

Roland Poulin
Une synthèse du pictural et du sculptural
Roland Poulin
When Painting Meets Sculpture

Guido Molinari

Numéro 30, hiver 1995

Regard de peintre
A Painterly Outlook

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9914ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Molinari, G. (1995). Roland Poulin : une synthèse du pictural et du sculptural / Roland Poulin: When Painting Meets Sculpture. *Espace Sculpture*, (30), 14–16.

Roland Poulin *Une* synthèse du pictural et du sculptural

Transcription par Jocelyne Lupien d'une entrevue de Guido Molinari accordée à Barbara Dytnerka, le 20 janvier 1994, Musée des beaux-arts du Canada

Quand on aborde l'oeuvre de Roland Poulin, on constate d'emblée à quel point son travail sculptural est ancré dans le pictural. Il évoque les dessins suprématistes de Malevitch mis en trois dimensions. Il s'agit donc, chez Poulin, d'un questionnement de la réalité de cette troisième dimension et son oeuvre s'élabore d'abord en fonction de la représentation de la tridimensionnalité sur le plan pictural. Il est donc évident que c'est à travers le dessin que Poulin a d'emblée défini son langage sculptural. Je ne crois pas vraiment que le langage de Poulin relève du minimalisme. Je pense plutôt que ses préoccupations quant au vide et au plein ne sont pas une continuation du questionnement sur la série telle que l'a fait Carl Andre par exemple ou encore Donald Judd avec la répétition d'éléments. Le langage de Poulin est au contraire nécessairement ancré dans la continuité d'un Borduas—parce que c'est tout de même pour lui une référence historique importante—, et ça demeure un travail essentiellement expressionniste, dans le sens où il y a présence de gestualité chez Poulin. En effet, dans son dessin et jusque dans sa sculpture, c'est toujours un rapport gestuel qui est posé, un rapport au corps. Je crois que les objets d'art sont toujours des structures de représentation qui viennent du corps, des extensions du corps. Et quand on parle du rapport au corps, on est forcément dans un univers symbolique.

Depuis ses débuts jusqu'à maintenant, l'oeuvre de Roland Poulin est passé graduellement de la forme éclatée comportant un rapport entre plusieurs plans et plusieurs volumes, vers un type d'objet tridimensionnel beaucoup plus monolithique. Pour le spectateur, ce qui est fondamental dans ce travail, c'est l'expérience du vide et du plein. Le plan vide, le plan qui sert de lien entre tous les éléments, est un plan ouvert qui vient se déterminer dans une structure qui s'oppose au continuum de ce qui est autour. Alors, et ceci est très important pour le spectateur, il n'y a pas de point de vue unique, il n'y a pas de façon de voir unique; tout est ouvert, de tous les côtés, et on peut donc affirmer conséquemment qu'il existe de multiples perspectives dans les objets de Roland Poulin. Dans ce sens, on peut dire aussi que ce travail comporte un caractère éminemment cinétique puisqu'il enclenche une succession de perceptions qui se déroulent dans le temps. Évidemment, quand on parle de temps—en relation avec la perception—on parle nécessairement d'espace. Mais l'espace chez Poulin—comme dans la plupart des oeuvres importantes—est un espace qui est totalement perceptif. Je veux dire par là qu'avec des oeuvres de ce type, tout se passe dans la conscience même du perceuteur. Dans un art non référentiel comme celui de Poulin, c'est le spectateur qui construit le sujet et le sens de l'oeuvre. Le sens que produit le spectateur est en quelque sorte le résultat d'un trajet, d'un dialogue, entre le perceuteur et le créateur de l'oeuvre. Poulin ne définit pas comment l'oeuvre doit être perçue et à quelle distance par exemple celle-ci doit être regardée, ni s'il faut toucher ou non cet objet, mais il demeure qu'il y a là de fortes composantes tactiles. Il instaure donc un rapport au corps. Il s'agit là d'une différence fondamentale avec l'art minimal qui veut reconstituer un objet analogique, alors que chez Poulin il n'y a pas d'objet mais plutôt une

Guido Molinari

Roland Poulin *When* Painting Meets Sculpture

From an interview granted by Guido Molinari to Barbara Dytnerka on January 20th, 1994 at the National Gallery of Canada. Excerpted and revised by Jocelyne Lupien

