interest in or exploration of a perspectivist space. In that sense, my painting broke with Automatism, and it was this break that eventually came to be emphasized, clearly.

S.G.M.: *You have also said that you were lucky to start out in a milieu where there was a very open antagonism between Pellán and Borduas, where the opposition between two different views of painting prompted you to propose a third.*

G.M.: Well yes, there is always an aim in mind here. Pellán's scale of value carried on from the Paris school. Borduas, wishing to place himself in continuity with Abstract Expressionism, in a way adopted an imagistic approach. I, on the other hand, in proposing an exploration based first of all on total liberation of the gesture, and secondly on reversibility and, necessarily, on the notion of series, I had an altogether different approach, a structuralist approach.

S.G.M.: *In the 1950s, was the milieu closed to your new pictorial ideas?*

G.M.: Just taking a position in the debate, it became like the attitude of a theoretician or someone who is looking to be at odds. There had always been a certain mistrust: it couldn't be serious. Of course, you have to put yourself in the context of the Black-and-White Paintings of 1956, which were seen as much too radical, especially in relation to the Plasticiens' work. Painting using totally industrial means was, in people's eyes, like denying all the aesthetic values of painting.

S.G.M.: *So it seems that sparked a strong reaction here in 1956, but wouldn't it have shocked people in the United States, too?*

G.M.: We can almost say that it would have been found shocking in the United States, since we know that Barnett Newman's paintings, in 1950-1951, did shock people, although they were very fine paintings from the standpoint of material and colour. To a certain extent, it was a highly relative reductionism, because Newman's paintings were fairly complex. So people did not accept the introduction of a new approach. Another example is Ellsworth Kelly; it took him a while to be accepted in the United States. For the Americans, Kelly's work was something heterogeneous, revealing a more European interest. It took the work of Josef Albers to validate an extension of the Bauhaus concerns. And so, with Albers or Hofmann, there begins a development that is parallel to that of Greenberg's Colour Field painting. Actually, it was another movement that produced the exhibition *The Responsive Eye*, optical art, which is not at all in Greenberg's tradition.

S.G.M.: *You took part in that major exhibition, The Responsive Eye, organized by New York's Museum of Modern Art in 1965. However, I think your work did not tend towards Op Art, strictly speaking.*

G.M.: No, indeed. The Op group, there, was the same as the structuralist group in the time of Albers and the European explorations. *The Responsive Eye* was the first exhibition where New York really became the hub, and assimilated both European and American developments. *The Responsive Eye* truly represented an update on all this experimentation based on pure colour, movement and kineticism.

S.G.M.: *Was that an opportunity for a convergence of all trends?*

G.M.: Yes, all trends. It was really a worldwide confrontation. It went well beyond Greenberg's Colour Field painting. Obviously, it was also the first movement that could be called "international," before Pop Art became international with the arrival of British artists like Richard Hamilton.

S.G.M.: *Were you the only Canadian?*

G.M.: There was Claude Tousignant, too. I had already had three shows in New York which William Seitz, the MOMA curator, had seen. He must have been impressed enough if he came to Montréal to see our work.

S.G.M.: *Then you had to be accepted on the American scene for the Québec community to stop viewing you as "the avant-garde of avant-gardes..."<sup>14</sup>*

G.M.: I think I was the first Québec artist, after Riopelle and Borduas, in New York's Museum of Modern Art, but that did not impress people here. What I was doing was still considered experimental art, whose concerns were not based here. My explorations were not considered valid here. In other words, people did not accept the work I was doing, because it was not grounded here. That was how the myth was developed that I was and had always been against Borduas, against Automatism, when it is obvious that I was never against Automatism. I exhibited Borduas' work, I staged the show for Claude Gauvreau at L'Actuelle.<sup>15</sup> In fact, I always worked, even at L'Actuelle, to help the artists, all the Automatists, continue their work. But for many people, my radical approach implied values that were not accepted here and necessarily came from outside. They did not see at all that these values could come from here. It was like a different logic: when Borduas did his gouaches in 1942, it was understood that he was laying the foundation of Automatism, but when I painted in the dark and proposed a new way of painting, a little like Pollock's, if I may say so, although not as spectacular, they couldn't see that my work was based on a gesture that was produced here, based on what had been and what I had experienced here, and from which I was drawing the consequences. They couldn't see it as an indigenous art, that emerged from the community here. This lack of understanding was also apparent with respect to Borduas' black-and-white painting, which came later. People were very perplexed by this painting; they had trouble following Borduas' development, too.

S.G.M.: *Was this also because of a certain deficiency in terms of theory?*



G.M.: It is true that we fell into a kind of wasteland with the death of Jauran (Rodolphe de Repentigny) in 1959, and with that of Noël Lajoie, who had been another very important critic. We lapsed into a lack of critical judgment.

S.G.M.: *Before looking at the Plasticiens specifically, and your relationship with them, I would like you briefly to go over Jauran's role as critic. We know he was a painter as well, that he was one of the group referred to as "the first Plasticiens"; but in relation to your work, did he play a significant role in those critical years of rejection by the artistic community, the 1950s?*

G.M.: The first thing you have to know about Jauran (de Repentigny) is that when he returned to Canada after an extended stay in Paris, what interested him above all was the philosophy of science and mathematics. So when Jauran got the job of art and entertainment critic at *La Presse*, he set about studying the history of artistic movements and thus discovered this notion of evolution, from Cubism to Neo-Plasticism. Because of his philosophical approach, it was much more interesting to discuss things with him, because it wasn't strictly in the somewhat closed sense of art history. We talked together a great deal at L'Actuelle and L'Échourie.<sup>16</sup> In fact, the exhibitions often gave us a chance to exchange views. His position with respect to the Plasticien group was really that of someone carrying out experiments: he did "tachist" experiments and, gradually, he experimented with geometry. This remained fairly limited, though. It is clear that in the Plasticien group, his role derived mainly from his Paris experience — he had been in contact in the very early fifties with the Paris art world, particularly Vasarely. Jauran never had a formal theory, a plastic theory; he never really defended any assertion within this group. You also have to understand that the first Plasticiens, just like the second ones, were actually all doing isolated research. In fact, it was a gathering of people who were all doing rather different work.

S.G.M.: *So then where did this need come from, for them, to get together?*

G.M.: It was simply a matter of artistic approach. In exhibiting at Tranquille's bookstore, they found there was a certain convergence in their approaches, a kind of stylization, a way of returning to forms that were ultimately much more cubist than anything else. It was on that basis that they realized they were practising a certain alternative. For example, Belzile had trained at the Ontario College of Art, in Toronto, where he had been greatly influenced by French painting (Singier, Messagier, Leppien and Bazaine were known in Toronto as painters of the Paris school). There also were Jérôme and Toupin, who developed their painting from the education they had received at the École des Beaux-Arts.

S.G.M.: *Did the first Plasticiens want to position themselves in relation to Automatism?*

G.M.: Not at all; there is no possible connection between the Automatists and the Plasticiens. The Plasticiens are people who sometimes exhibited together at the Librairie Tranquille, and

who decided to do a group show. With Jauran's support, they resolved to produce a manifesto<sup>17</sup> which, actually, is not a theoretical manifesto, which did not really contribute any point of view, proposition or plastic program, but simply — a little like what happened in France in the twenties — a kind of return to order, a return to a concept of harmony and order.

S.G.M.: *Can we say, in that sense, that they stated a position?*

G.M.: They stated a position that was not so different from that of the post-Automatists. It was an art that was precisely, and even completely, in continuity with the development of Leduc just as well as of Borduas or Mousseau. So in 1955, the year of the Plasticiens' exhibition which I organized at L'Échourie, Borduas lumped together the Plasticiens he had seen at L'Échourie and the painters in his group whom he had seen at the Montreal Museum of Fine Arts in the *Espace 55* exhibition. He found, in fact, that they were essentially descended from French painting, European painting.

