

Walter Redinger et... l'entropie
Walter Redinger: Towards Entropy

John K. Grande

Number 68, Summer 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8985ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Grande, J. K. (2004). Walter Redinger et... l'entropie / Walter Redinger: Towards Entropy. *Espace Sculpture*, (68), 17–22.



JOHN K. GRANDE

WALTER REDINGER ET... L'ENTROPIE Towards Entropy

L'artiste de renom Walter Redinger débute sa formation en art à la Beal Technical School à London, Ontario. Il poursuit ses études au Ontario College of Art de Toronto et à la Miensinger School of Art à Détroit, Michigan. Actif depuis plus de quarante ans, il est surtout connu pour ses imposantes sculptures organiques — controversées — réalisées en fibre de verre.

Sa carrière démarre lorsque le célèbre marchand d'art torontois, Avrom Isaacs, lui ouvre les portes de sa galerie et présente plusieurs expositions solos de ses sculptures. À partir de ce moment-là, Redinger exposera partout à travers le monde, notamment à New York, en Italie et en France. Ses œuvres se retrouvent aujourd'hui dans de grandes collections privées et dans celles de plusieurs musées en Amérique du Nord. Parmi ses réalisations les plus prestigieuses, rappelons qu'il a représenté le Canada à la Biennale de Venise en 1972 et, plus récemment, qu'il a exposé à New York à la Mitchell Albus Art Gallery.

JKG: Nous sommes présentement chez vous dans le sud-ouest de l'Ontario, et à l'extérieur de la maison, on aperçoit ce qui ressemble à un ensemble de totems. Pouvez-vous nous parler de ces œuvres ?

WR: Il y a quatorze éléments de différentes hauteurs, la plus élevée pouvant atteindre 6,4 mètres. Ils sont toujours en très bon état si l'on considère qu'ils datent de plusieurs années, seules les surfaces extérieures ayant besoin d'être décapées et retouchées ici et là. L'ensemble a fait partie de la collection de la Banque d'œuvres d'art du Canada durant plus de vingt ans. Il a été exposé pour la première fois à Hull, puis au centre-ville de Montréal pendant dix-huit ans — un autre groupe de cette série est toujours visible *in situ* au coin de la rue Côte-des-Neiges et de l'avenue des Pins, à Montréal.

Ces totems s'inspirent-ils de monuments anciens ?

Non, il s'agit d'œuvres résolument contemporaines. Autrefois, je faisais de la musique avec quelques amis qui étaient fascinés par la qualité acoustique qu'on trouve dans mon atelier et ils arrivaient avec leurs instruments en dépit du fouillis qui régnait alors. Un jour, j'ai « vu » les haut-parleurs comme s'ils étaient des totems. Comme j'appréciais déjà ce type de structures, j'ai commencé, vers 1970, à ériger mes propres totems que j'ai intitulés *Totems caucasiens*, puisqu'ils n'avaient rien à voir avec ceux des autochtones.

Avez-vous commencé vos sculptures à London ?

Oui, et je l'ai fait très tôt, après quelques années de formation en design, dessin et peinture à l'Ontario College of Art à Toronto. J'ai eu la chance de côtoyer des professeurs comme Herb Ariss au Beal Tech à London et Jock MacDonald à l'OCA, dont j'ai particulièrement apprécié le dynamisme. Les études terminées, je me suis installé à Elgin County pour travailler sur une ferme à demi-temps et aménager un atelier. Je

Walter Redinger is a senior Canadian sculptor who received his early art training at Beal Technical School in London, Ontario. He went on to study at the Ontario College of Art (now OCAD) in Toronto and the Miensinger School of Art in Detroit, Michigan. An active sculptor for more than 40 years, Walter Redinger is best known for his large, controversial, organic fibreglass sculptures.

Redinger's career took off when the legendary Toronto art dealer Avrom Isaacs took him on, and held successive solo shows of his sculpture. From this, Redinger went on to exhibit internationally in New York, Italy, and France. His sculpture is now in many respected museum and personal collections across North America. Among his many accomplishments Walter Redinger represented Canada at the 1972 Venice Biennale, and more recently he has exhibited in New York City with the Mitchell Albus Art Gallery.