When first approaching the work of Roland Poulin, we cannot help but notice how strongly his sculptural work is anchored in the pictorial arts. His production recalls the flat geometric forms of the Russian suprematist Malevitch, but treated in three dimensions. Poulin questions the reality of this third dimension and, more especially, the manner in which tridimensionality is represented on a pictorial plane. It is evident that Poulin's sculptural language has been strongly defined by the practice of drawing. In his case, I do not think that we can speak of minimalism. Contrary to Carl Andre or Donald Judd, for example, he does not extend his formal exploration of space through serial-type installations contingent on the repetition of the same elements. A more likely filiation would point to Borduas—a key reference for Poulin—, whose essentially expressionistic manner is evident in his treatment of body movement. Indeed, the primacy of gestual representation is ever-present in Poulin's sculpture and painting. For him, artistic expression is nowhere better expressed than in its rapport to the body. It might be said that art objects always function in his work as structural representations or extensions of the body proper. Of course, whenever we speak of this relationship to the body, we jump immediately into the world of symbols.

Over the course of his long career, Roland Poulin's work has evolved gradually from an eclectic and mixed treatment of multiple planes and volume to a much more monolithic and tridimensional deployment of bodies in space. For the viewer, the fundamental appeal of this artist lies precisely in his treatment of the full and the void. The empty plane, the one that serves as a link between the elements, is an open one that finds its determination in a structural opposition to the surrounding continuum. Of primary interest to the viewer, there is no set point of view from which to view his work. The viewer can choose from a multiplicity of angles and, in this sense, we can say that his work has an eminently kinetic flavor since it sets in motion a succession of perceptions spread out in time. Evidently, when we speak of time—especially as regards perception—we speak necessarily of space. This dimension, at least in Poulin's work, is characterized by an eminent degree of perceptualization. What I mean is that in works of this genre, everything is determined in the mind of the onlooker. In a nonreferential art such as his, it is the viewer who confers the final meaning on the work, even determining its title. The meaning becomes in a sense the result of a journey, the result of a dialogue between the viewer and the creator of a particular work. Poulin does not decide how the work is to be perceived, at what distance it should be observed, or even if the work invites tactile interaction or not. To be sure, Poulin's works contain strong kinetic stimuli that establish a proprioceptive rapport with the body. Therein lies the essential difference between Poulin's art and minimalism. Whereas the latter seeks to reconstruct an analogical object, Poulin proposes open-ended works whose interaction is based on a dialogue with the viewer. There are no freeze-dry defi-

proposition de dialogue avec le spectateur, une ouverture et non une définition fermée et déjà donnée de l'objet. Tout est très ouvert et forcément plus chaotique, en devenir.

Au niveau de son propre langage plastique et des fonctions symboliques de ce langage, Poulin s'est de plus en plus orienté vers le monolithique comme je l'ai dit plus haut, et il a donc opté pour cette idée d'un grand élément, un élément complexe mais regroupé, alors qu'auparavant son travail était beaucoup plus en surface, avec le sol comme point d'ancrage. Par ce revirement, il parvient ainsi à produire maintenant quelque chose de très différent sur le plan sym-

bolique. Je crois que ce type de remise en question—sur ce qui appartiendrait en propre au pictural versus ce qui appartiendrait au sculptural—est très présent dans les oeuvres récentes où l'artiste semble de plus en plus conscient de la surface, des qualités de surface. Il rejoint ainsi le travail d'un David Smith qui était peintre et dessinateur et qui avait une grande conscience de ce que j'appellerais les "écritures dans les écritures", en particulier dans ses

Roland Poulin, *Face à l'opacité du monde*, 1991. Bois polychromé / Polychromatic wood. 218 x 115 x 353 cm. Collection de l'artiste/Artist's collection. Photo: Richard-Max Tremblay.

notations, each artwork is left open, unfinished, and marked by chaos.

Poulin has long developed his own proto-language containing its own system of symbols. Over the years, he has moved away from surface-anchored works towards more monolithic creations, thereby considerably modifying his general symbology. His work has constantly questioned and redefined the limits of the sculptural and pictorial languages, a factor that has considerably modified his aesthetic itinerary. There is a feeling that he has been paying closer attention to the surface qualities of his creations, thus moving closer to a David Smith, for example, whose symbiotic amalgam of painting and sculpture has made him acutely aware of what I call the "text within the text", especially as concerns his sculptures in stainless steel. In the same way, Poulin's work has been similarly fashioned at the juncture of painting and sculpture. In fact, I see there the result of a major shift brought about by modernism, namely the disappearance of the borders separating the arts. Henceforth, we know that pictorial and tridimensional forms are closely intertwined and that there is no real need for resurrecting outdated modes of classification.