S.G.M.: *Borduas called their painting "archaic."<sup>18</sup>*

G.M.: To him, it related to "archaic" concepts inasmuch as these concepts had been rejected by New York. Borduas criticized them for still wanting to be identified with values from the Paris school. Fernand Leduc did not like this word, which he found a bit of an overstatement. I think Leduc was right but, actually, it was the criticism I had of them, too: I differed from both the Plasticiens and the Automatists, in terms of this reading. Leduc's painting, in its transition, continued to be tonal, since he was not working with pure colours. It was only in his truly Plasticien period that he came to use pure colours. Before 1956, he went through a period fairly close to Bazaine. The basic difference is that, from the outset, I had emphasized this exploration of pure colour. That was one of the main differences that distinguishes me from the first Plasticiens.

S.G.M.: *We do refer to them as the first Plasticiens, thus suggesting the emergence of a second group of Plasticiens. What does this distinction mean?*

G.M.: They are called the first Plasticiens because they put on a group show, because they published a manifesto and, subsequently, elicited a critical response from Borduas. Leduc continued to be more or less identified with the first Plasticiens, because his art really carries on from the European tradition, unlike my work, that of Tousignant and, eventually, that of Goguen as well as Juneau, who was still more European, especially if we think of his discovery of Sophie Taeuber-Arp. Finally, in the second wave of Plasticiens, it was also a question of approach, of different ways of understanding painting. A critic like Jean Sarrazin saw this work as being Neo-Plasticism, but that wasn't the case at all.

S.G.M.: *Doesn't the term Neo-Plasticism refer rather to Mondrian's conception of a universal language of art?*

G.M.: Neo-Plasticism is the term that described Mondrian's art of the twenties and thirties, and that was followed by artists of the De Stijl movement like Van Doesburg, Huszar and Vantongerloo. This

movement was very short-lived, however. The Plasticiens did not refer at all to this utopian ideology of Neo-Plasticism. You have to understand that once Mondrian arrived in New York, he was no longer interested in Neo-Plasticism. His art took on an entirely different look then; it no longer owes anything to this utopia. Neo-Plasticism is actually a utopia based on the Hegelian concept of the end of art, in which art is replaced by a structure that represents an equilibrium between the two fundamental vectors, the vertical and the horizontal, in which art is fully integrated into society and in which there is no longer any need to have artists who defend a return to sensory as well as purely metaphysical values. In the twenties and thirties, Mondrian pursued this utopia, but in the forties, he totally abandoned it. And, clearly, all his work in New York goes well beyond its concerns with respect to orthogonal structures.

S.G.M.: *Does your painting link up with Mondrian's?*

G.M.: My painting explores other possibilities of development that do not necessarily lead to Mondrian's conclusions on dividing up the surface. His painting *Victory Boogie-Woogie* is a surface that is completely divided, a kind of impressionism in the sense of a negation of colour. It's almost a return to pointillism. Actually, it is a completely "energized" field. Mondrian finally came to a notion of field, while my work has been much more structural, related to the notion of series and eventually of systematization of elements. It is really an exploration that carries on a questioning based on the notion of discrete elements, whereas Mondrian practically shatters the discrete element. In his concern to deconstruct the grid, he reaches a kind of shattering of the plane and there, in fact, lies the analogy with Pollock: it is almost a plenum, with the energy spread practically evenly over the whole surface.

S.G.M.: *And this conception does not fit your new definition of the interaction of pure colour.*

G.M.: With Mondrian, it is almost a negation of colour, while my exploration is based on the space produced by the interaction of colour. That, precisely, is where there is a significant difference with Albers' painting which remains, in a way, very close to gestalt, to the ambiguity of reading a square against what is almost a ground. In Albers' painting there is a chromatic reversibility, but it does not underlie a questioning of the notion of element or structure: the structure is given once and for all. My work, on the other hand, essentially explores the notion of structure.

S.G.M.: *Is the structure of perception included in this exploration?*

G.M.: My exploration deals with the structure of statement. In the very early sixties, I began working using the notion of series, in other words the repetition of the same element: how the element can be completely transformed, because it is always inserted into new schemes. This kind of schematism does imply the duration of perception, in fact, which is itself based on Piaget's notions and the construction of reality. That is the main difference in relation to a purely chromatic exploration.

S.G.M.: *In 1959, the exhibition entitled Art abstrait, held at Montréal's École des Beaux-Arts, highlighted the aesthetic views of a number of Plasticiens, including Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Toupin, Tousignant and yourself, thus indicating specific distinctions between practices. What significance did this event have, in your opinion, in the context of its time?*

G.M.: First of all, the *Art abstrait* catalogue was the real manifesto of the Plasticiens, because each of the artists taking part in the exhibition contributed his conception of painting — something that didn't exist in the Plasticiens' first manifesto, which was fairly vague and remained a series of good intentions, a way of seeing things; it was not at all a manifesto in the strict sense of the word: there was really no position taken on the different approaches or the different styles. The interest of the *Art abstrait* catalogue lies precisely in the fact that each artist defined his conception, his own aims. In short, Fernande Saint-Martin gathered together in this exhibition all the different points of view and brought out their divergence and, you could say, their great openness to the language of painting. What's especially important is that this *Art abstrait* exhibition brought together both Plasticien trends; the first trend would then come to a halt<sup>19</sup> and it was only the second that continued. This was a historic exhibition which actually marks the end of the first Plasticiens and determines the movement's continuity.

S.G.M.: *So you reject this notion of generation introduced by Guy Robert and subsequently often used to denote the difference between the first and the second Plasticiens.*

G.M.: But it wasn't a generation, in fact, because it was made up of people who were the same age. The term Plasticien designated the group of painters who did a geometric type of painting, who exhibited together in the shows of The Non-Figurative Artists' Association of Montréal.<sup>20</sup> So people considered that these six or seven individuals, who acted somewhat like a group, were the Plasticiens and, in a way, that's not completely wrong, because their paintings, necessarily, were more structured, different from most works by other artists in the NFAAM. It was only Guy Robert who made a distinction, among the Plasticiens, between those who were readily accepted, who had signed the Plasticiens' manifesto and had put on this first group exhibition, and the others.

S.G.M.: *How did the trend referred to as, specifically, "dynamic space," emerge?*

G.M.: Goguen, Juneau, Tousignant and I had placed greater emphasis on colour and rhythm, which we knew to be the components of dynamic space. That was why we used the concept of "dynamic space" to designate our work.

S.G.M.: *And it was an exhibition at the Galerie Denyse Delrue, in 1960, that presented the Nouveaux Plasticiens under the heading "espace dynamique."*

G.M.: I know that Bernard Teyssède wrote an article on it in 1967, on the occasion of an exhibition at the Galerie du Siècle which featured only painters of that trend, including Leduc as well, I think.<sup>21</sup>

S.G.M.: *You were considered the major driving force behind this second group of Plasticiens. How do you see the role you played in the years that followed?*

G.M.: It was actually a matter of defending an option. I had already stated, in the *Art abstrait* catalogue, a broader and more specific definition of our intentions. From then on, the role of spokesman fell to me. When there were attacks, I was the one who replied, because I was also backed by Fernande Saint-Martin.

S.G.M.: *There were still attacks, then?*

G.M.: The attacks came from all quarters, from people like Claude Jasmin, and Paul Gladu, from the critics in general. But there were also purely isolated attacks, in the exhibitions. It was clearly seen as a highly experimental movement. But for many people, it took on considerable importance. When we showed as a group, it formed a kind of trend, and people were always a little afraid, actually, of cliques, groups or trends. In fact, people like Gaucher, Hurtubise, Lacroix, or Merola were moving in the same direction. It nevertheless became a fairly important trend here. Even a painter like Mousseau could possibly be included in this trend. Marcel Barbeau, too. Let's say that Tousignant and Barbeau, in the late sixties, may have been more identified with Op Art. But it was starting from the work of the Plasticiens that this development towards a greater specificity in chromatic and rhythmic experimentation took shape and there emerged what, in the United States, was called Hard Edge.

S.G.M.: *...which you had already put into practice as early as 1956 in your Black-and-White Paintings.*

G.M.: Yes, but Hard Edge painting was much broader. In the end, it could encompass an artist like Rita Letendre as well as a McEwen, at a certain point. They, too, were identified with clearly defined colours and edges. So it is obvious that what had been called the Plasticien trend linked up, in both cases, with either Op Art or with what was called Hard Edge. Hard Edge could even take in Colour Field painting. Here we talked, in that context, about post-Automatism; we didn't really define Post-Painterly Abstraction. That term has been reserved historically, here in Canada, for Jack Bush and painters of the Regina school who were, in fact, in direct contact with Greenberg. So what's important is that we, here, were not working from Greenberg's perspective, and that, I think, was the fundamental difference.

S.G.M.: *In the early sixties, the Plasticiens, including yourself, thus supported an aesthetic that had international resonance, but that was not yet fully accepted in the milieu here.*

G.M.: Yes, that's quite right. It's just that the plastic options which we had adopted were not very readily assimilated here. It was through the work of Denyse Delrue, in her two galleries, the Galerie Denyse Delrue and then, later, the Galerie du Siècle, that our work began to be accepted. The Galerie du Siècle was even identified with the Plasticien movement. There were other artists, like Paterson Ewen or Hurtubise, who were identified with Hard

Edge. Some people would go so far as to say that Hurtubise was a Plasticien, but you can't say that, in that sense, because he never actually fit into a logic of speculation on plastic concerns as in the work of Malevich, Mondrian and even Albers. There was also François Soucy at a certain point, and Saxe, eventually, who could have been included in this trend. In the early sixties, a kind of very formal concern became fairly important here. Clearly, since everything is a bit like a fashion, many artists ultimately abandoned this type of structure or style and, by the force of circumstances, only a few of them carried on in this direction.

S.G.M.: *You took part in the exhibition The Responsive Eye in 1965 at the Museum of Modern Art in New York. What events led to this significant recognition outside both Québec and Canada.*

G.M.: This was possible because, in 1962, I had organized an exhibition in New York called *Geometric Abstraction in Canada* — which was meant to be a small counterpart to another exhibition<sup>22</sup> — in an alternative gallery on 10th Street, the Camino Gallery. This exhibition was nevertheless quite well received by people like Reinhardt, Barnett Newman and Stella, who attended the vernissage. So our group, the small group of Plasticiens, had already begun to show in New York. I should add that in 1956, there had been an event at the Parma Gallery<sup>23</sup> which I think constituted the first contact by a number of people like Toupin, Paterson Ewen and myself with New York. The difference is that there was a follow-up to the show at the Camino Gallery. At my first solo exhibition<sup>24</sup> at the Camino Gallery, right away I sold a painting to J.P. Chrysler. From then on, people started to take notice of us. The husband of Margot Sylvestre, the French-Canadian woman who ran the Camino Gallery, had his own gallery, and that was where we continued to exhibit. As a result, in 1965, I was included in the exhibition *The Responsive Eye* following three previous shows of my own in New York, shows that preceded those of people like Noland, who had not yet exhibited in New York. So it was a very early exploration.

S.G.M.: *In a way, your inclusion in this major exhibition The Responsive Eye confirmed the specificity of your pictorial language on an international level.*

G.M.: Absolutely. And with a very important painting, too,<sup>25</sup> it should be pointed out. Starting from then, we may say that the Plasticien movement, in terms of the "dynamic space" concept, was already a movement recognized outside Québec.

S.G.M.: *And that was true before it was fully accepted in Québec itself, where it was still marginalized.*

G.M.: When we talk about acceptance, we are always alluding to the collectors' difficulty in accepting this approach which, all things considered, was very radical in relation to the whole orientation here in Québec, where the major influence was still the Paris school. In this context, post-Automatism was clearly the painting encouraged by collectors: artists like Rita Letendre, Ulysse Comtois, Jean McEwen, Paterson Ewen, and so forth. These people were

more readily accepted; their work could be related to Borduas' development — the emphasis placed on the material, for example.

S.G.M.: *And it was an entirely different path which you proposed...*

G.M.: Yes, it was a much more radical direction. Certainly, all artists experimented after the Automatists, before arriving at their own, specific language, but we were clearly identified more with a particular type of exploration.

S.G.M.: *You achieved international recognition in the sixties, notably thanks to several major events, including your participation in the second Paris Biennale in 1961, and the Venice Biennale in 1968.*

G.M.: My 1961 participation in the second Paris Biennale, with the 1960 painting called *Équilibre*, gave exposure to the style characteristic of "dynamic space." In 1962, the major exhibition entitled *La Peinture canadienne moderne : 25 années de peinture au Canada français*, which included five of my paintings and was presented as part of the festival in Spoleto, Italy, was also the first important European exposure of the Québec art of the previous two decades. In 1968, I took part, with four paintings and a sculpture, in the major exhibition *Canada — Art d'aujourd'hui* at the Musée National d'Art Moderne in Paris, which then travelled to Rome, Lausanne and Brussels. That same year, with nine serial paintings, I, along with Ulysse Comtois, represented Canada at the Venice Biennale, where I won the David F. Bright Foundation prize, moreover. As well, in the sixties (up until 1969), the East Hampton Gallery in New York did a lot to circulate our work in the United States. However, we were viewed as belonging to the Op Art or Hard Edge trend — in fact, the term changes when you cross the border. In those circumstances, Claude Tousignant and I were quite well distributed in the United States.

S.G.M.: *What parallels or divergences may be established between your work and that being done in the United States, by an artist like Barnett Newman, for example?*

G.M.: You have to understand that Barnett Newman's work remains indebted to a gestural conception, in that he always more or less stayed with the idea of "zip." Certainly, at a time, in the late sixties, he became much more rigorous, but for a long time he kept this effect which we might call sensory, direct, handmade. Newman's work was also always tinged with a certain symbolism. His titles are highly evocative: *Onement I, Abraham, Voice of Fire*. So there is always somewhat of a manifesto side to his work; he always wants to go further than the pictorial statement. We could also say of Newman, to a certain extent, that what interested him was the emotional shock of colour as well as of certain rhythms. It was really the effect of mass, this effect of large expanses of colour. My research, on the other hand, has always been much more vectorial, obviously, in the sense of my affinity with Mondrian as far as the notion of the dialectics of the plane and the grid. I responded to this concern of Mondrian's by presenting a totally vectorized space.

S.G.M.: *In 1959, in the Art abstrait exhibition catalogue, you stated a theoretical position. You wrote: "For me, the primary plastic reality lies in the structure, that is to say in the dynamic function resulting from the relationship between elements, colour and plane."<sup>26</sup> I think you established there a fundamental position for the later development of your work, and I would like you to explain how your work subsequently built from this concept of structure.*

G.M.: This statement is very close to the approach followed by linguistics research. To me, it contained, above all, the equivalent of a phonetics. Clearly, it is really all about the notion of the energy of the plane. In this context, the plane, like the phoneme, is a building block and is brought into a notion of constant transformation. The plane thus, necessarily, relates to syntactic laws. What interested me, and what became of paramount importance in my work on the series, was reiteration, that is, how similar or identical structures could take on entirely different appearances through their juxtaposition or position. In that sense, it is almost a semiotic approach. I see my work as an exploration of the basic givens of plastic language. You should also understand that the *Art abstrait* manifesto is much more a statement on the notional definition of what the work implies in its structure. Later, in the sixties, I further developed the notion of participation, as well as the notion of perception, of course. Thus we have the notion of structure on the one hand, and the notion of space, on the other. Through quite intense chromatic contrasts, you achieve a dynamic space, and the concept which I proposed is that in the perception, this space becomes a fictive space. So that is my own, very specific approach, which is phenomenological in nature and which, clearly, is based on the work of Piaget, who maintained essentially that the real is constructed, that reality is a construction. The painting is therefore a construction, and the viewers themselves are in a state of creation. Indeed, the process of perception is not something that stops; it continues in the consciousness of the viewer and, obviously, the mnemonic evocation, in other words the traces that remain of the experience, continues to produce the content. It should be understood that in that sense, I never defined what the content was, either, but I always proposed that there was a content. The content, in fact, is all the potentialities of associations; it is the specific nature of the viewer's process of perception and creation. Quite simply, it should be clearly understood that the object does not have a symbolic function, that it will not refer to ideologies or, in fact, to a general commentary on reality, but that it is really proposed as something in which the viewer must become involved in a dynamic way.