As with cubism, we can establish two distinct periods in Poulin's oeuvre: first, an analytic approach, then a synthetic resolution. His early work was marked by fragmentation and chaos, with close reference between the elements as to their thickness, volume, size and orientation. With time, these varied orientations were gathered up into something more monolithic, that is with a closer relationship between width and height. Whereas Poulin's early manner resembles that of Pollock, with his accent on body movement and wide-open gestures, his recent work reflects a concern for height, width and depth that indicates a whole new manner of dealing with volume. Space is no longer static and stationary. Rather it projects a new dynamism that is closely reflected in the rich surface of his works. Furthermore, the interplay of light and shadow is always deliberate, one of the defining characteristics of this artist.

It is always tempting, when contemplating the work of an artist such as Poulin, to essay an understanding of his artistic and personal trajectory. In a sense, art always aims at some form of self-appropriation, art being a process whereby we project an image of the self. The aim of art is to answer the questions put forward by Gauguin: Who are we? Where are we heading? These questions are still valid today, and it is the function of art to operate a synthesis and an integration of these broad metaphysical questions, even though we know that no answer is ever definitive.

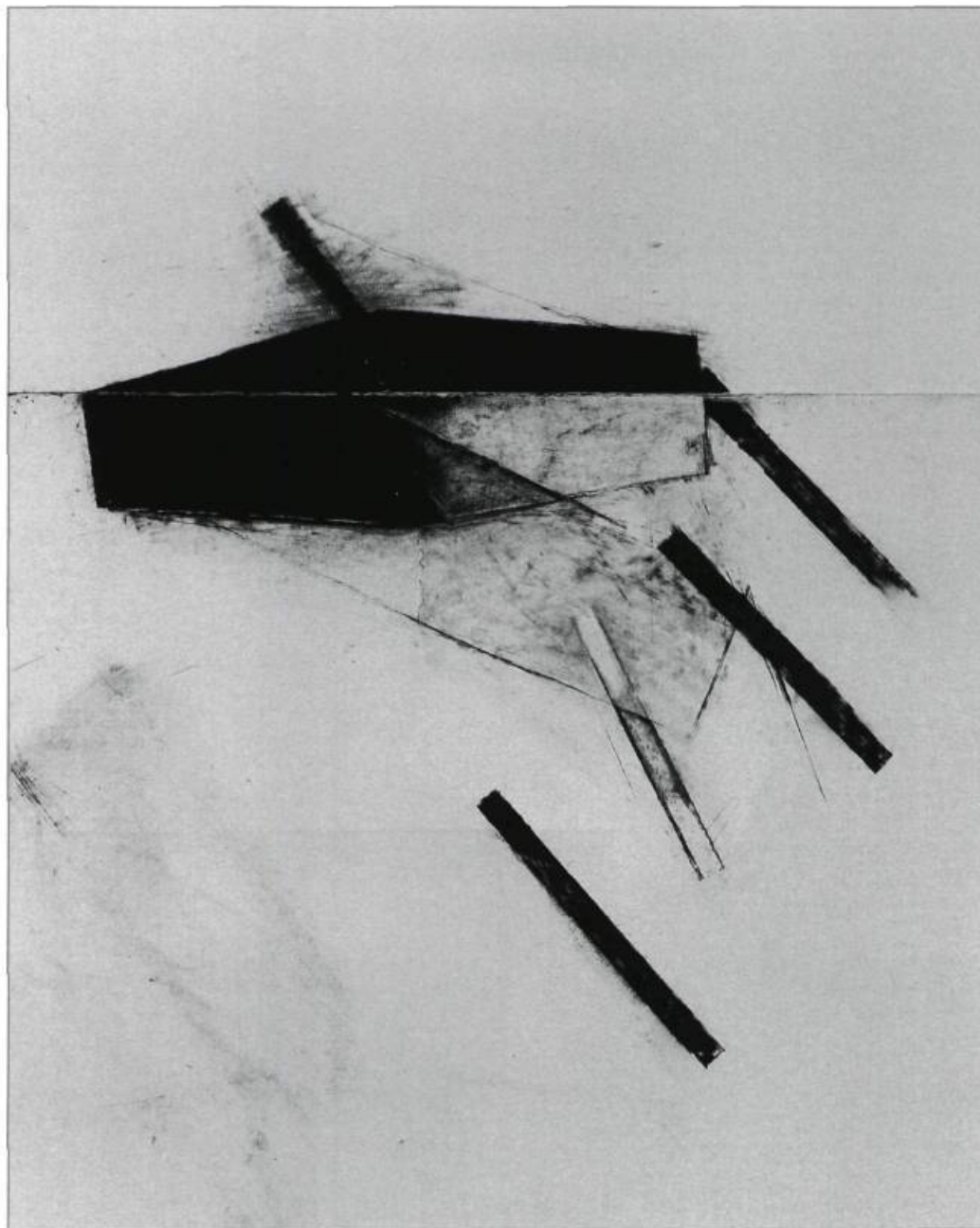
For the spectators, the essence of the cathartic experience lies in the discovery that all these questions and contradictions are contained within each individual artwork. This is some-