S.G.M.: *Each painting is therefore a new experience of perception.*

G.M.: Absolutely. In fact, you can't exhaust the potentiality of a painting, because it actually always fits into a chain of knowledge, in the sense that whenever you look at a painting again, you really continue your experience of it.

S.G.M.: *Following the experiments of the sixties, namely what were called the "Stripes," you formulated the same concern, but in a different way.*

G.M.: Yes. After having worked for some ten years on the rhythms of the vertical structures, I found myself arriving at an idea closely akin to the Black-and-White Paintings, the idea of a reversibility, at the same time as my work defined itself in terms of two colours. So, on this basis, I felt a need to explore the dynamic field as such, the surface of the painting, in a more complex manner, and to reintroduce the energy of the cruciform structure and the diagonals. It was at this point that I embarked upon research that, to a certain extent, drew upon my works of the fifties, but this time I was using the checkerboard as well as triangles, which are diagonal vectors. These studies enabled me to explore colour ranges very differently from in the series. In fact, I was faced with very complex topological spaces, and it is obvious that from within this endeavour I came back to the need to explore the idea of mass, the quantity/quality relationship in the Quantificateurs.

S.G.M.: *Quantificateurs which you began around 1975 and which you are still doing.*

G.M.: My approach during the "dynamic space" period was essentially vectorial. Clearly, with the rhythm of the serial works, the polarizing aspect of the diagonal had been rejected. To a certain extent, it is this desire to use the diagonal to emphasize the difference between left and right that is involved in the Quantificateurs. And this obviously takes up the basic intuition I had when working on the paintings I executed in the dark. Then, I had noticed that the structure was essentially complementary and that this complementary left/right structure was indeed the source of the experience of space. My paintings are never organized in the same way on both sides.

S.G.M.: *Even today, your work is thus founded on your basic intuition of the early fifties. In saying that, you assert the notable continuity of your entire pictorial practice.*

G.M.: Yes, indeed, I maintain that you cannot but propose, in painting, the process of what comes before and after. In this sense, more cognitive and thus more intellectual structures are projected; and, in a complementary way, there are structures that are much more emotional. So it is this kind of to and fro between an approach that could be called almost verbal, from a certain point of view, because it is more notional, and an essentially non-verbal approach. In a painting, the overall structure relates to a certain intellectualization, but the choice of colours, for me, is a totally emotional choice and so, in that sense, it is an art that has two polarities.

S.G.M.: *And how do you see this 1995 retrospective, this new look at that body of work, of paintings mainly, which naturally establishes milestones throughout your artistic career?*

G.M.: I think that, actually, in a retrospective, what can be shown, above all, is the continuity in a body of work. I think that what can

be seen in the exhibition is the concern for demonstrating that colour, in its function as form, generates an infinity of spaces, and that I liken space, the perception and construction of space, to the construction of meaning in a text. There are as many possible meanings as there are possible ways to put words together. The exploration of spatialization is infinite. But there is always an existential component which is, precisely, the rhythmic quality expressed by means of contrasts and harmonic structures. All this is related — or analogous — to music. In that sense, I think my painting is not so different from explorations in contemporary music, with respect to the elimination of motif or theme: a kind of painting or music, then, that is truly based on a rhythmic progression.

S.G.M.: *In your work, there has also been a poetic path that seems to correspond to your path in painting.*

G.M.: Yes, to me poetry was intended to dissociate the word, in its physical component, from the meaning. In this line of thinking, I developed a body of poetic work and I think, starting from Mallarmé, that we should necessarily try to go further: to emphasize or put forward the fundamental difference between prose, which remains descriptive, and poetry, which should go beyond this descriptive need and truly function using its own means, and so using the possible associations of words or the structures of words, in fact, using truly phonetic colour.

November 1994

## Notes

1. Guido Molinari, in Normand Thériault, "New York a-t-il copié Montréal?" *La Presse*, October 3, 1970, p. 14. Unless otherwise stated, quotations have been translated here into English, as required.
2. "With the reproductions of Pollock's work which he [Molinari] cut out of a special issue of *Life* magazine, this was his first contact with non-figurative painting." Bernard Teyssède, "Guido Molinari, un point limite de l'abstraction chromatique," in *Guido Molinari* (Paris: Canadian Cultural Centre, 1974), p. 4.
3. James Johnson Sweeney, "Mondrian, the Dutch and De Stijl," *Art News* (Summer 1951), p. 23. The letters in question were written by Mondrian to Sweeney during the 1940s, and defined his pictorial concerns.
4. In January 1955. He made a second trip to New York in July of the same year.
5. In connection with the debate between Leduc and Borduas, Molinari wrote an important article entitled "L'Espace tachiste ou Situation de l'automatisme," *L'Autorité*, April 2, 1955. Republished in *Guido Molinari: Écrits sur l'art (1954-1975)*, ed. Pierre Théberge, Documents in the History of Canadian Art, No. 2 (Ottawa: National Gallery of Canada, 1976, hereafter referred to as *Écrits*), pp. 15-17.
6. *Espace 55*, Montreal Museum of Fine Arts, 1955.
7. *Molinari : Dessins*, L'Échourie, 1954.
8. *Guido Molinari : abstraction noir-blanc*, Galerie L'Actuelle, 1956.
9. Louis Belzile, Jauran (a pseudonym of the critic Rodolphe de Repentigny), Jean-Paul Jérôme and Fernand Toupin.
10. In addition to Molinari, there were Jean Goguen, Denis Juneau, Luigi Perciballi and Claude Tousignant.
11. The term is taken from anthropologist Marcel Rioux. François Gagnon writes: "It seems perfectly typical of the mentality of our cultural elite of the 1940s to have felt tremendously behind the rest of the world, culturally speaking. ... Catching up with European culture meant condemning the ideology immediately preceding, the ideology of conservation." In "Mimétisme en peinture contemporaine au Québec," *Peinture canadienne-française (débat)*, 2nd ed., enlarged (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, Conférence J.A. de Sève, No. 11-12), pp. 37-60.
12. See Molinari's article written in response to François Gagnon's lecture "Mimétisme en peinture contemporaine au Québec": Guido Molinari, "Réflexions sur la notion d'objet et de série," *Peinture canadienne-française (débat)*, pp. 61-80. Republished in *Écrits*, pp. 72-85.
13. Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie*, 1943-1944 (unfinished painting).
14. The expression is borrowed from Bernard Teyssède. Referring to the 1953 exhibition *La Place des Artistes*, he wrote: "From that time on, Molinari became notorious. He became excess, extravagance, the avant-garde of avant-gardes." In Bernard Teyssède, op. cit., p. 6.
15. With the backing of Fernande Saint-Martin, Molinari opened the Galerie L'Actuelle on May 28, 1955, at 278 Sherbrooke Street West in Montréal. Fernande Saint-Martin wrote, on that occasion: "In order to fight any new academic tyranny and to give any new artistic ventures the outlet they need, L'Actuelle has been created..." In "Nouvelle galerie de peinture," *Le Devoir*, May 31, 1955, p. 5. Republished, in English translation, in Pierre Théberge, *Guido Molinari* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1976), p. 18. Molinari closed L'Actuelle in May 1957.
16. In 1954 and 1955, Molinari organized exhibitions at the restaurant L'Échourie, 45 Pine Avenue West in Montréal.
17. The *Manifeste des Plasticiens* was written by de Repentigny and signed by Belzile, Jauran (de Repentigny), Jérôme and Toupin. The manifesto was launched at the opening of the Plasticiens' exhibition at L'Échourie on February 10, 1955. Reproduced in *Jauran et les premiers Plasticiens* (Montréal: Musée d'art contemporain, 1977), p. 33. Page 32 of that publication elaborates: "As the name they chose for their group indicates, the Plasticiens' primary focus in their work is the plastic elements: tone, texture, form, lines, the ultimate whole of the painting, and the relations between these elements. Elements taken as ends in themselves."
18. For a discussion of the quarrel between Leduc and Borduas following the latter's reaction to the *Espace 55* exhibition, see François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas (1905-1960) : Biographie critique et analyse de l'oeuvre* (Montréal: Fides, 1978), pp. 372-377.
19. According to Molinari, the *Art abstrait* exhibition was "the last appearance by what Guy Robert called the first Plasticiens, since Jauran and Jérôme were already no longer involved, and then Belzile and Toupin stopped working in that genre, in that style." Interview of November 24, 1994.
20. The Non-Figurative Artists' Association of Montreal (NFAAM) was founded officially at the Galerie L'Actuelle on February 13, 1956. Its purpose was to "group together the non-figurative painters, sculptors, and engravers of Montreal and to protect their common interests, by striving to ensure them equitable participation in the activities of the city." Mimeographed text published by the NFAAM on February 1, 1956. Quoted in Pierre Théberge, *Guido Molinari*, p. 20.
21. Exhibition entitled *Espace dynamique 1956-1957*. In the photocopied text provided as an introduction to this "retrospective" at the Galerie du Siècle in 1967, Bernard Teyssède mentions the following participants in the exhibition: Molinari, Tousignant, Juneau, Goguen, Perciballi and, lastly, Barbeau, whose "independent approach falls in the interval between 'dynamic space' and Op Art..." He notes "the task ... of illustrating, by a felicitous choice of paintings, the development of the 'Espace dynamique' group," and recalls "the very early role played by Leduc and Toupin in the simplification of coloured planes" in the broader context of this Montréal art "that took as its motto a 'call to order.'"
22. Featuring Molinari, Goguen, Juneau and Perciballi, the exhibition at the Camino Gallery was intended "as a counterpart to an exhibition of American Geometric Abstraction being held at the Whitney Museum in New York." Pierre Théberge, *Guido Molinari*, p. 36.
23. In September 1956, Molinari organized a group exhibition called *Modern Canadian Painters* at the Parma Gallery in New York. In addition to Molinari, participating artists were: Noël Lajoie, Gilles Corbeil, Paterson Ewen, Fernand Toupin, Robert Blair, Fernand Leduc, Claude Tousignant and Ulysse Comtois.
24. According to Molinari, his first solo exhibition at the Camino Gallery also took place in 1962.
25. *Mutation : Verte et Rouge*, 1964, acrylic on canvas, 6'7" x 8' (ill. p. 2 of *The Responsive Eye* exhibition catalogue).
26. Guido Molinari, "Le langage de l'Art Abstrait," *Art abstrait* (Montréal: École des Beaux-Arts, 1959). Republished in *Écrits*, pp. 18-19.