sculptures en acier inoxydable. Dans le même sens, on peut dire de Poulin qu'il produit une oeuvre autant de peintre que de sculpteur car on trouve dans cette sculpture des moyens qui relèvent du langage de la peinture. Et je crois personnellement qu'on peut voir là une des grandes ruptures instaurées par le modernisme, c'est-à-dire le fait non seulement de franchir mais d'avoir carrément aboli cette frontière entre le pictural et le sculptural. Désormais nous savons que les formes picturales et tridimensionnelles sont reliées et nous n'avons plus vraiment besoin de catégoriser ainsi les démarches plastiques car cette catégorisation relevait d'une tradition beaucoup plus classique.

Si on se penche encore sur l'évolution du travail de Poulin, on constate qu'autrefois il se présentait de manière plus fragmentée, plus chaotique dans le sens où tout était très ouvert. Les éléments avaient alors entre eux des références d'épaisseur, de volume, de grandeur et d'orientation. Ces orientations et directions variées se sont par la suite regroupées vers quelque chose de plus monolithique, c'est-à-dire vers un plus grand rapport entre la largeur et la hauteur. Il est évident que le premier langage de Poulin était proche de celui de Pollock, de la gestualité, du geste très ample et ouvert, alors que maintenant son travail s'élabore plus en hauteur. Il y a maintenant un rapport de hauteur, de largeur et de profondeur qui n'existait pas auparavant et, autrement dit, la notion de volume est toute autre dans son travail actuel. Il ne s'agit plus d'un volume statique, mais d'une volumétrie dynamique qui rend la surface très riche. Par ailleurs, la lumière et les ombres font intégralement partie des sculptures de Poulin; il s'agit là d'une des caractéristiques fondamentales de son oeuvre.

Vous savez, quand on regarde le travail qu'expose un artiste tel que Poulin, on essaie en quelque sorte de comprendre le trajet qu'il effectue, son trajet personnel. D'une certaine manière, il est toujours question par l'art d'un processus d'appropriation du "moi"; l'art est toujours une mise en scène du moi. Le but de l'art est de tenter de répondre au questionnement que formulait Gauguin : *Qui sommes-nous? Où allons-nous?* Ce questionnement existe toujours et la fonction de l'art est de permettre une synthèse et une intégration de ces questionnements, tout en sachant que toute synthèse n'est jamais définitive. Pourtant, l'oeuvre doit intégrer ces grands questionnements et tenter d'y répondre. L'expérience cathartique pour le spectateur c'est de voir toutes ces contradictions et ces questionnements regroupés et intégrés au sein d'une même oeuvre. Tout cela est visible dans le travail de Poulin. Ses oeuvres témoignent du fait qu'il devient de plus en plus conscient de lui-même, de son univers propre. Il est par ailleurs très intéressant et sécurisant de voir qu'il réussit à ramasser et à recueillir ses énergies. Vraiment, il parvient à créer cette synthèse entre peinture et dessin, tout en réalisant un objet tout à fait synthétique. En somme, comme pour le cubisme, on peut parler chez Poulin d'une période synthétique par rapport à une période antérieure plus analytique. La synthèse c'est d'employer tous les moyens et les instruments pour construire son propre langage plastique. L'appropriation de soi passe par la définition de ce langage synthétique. ■



thing Poulin achieves very well, projecting an intensely personal world marked by a great degree of self-awareness. It is a great comfort and reward to observe the way Poulin has been able to gather up his energies and create a perfect symbiosis—albeit of a synthetic nature—between painting, drawing and sculpture. By operating a deft synthesis of all his artistic tools, Poulin creates his own plastic idiom and thereby moves further into the realm of self-appropriation. ■

Translation: Roch Fortier

Roland Poulin, Sans titre, 1988.
Fusain et collage sur papier.
147cm x 127cm. Collection privée/
Private collection. Photo: Richard-
Max Tremblay.