## Guido Molinari and

### "the destructive

### element in art"<sup>1</sup>

*The work of the artist is ... specifically an openness to meaning, a questioning of meaning, a perpetual calling into question of meaning.*<sup>2</sup>

Writing in 1974, recalling all the non-figurative art exhibited in Montreal in 1956, Bernard Teyssèdre praised Guido Molinari's Black-and-White Paintings (alongside Claude Tousignant's *bichromes*) as the most innovative, calling them "unprecedented works that are some ten years ahead of New York's 'minimal art.'"<sup>3</sup> We cannot be quite sure what Teyssèdre meant by minimal art when he wrote this. It could not have been painting. Molinari's surfaces in 1956, hard-edged and anonymous, have little to do with the literal painterly materialism that would soon become characteristic of the core minimalist painters, Frank Stella, Brice Marden and Robert Ryman. And if we embrace an extended list of 'minimalist' painters that includes Barnett Newman or Ellsworth Kelly, Gene Davis or the Colour Field painters, we merely broaden the variety of practices from which Molinari has rightly distanced himself.

Teyssèdre was nevertheless correct in noticing how Molinari was taking painting in new directions in the mid-1950s. But if there is a comparison with minimalism, it is not painting, but minimal sculpture we should look to, especially how the latter restructured the object-viewer relationship. In the Black-and-White Paintings, Molinari laid the groundwork for a new kind of space, one that was not the pre-given, internal-to-the-image space of either Cubist or Surrealist-derived painting, but a space immediately constructed by the viewer through the dynamics of active perception. As Robert Morris put it: "The better new work takes the relationships out of the work and makes them a function of space, light and the viewer's field of vision."<sup>4</sup> Morris's address to minimalist sculpture is too medium-specific to apply to Molinari's paintings, but it does describe how the new objects shifted the source of content away from themselves *per se* and towards the spectator, how interaction with such objects made the passive seeing applied to traditional pictorial space inadequate. What he evoked was a more conscious sense of *doing* on the part of the viewer, an acute awareness of the process of constructing, in between the subject and the object, a space of perceptual experience, a space that also, in a quite real way, extended over time.

It was this equation of our experience of painting with process and time that makes the Black-and-White Paintings something new and original. The visual energies between the black-and-white shapes — in such works as *Blanc dominant* and *Diagonale noir* (Cat. Nos. 17 and 18), first shown at the Galerie L'Actuelle in Montréal in 1956 — the interchangeability and undecidability of their figure-ground relations, their rejection of closure through resolution, transform painting as image into painting as event.

Here is projected the essence of the work to come which, to be experienced, would have to be lived with in ways analogous to how one lives in the space and time of the world.

Care has to be taken, however. Molinari's work is not simply explained by Minimalism any more than it is by the other movements he has been associated with through his career: European Constructivism and Neo-Plasticism, Abstract Expressionism or Post-Painterly Abstraction. These are its ancestors or its immediate family. The declaration that he telegraphed to a Montreal newspaper in 1954 — in which he disclaimed an adherence to the Automatists, and proclaimed himself "the theoretician of Molinarism"<sup>5</sup> — may have smacked of youthful arrogance, but given the originality and steadfastness of his project, it has proven true. For it is indeed fair to say that Molinari provided an alternative reading to the trajectory of modern painting that deserves its recognition in the larger context of international art history.

As both artist and theoretician, Molinari has been as fundamentally Hegelian in his conception of art history at work as any Greenbergian. His art has always developed on the basis of a precise visual analysis of his modernist past in order to discover there the essential universal principles on which to transform and renew himself. But Molinari's was never a purely formal enterprise. From the beginning it was fuelled by a belief in the close parallel between life and abstract art, an ambition for abstract art that perceived it as "establishing more adequate relationships with reality than those vaguely suggested by classical paintings." The words belong to Fernande Saint-Martin in her introduction to the catalogue for the 1959 exhibition, *Art Abstrait*, at Montréal's École des Beaux-Arts, which was dedicated to the Plasticiens as well as to Malevich, Taeuber-Arp, Mondrian and Van Doesburg.<sup>6</sup> Because of the close intellectual relationship between Saint-Martin and Molinari, we may suppose that he also subscribed to her belief, as she phrased it in the same essay, in the new art's revelation of "a new psychology and a new geometry, the deepest dimensions of the new man." This utopian aspiration reverberates to the roots of European Constructivism's convictions that abstract art was immediately connected, as Naum Gabo had expressed it to Herbert Read, "to the mental and spiritual world we carry within us."<sup>7</sup>

The curtain raiser of the exhibition is a group of four 1951 and 1952 paintings that were done either blindfolded or in the dark. This is in contrast to Molinari's National Gallery of Canada retrospective in 1976, which included only one of these. It is as if, from a previous role of more modestly representing an early stage of ongoing youthful development, the Blind Paintings have here been elevated to the status of primary proposition, the fountainhead from which will flow the future work. The supposition is not unjustified. When they were made, the Blind Paintings were not only a radical intervention into the painting culture of the Automatist milieu, but they also defined several principles, formal and expressive, that would become constants for Molinari.

The critical importance of these paintings was not immediately self-evident. Molinari was still a very young man not out of his teens, brashly self-confident, very much a talker, and by his own

account, his art was not always taken too seriously. As well, Molinari had his own doubts about what importance to attribute to the Blind Paintings: "They simply seemed too easy."<sup>8</sup> It was to explain them both to himself and to others that, in essence, he became the theorist of his own work, and came to understand "the extent to which they represented another point of view." When executed, the Blind Paintings, as would later be true of the Black-and-White Paintings, were, quite literally, a leap in the dark. Once accomplished, they called for a period of retreat in order to contemplate the scope of their implications, both visually and intellectually. Intense self-criticism has always been central to Molinari's practice.

The origin of the Blind Paintings — the story has been told a number of times<sup>9</sup> — was a text that Molinari wrote late at night in the dark, which the next day he could not read. But, as he noticed, if its literal meaning was lost, an essential part of it remained in "the graphic quality of my text." Why not paint in the dark? There is much of Surrealist automatic writing in this exercise, not surprising at a time when Molinari had recently become caught up in the effervescent intellectual milieu of the Automatists (Surrealism would continue to inform both his art and his poetry). But given their impromptu nature, it is remarkable how good they are, all of them. "Eruptive like Cobra's, gestural like Mathieu's," is how Bernard Teyssède described them,<sup>10</sup> but unlike in Cobra's work, figuration is neither their origin nor their consequence, and unlike in Mathieu's, there is no descent into predictable mannerisms. Their original rawness and vigour remain intact.

Significantly, the decision to do the Blind Paintings was made within about a month — and Molinari insists on the close connection in time — of his reading of an article on Mondrian by J.J. Sweeney in *Art News*, in summer 1951, which reproduced in full a 1943 letter from Mondrian.<sup>11</sup> "This was a main event of my life, the discovery of Mondrian's letter, his self-critique, his repudiation of his own past." The Blind Paintings, of course, look like nothing in Mondrian, nor was the article illustrated, except for the few summary drawings in the body of Mondrian's letter, and Molinari would not see Mondrian's work for himself until his first visit to New York in January 1955. In 1951, Mondrian's lesson was first of all theoretical, perhaps even moral, centred on his commitment to destroy what was contradictory in his work (first Cubist space, next the plane, and then, in the New York period, the black lines), always determined in his pursuit of a fuller expression of dynamic equilibrium. As Molinari later described it to Robert Welsh, Mondrian's "principle of destruction" was "the main dialectical force in the concept of evolution towards a new space."<sup>12</sup>

Mondrian's letter provided the theoretical basis for Molinari's disavowal of the Automatists' adherence to the object in space and the figure-ground dualism, which he would so astutely analyse in his 1955 article "L'Espace tachiste ou Situation de l'automatisme."<sup>13</sup> In contrast, the Blind Paintings rigorously reinforced surface, advancing in front of the support rather than receding into it. A more immediate subject of his attack was the Automatists' claims to non-intentionality in their working methods. It was the freedom

of the Blind Paintings that provided proof of how much Automatist compositions depended on pre-existing Surrealist pictorial structures, especially those of Matta and Masson. For Molinari, if writing in darkness had destroyed the semantics of his text, then painting in the dark served to elude the self-censorship imposed by habits of visual perception. (In this context, Molinari recalls that his interest in Pollock, whom he knew about from the famous 1949 picture spread in *Life*, was rejected by the Automatists who saw the American's methods as "too mechanical.")

"The graphic quality" that remained, in the night-time text or the Blind Paintings, was also neither arbitrary nor uninteresting. The paintings are first of all built of expressionistic gestures, and offer a reminder of how emotionally marked Molinari's life was in those years, as we learn from what Teyssède called his "true-life novel," and how much personally expressive and lyrical work he was yet to produce. But while he maintained to Teyssède that "For me, painting has always been autobiographical,"<sup>14</sup> this must be understood in a rather special way, because it is not so much personal psychology that Molinari sought in his work as more general principles of existence, or a "universal expression" to quote Mondrian in his letter to Sweeney.

Thus when Molinari began to look critically at the Blind Paintings, he discovered that not only did they individually have structure, but that throughout there was a consistency to his pictorial structuring, i.e., as he wrote to Welsh, "a more static left side, a rather vertical movement towards the right top corner, with a counter-balance mass towards the bottom right."<sup>15</sup> The lesson of the Blind Paintings was that the body has its own ways, memories and habits, that structures can develop without having to resort to rules of composition or descriptions of nature, that there are inherent gestures that do not speak of personality, but are rooted in nature and are archetypally human. Here was confirmation that the Blind Paintings were not "nothing," as first viewers maintained, but a basis on which to establish a profounder bridge (than the Automatists' concept of non-intentionality) between an abstract language of art and the world of reality.

By the time Molinari published "L'Espace tachiste ou Situation de l'automatisme" in the spring of 1955, he was not only analytically able to account for the *retardataire* nature, as he saw it, of Automatist compositions, but had delineated a necessary path of evolution through modern art up to its most advanced situation in Pollock and the New York School. It is an impressive article that testifies to the astuteness of his initial first-hand experiences, especially his encounter with Mondrian's work, in New York, the preceding January. By his general challenge to "stop redoing the painting which has already been overly redone,"<sup>16</sup> Molinari also unabashedly projected his personal ambitions into the international arena.

His own painting in the meantime was still essentially tachist. It is one thing to broach new conceptual understandings, quite another to find an equivalent artistic language. The works that emerge out of the Blind Paintings speak to the need, after spontaneity, to introduce composition and structure, paying attention to recurring



results, like the almost inevitably more deliberate left side in contrast to a more vigorous right (see Cat. Nos. 7 and 9). To structure too much, however, threatened rigidity, leading Molinari to the 1955 experiments with Pollock-like dripping (Cat. No. 15), an attempt to create a new synthesis of drawing and colour which, however, soon disenchanting him. The larger building blocks of the slab paintings (Cat. No. 12) countered the preceding checkerboard patterns (Cat. Nos. 9 and 11) that both looked too formal and implied the Cubist grid of the Automatists. Although the slab paintings increasingly predict the vertical orientation of the Stripe Paintings to come, Molinari nevertheless describes their production as "essentially automatic."

It was on paper, in 1955, that a real breakthrough began to occur. If we follow the sequence of small black-and-white drawings (Cat. No. 103) through to the larger ones from 1956 (Cat. Nos. 104 to 106), we notice how, from being intuitive and organic, still tachist, they become increasingly structured, until they resolve themselves in blunt, loose-edged geometry. The paintings (Cat. No. 16), large in scale, painterly, with a potential of black-white spatial reversals, have something of Franz Kline about them, as critics have often noted. The comparison is mutually interesting, underscoring how deliberately constructed the work of both artists is. But Molinari did not see Kline's work until the next year; his work developed according to its own internal logic. Its enhanced scale and new formal clarity, much as it may have related to his knowledge of Abstract Expressionism, was also a response to Malevich's Suprematism (see *Angle Noir*, 1955, Cat. No. 10) and to Mondrian, whose work he had recently seen in New York. When, in 1956, Molinari translated some of the drawings into the large-scale Black-and-White Paintings — hard-edged, untextured, utterly flat and non-illusionistic geometric structures, with their spatially equivalent black-and-white shapes and their irresolvable perceptual shifts — he was entering new personal territory.

Molinari's reformulation of painting as dynamic event rather than static image culminated in the Stripe Paintings which constitute his work from about 1963 to 1969. But first it is interesting to note how the Black-and-White Paintings, bold as they were, seemed like another leap in the dark, about which Molinari for a time remained ambivalent. He recalls his fundamental unease with their geometry because it seemed too much like intellectual overlay. On the other hand, the geometric simplicity of the paintings made them too easy to take seriously without intellectual justification. When the 1956 exhibition of the Black-and-White Paintings at L'Actuelle closed, Molinari recounts that he took them off their stretchers, which he gave to Robert Blair, and rolled them up, finally unable satisfactorily to situate them within any current concern. For the moment he remained more faithful to the model of Abstract Expressionism, and in 1957 returned to lyrical drawing (Cat. Nos. 107 and 108).

During 1958, however, structuring reasserts itself, first on paper (Cat. Nos. 109, 110 and 112), and then in the paintings. *Multi-blanc*, 1958 (Cat. No. 21) directly confronts the Mondrian grid, skews it, renders it more dynamic, and returns to hard-edge shapes to affirm the gestalt-defying binary structure of black and white. The

challenge, for Molinari, was not only to go beyond the Black-and-White Paintings, or to develop more dynamic grids, but to dispense with the rigidity of the grid altogether and replace it with a structure of random movement. *Équilibre*, 1959 (Cat. No. 23) is typical of his period of "geometric abstraction," or the *Plasticien* period as he also calls it, that preceded the Stripe Paintings. This is work that engaged itself intensely with Mondrian, following up the consequences of the promise of the Boogie-Woogie Paintings (as per Mondrian's letter to Sweeney) to destroy the line of the classical grids through a more complex mutual opposition of colour planes in dynamic rhythm. Like Mondrian, Molinari worked out his geometric paintings in collage, using real-size pieces of coloured paper, a procedure that continued through the early Stripe Paintings. Because of what Molinari described as "the impasse which Jackson Pollock posed for present-day research"<sup>17</sup> — Pollock never escaped Surrealism because he continued to be haunted by the figurative — he posited Mondrian's last New York works as the best potential model for the development of a new pictorial space. By thus confirming his lineage, Molinari set himself apart from the American Abstract Expressionist generation which largely rejected Mondrian's codified geometric system as too restrictive to deal with human subjectivity (Motherwell), or with the mystery of Man's tragic condition (Newman), as well as from the Colour Field painters who were antagonistic to an order of painting supposedly constructed on a set of rules ultimately embedded in nature, or externally given, as Mondrian's were.<sup>18</sup> Molinari, on the contrary, would retain his faith in abstract painting's compatibility with the human condition, and its task to structure perceptual experiences that correspond to the basic structures of our relations with the world.

The Stripe Paintings were a fulfilment of this ambition. The *Plasticien* and Stripe Paintings overlapped for several years while Molinari came to terms with the latter's perhaps too straightforward simplicity. Once, however, they resolved themselves into their definitive structure — vertical colour bands of equal width, the colours given in serial relations — an essential threshold had been crossed. No longer were the visual events first of all functions of the relational play of the internal formal structure of a painting. It was as if, because so little happened formally inside the paintings, another charge of energy had been released by colour that expanded outwards to invade the space of the viewer. There is a parallel here to Colour Field painting's liberation of colour through the systemization of form (Noland's circles and chevrons). However, Molinari's concern is not the aesthetics of colour, but its dynamics. Presented in serial relations, colour is released to give full expression to its chromatic energies and interactions, which never cease to perform before the eye. Released into play across a field of successive visual experiences, colour in the Stripe Paintings establishes a "fictive space," as Molinari calls it, of rhythmic scanning, always fleeing and always advancing. Each attempt of the viewer to fix an order is quickly destroyed as it is succeeded by another. The paintings have in effect become a world in constant process, but a world as a place

whose existence is consciously dependent on the presence of a viewer, a world as constructed by the viewer's ongoing perceptual and eventually emotional commitment. Viewer and painting space are as mutually engaged here as those figures, our surrogates with their backs to us, in the paintings of Caspar David Friedrich, and the nature with which they are enraptured, perceiving its simple sublime forms as an embodiment of divine presence. The equation of seer and seen remains, but the stage has shifted in Molinari from the world of recollection to the world of immediate experience. The Stripe Paintings nevertheless remain a symbolic re-enactment of our interrelation with what is outside us.

Molinari has also described the space of the Stripe Paintings as "a non-Euclidian energetic field of infinite possibilities." To understand what importance he gave to this new energized space, we need at least a brief glance into the nature of his theoretical inquiries. Always a student of scientific and philosophical texts, Molinari nevertheless attaches overarching importance in his intellectual life to his relationship with Fernande Saint-Martin. When they first met in 1953, Saint-Martin's just completed Master's thesis from McGill University, *La littérature et le non-verbal*,<sup>19</sup> became the focus of their theoretical discussions, its arguments offering a basis in reality for the structural developments within Molinari's painting. It was particularly through Saint-Martin that Molinari became familiar with the pre-structuralism of the American scientist and writer, Alfred Korzybski, who offered two interrelated propositions that would be crucial for his work: the principle of the non-identity of words and things, and the concept of a non-Euclidian space.

The principle of non-identity may be summarized by Saint-Martin's introductory citation from Korzybski: "Whatever you may say a thing is, it is not;"<sup>20</sup> and applies equally to the identity of words and objects, and by corollary, the colours in the Stripe Paintings. To paraphrase Saint-Martin, words, like the objects that surround us in the world, do not have fixed meanings or identities, but rather constitute tissues of associations as dependent on their affective value within our experience as on any objective properties. They are therefore always unpredictable, irrational, transitory, and not possible to classify.<sup>21</sup> Words and objects, and the colours in the Stripe Paintings, thus behave in a comparable manner: the constant colour transformations form a sequence of events subject to the shifting perceptual attitudes we apply to them, functions of our successive acts of seeing and feeling.

This futility of identity which underlies Molinari's argument for the destruction of the object in Automatist painting coincides with Korzybski's (and Saint-Martin's) understanding that knowledge cannot be a pursuit of the essences of objects, but must be "a description of the behaviour or structure of the movement of reality."<sup>22</sup> Hence the inadequacy of the Euclidian space in Surrealist or Automatist painting, as Molinari had early recognized — a space containing objects — in face of the true nature of reality. A more profound understanding of reality required painting to replace its figure-ground constructions by a "full space or a plenum in which an 'object' is constructed and defined according to its

ever-changing relations with other events."<sup>23</sup> Reality finally is too complicated to describe, and demands to be seized in another way, one that can encompass man as "a particular organism that alters continually and establishes constantly renewed relations with surroundings that are in perpetual transformation."<sup>24</sup> The structure of the real, according to Korzybski, could only be approximated with mathematics; in Molinari's art, it can be approached through the structural system of the Stripe Paintings which requires the viewer to reconstruct and fully experience the processes of transformation as a perceptual function of chromatic transformations through time. "What I call the structure of the painting is the synthesis of the energies of duration and chromatic energies. That is what will allow the emergence of a new spatial reality."<sup>25</sup> If Michael Fried postulated the suspension of the sense of duration as an essential condition for authentic Modernist art, Molinari could not imagine an authentic abstract art based on "a concrete, emotional human experience projected into a constant elaboration of man's relations with the world"<sup>26</sup> that did not incorporate, to quote Saint-Martin, "the factor of time as a component of the object itself."<sup>27</sup> Molinari's study of Jean Piaget's developmental psychology would add further insight into the psychological and emotional dimensions of his art.<sup>28</sup>

The Stripe Paintings came to a close with the simple binary system of the Dyads around 1969 (Cat. Nos. 49 and 50) These have about them a magisterial dignity, which is perhaps what made Molinari uneasy again, as if the experience they delivered had indeed become too simple — the former integration of the Stripe Paintings threatening to fall into separate parts — and needed to be recomplicated. Once again he looks back over his shoulder to the black-and-white sketches of 1956, testing them on the large scale of the Dyads (*Structure 2*, 1969, Cat. No. 51) and imbuing them with all of the latter's square-shouldered monumentality. In the process he also rediscovered form (as opposed to horizontally scanned stripes), form applying its pressures along peripheral edges and across diagonals deep into corners. At the risk of simplification it might be said that the work over the next five years or so re-explored, to paraphrase Molinari, the space-generating potential of heterogeneous masses and their vectorial relationships,<sup>29</sup> painting activity that would by the mid-1970s result in the Quantificateurs.

To be remarked in the Checkerboard Paintings (see Cat. No. 52) and the Triangulaire Paintings (see Cat. No. 58), with their more complicated internal structures, is the intensified effect of the paintings' edges and especially their corners, there where the paintings abut onto the world of their surroundings. Against these edges, our reading of colour seems anchored and objective, in contrast to the centres of the paintings, which seem to float more elusively. It is as if the peripheral structures of the paintings set themselves up as concrete parentheses to an inner space where form is in a state of disintegration, establishing a new dialectic between the given outside world and an alternative inner psychological space.

The edge-centre dialectic predicts an essential aspect of the structure of the Quantificateurs. However, it is not entirely a new

theme. It was a characteristic of the Stripe Paintings, but less foregrounded there because of their highly saturated colours, and the horizontal orientation of our reading of them. It is a phenomenon therefore better observed in early monochromatic Stripe Paintings such as *Jaune*, 1963 (Cat. No. 31), which in retrospect have come to anticipate the close values of the Quantificateurs. Each stripe in *Jaune* looks quite different; it becomes a matter of disbelief to learn that the painting employs only two yellows, the "real" yellows readable only at left and right edges, in contrast to the inside yellows, which are subject to continual chromatic and spatial shifts. Technically stated, it is a matter of the outside colours as given in tonal relation to the white wall behind them, and the inner stripes as subject to the filmic effect of chromatic contrast establishing the fictive space of the painting.

Molinari has devoted the past twenty years to the theme of the Quantificateurs, which now constitute his longest preoccupation. If the previous work, often brash and bright-hued, seemed to be engaged on the larger public stage of the world, the Quantificateurs point to an interior world of intimacy and contemplation. Two characteristics dominate the Quantificateurs: the quasi-vertical and the quasi-monochrome colour scheme. Were we to begin to describe their formal operations, we would have to proceed something like this: the quasi-vertical division of two colour masses, sometimes barely perceptible — as it first appears, for example, in *Trapèze orange*, 1975 (Cat. No. 61) — bisects the rectangle into two trapezoids of slightly different oranges. The effect of this diagonal thrust is to stress the corners and reinvest form, or shape, and movement. The two trapezoids, with equal quantities but different qualities of colour, thus contradictorily, on the one hand, align themselves with the lateral edge of the painting, and on the other, are set free at their centre edges from their parallelism with the wall and with one another; they tend to twist in relation to one another, in a back and forth pendular movement, across an implied central horizontal axis, causing both phenomenal and experiential unease.

Such a description may begin to convey how *Trapèze orange* works, and something of the visual mechanics of the Quantificateurs. But it is profoundly unsatisfactory to talk about them in so analytical a manner, or for that matter to read the artist's own description of how they function. This was less true for the Stripe Paintings, perhaps because they declared themselves so frankly. Seeing the Quantificateurs is slow, intense and demanding, their chromatic values sometimes so close and subtle as to be on the edge of invisibility. The time of their perception is truly durational, and the consequence of our attention to this surface of two or more interacting colour forms is curiously inconclusive. We never arrive at a definition of discrete form, always the dissolution of form: an endurance of ongoing deferment that may either lead a pessimist to spiritual despair, or, for an optimist, leave open the door of new potentiality. In either case, the Dark Quantificateurs, and the Red and Blue ("my mystical period") monochromatic series that have followed, have constructed a slow, meditative space that reaches deep into the inner recesses of the body.

To co-construct, with the artist, the Quantificateurs' visual rhythms, their *mise en scène* of destruction, is to elaborate a subjective experience, to play out an autobiography. But Molinari would also, on the basis of his understanding of Korzybski and Piaget, continue to insist on its archetypality, because of his belief in the inherent relation between the unconscious creative forces and the laws of picture making. The left-right contradictions that he first observed in the Blind Paintings, which he correlates to the right-left hemispherical operations of the brain, he has always held to be fundamental to his pictorial structures, to any pictorial structure.<sup>30</sup> This, says Molinari, is what Mondrian really meant by his male-female contradiction: "a complementary dualism" whereby, like the planes in rhythmic dissolution, "we are neither this nor that." The essential truthfulness of the trajectory of Mondrian's painting was that it rooted abstraction in an analysis of nature, and on that basis envisaged a synthesis of spirit and matter. Molinari continues to believe firmly in abstract art's ideal of overcoming art's projection of the tragedy of duality ("dualism is ideology") and its convergence towards resolution. If the Quantificateurs perpetuate his homage to Mondrian's commitment to "the destructive element in art," they also re-endorse Mondrian's still unfulfilled pursuit of the "fundamental law of equivalence which creates *dynamic equilibrium and reveals the true content of reality*."<sup>31</sup>

Ronald Nasgaard

## Notes

1. This essay is based on conversations with Molinari in his studio in Montréal on November 11, at the Musée d'art contemporain de Montréal on December 29, and again in the studio on December 30, 1994. I also acknowledge my reliance on the major studies of Molinari by Pierre Théberge, Robert Welsh, David Burnett and James Campbell.
2. Guido Molinari, "La notion d'artiste," (1975) in *Guido Molinari: Écrits sur l'art (1954-1975)*, ed. Pierre Théberge, Documents in the History of Canadian Art, No. 2 (Ottawa: National Gallery of Canada, 1976), p. 105. Hereafter referred to as *Écrits*. Unless otherwise stated, quotations have been translated here into English, as required.
3. Bernard Teyssède, "Guido Molinari, un point limite de l'abstraction chromatique," in *Guido Molinari*, exhibition catalogue (Paris: Canadian Cultural Centre, 1974), p. 8.
4. Robert Morris, "Notes on Sculpture," *Minimal Art: a Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (New York: Dutton, 1968), p. 232.
5. Guido Molinari, "Sans Titre (1954)," *Écrits*, p. 14.
6. See Pierre Théberge, *Guido Molinari* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1976), pp. 26-27.
7. "Letter from Naum Gabo to Herbert Read (1942)," in *The Tradition of Constructivism*, ed. with intro. by Stephen Bann (New York: Viking, 1974), p. 218.



8. Quotations from Molinari, unless otherwise noted, are from my conversations with him. See note 1.
9. See especially Teyssède, p. 5.
10. Teyssède, p. 5.
11. James Johnson Sweeney, "Mondrian, the Dutch and De Stijl," *Art News* L (Summer 1951), pp. 24-25, 62, 64. For a full analysis of this article and its implications for Molinari see Robert Welsh, "Mondrian and the Science of Colour and Line," *RACAR*, V/1 (1978), pp. 5-6.
12. Welsh, p. 6.
13. *Écrits*, pp. 15-17.
14. Teyssède, p. 6.
15. Welsh, p. 3-4.
16. *Écrits*, p. 17.
17. Guido Molinari, "Réflexions sur l'automatisme et le plasticisme" (1961), *Écrits*, p. 39. Quoted, in English translation, in Pierre Théberge, *Guido Molinari*, p. 31.
18. Irving Sandler, in *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* (New York: Praeger, 1970), reviews the respective attitudes of the members of the New York School to Mondrian.
19. Fernande Saint-Martin, *La littérature et le non-verbal* (Montréal: Editions d'Orphée, 1958).
20. Saint-Martin, p. 13.
21. See Saint-Martin, pp. 34-35.
22. Saint-Martin, p. 85.
23. Saint-Martin, p. 41.
24. Saint-Martin, p. 86.
25. Guido Molinari, "Sans titre (1964)," *Écrits*, p. 41.
26. Guido Molinari, "Le langage de l'Art Abstrait (1959)," *Écrits*, p. 19.
27. Saint-Martin, p. 41.
28. Molinari first read Jean Piaget in 1953. His interest was shared by Saint-Martin, who published her thoughts on Piaget in relation to art, in *Structures de l'espace pictural* (Montréal: HMH, 1986).
29. See Guido Molinari, "Quantificateur Chromatique," in *10 Canadian Artists in the 1970s* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1980), pp. 71-72.
30. For a discussion of this see James Campbell, "The Genetic Moment," in his *Molinari Studies* (New York: 49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art/Centre d'art contemporain canadien, 1987), pp. 11-18.
31. Piet 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 emphasis is Mondrian's.