JKG: We're at Walter Redinger's studio in southwestern Ontario, and outside the house I can see what looks like a collectivity of totems. Walter, can you tell me more about these works ?

WR: There are 14 elements and they vary in height. They can go up to 21 feet high and are actually in really good shape considering their age. The outer surfaces need to be sandblasted and re-touched a bit. This set had been in the Art Bank collection for over 20 years and was exhibited first in Hull, and then for 18 years in downtown Montreal. Another set of the totems from this series is still *in situ* at the corner of Côte-des-Neiges and Pine Avenue in Montréal.

Were these inspired by ancient monuments ?

No, it was something very contemporary. I had some musician friends that I played with and they loved the sound in my studio. They would bring their instruments over in spite of the mess. One day I visualized some tall vertical speakers as totems. Having this empathy for totemic structures, I started to build my own vertical standing totems in 1970. As they were not Native totems, I eventually titled them Caucasian Totems.

Did you start making sculpture in London ?

Yeah. I started early. I had a few years in basic design, drawing and painting in Toronto at OCA [Ontario College of Art]. I was lucky to have people like Jock MacDonald at OCA in Toronto, and Herb Ariss, at Beal Tech in London, as art instructors. I really liked Jock MacDonald — a spirited man. After I came back from school, I moved home to Elgin County to work on a farm part-time, and then I set up a studio. I started from scratch and in some ways that gave me independence.

Was this around the time you got to know Greg Curnoe and Ed Zelenak ?

Yeah. Zelenak and I actually go back earlier than that. We were old school buddies and grew up together in Elgin County. Greg Curnoe I met

suis parti de rien et, d'une certaine façon, cela m'a donné une forme d'indépendance.

C'est à cette époque que vous avez connu Greg Curnoe et Ed Zelenak ?

Je connaissais déjà Zelenak, un camarade de classe avec qui j'ai grandi à Elgin County. J'ai rencontré Greg Curnoe plus tard, au moment où London commençait à être reconnu comme un lieu dynamique développant sa propre école, son propre mouvement. Curnoe était le chef de file et il aimait cette situation d'en imposer à Toronto et à sa scène artistique.

Il existe un autre sculpteur à London, Murray Favro, qui construit des objets sonores.

Je ne l'ai pas connu aussi bien que Curnoe, mais ce qui est sûr, c'est qu'un milieu artistique prenait forme à London, et très tôt les artistes ont commencé à se rencontrer, à manger ensemble et à faire la fête. Ce furent là de très bonnes années. Au tournant de 1970, des Britanniques

later — around the time that London was becoming known as a happening place with its own movement. Curnoe was at the top of the hill fanning the flames. He really loved this aspect, and liked to take on Toronto and its art scene.

There is another sculptor from London, Murray Favro, who made musical instruments.

I didn't know Murray Favro as well as I knew Greg Curnoe, but the London Ontario art scene was beginning to take form, and it wasn't too long before all of us would talk together, eat together and party together. Those were the good years. At the turn of the 1970s, Britons like Mickey Durham and Peter Crass, and Americans like Don Bonham and Steve Parzybok flocked to the London scene and made it even better. Add the Rabinovich brothers, Paterson Ewen, Ron Martin, Jack Chambers, Tony Urquhart, and Jamelie Hassan to the scene, and it was really



comme Mickey Durham et Peter Crass et les Américains Don Bonham et Steve Parzybok ont rejoint le groupe de London et contribué à son essor, sans oublier les frères Rabinovich, Paterson Ewen, Ron Martin, Jack Chambers, Tony Urquhart et Jamelie Hassan. Ce fut vraiment une grande époque pour l'art et pour les artistes.

Comment avez-vous commencé à utiliser la fibre de verre ?

Au départ, je la voyais comme une alternative au bronze, mais, en réalité, le matériau offrait plus que cela. Il y a trente-cinq ans, on percevait la fibre de verre simplement comme un matériau utilitaire sans imaginer qu'on pourrait s'en servir dans le domaine de l'art, ce qu'il est devenu aujourd'hui.

Toute votre œuvre est parcourue par une relation à l'espace. Dans Ghost Ship, par exemple, sur laquelle vous avez travaillé durant plusieurs années, on retrouve ce mélange d'exploration spatiale et de pri-

happening. It was a great time for artists and art making in London.

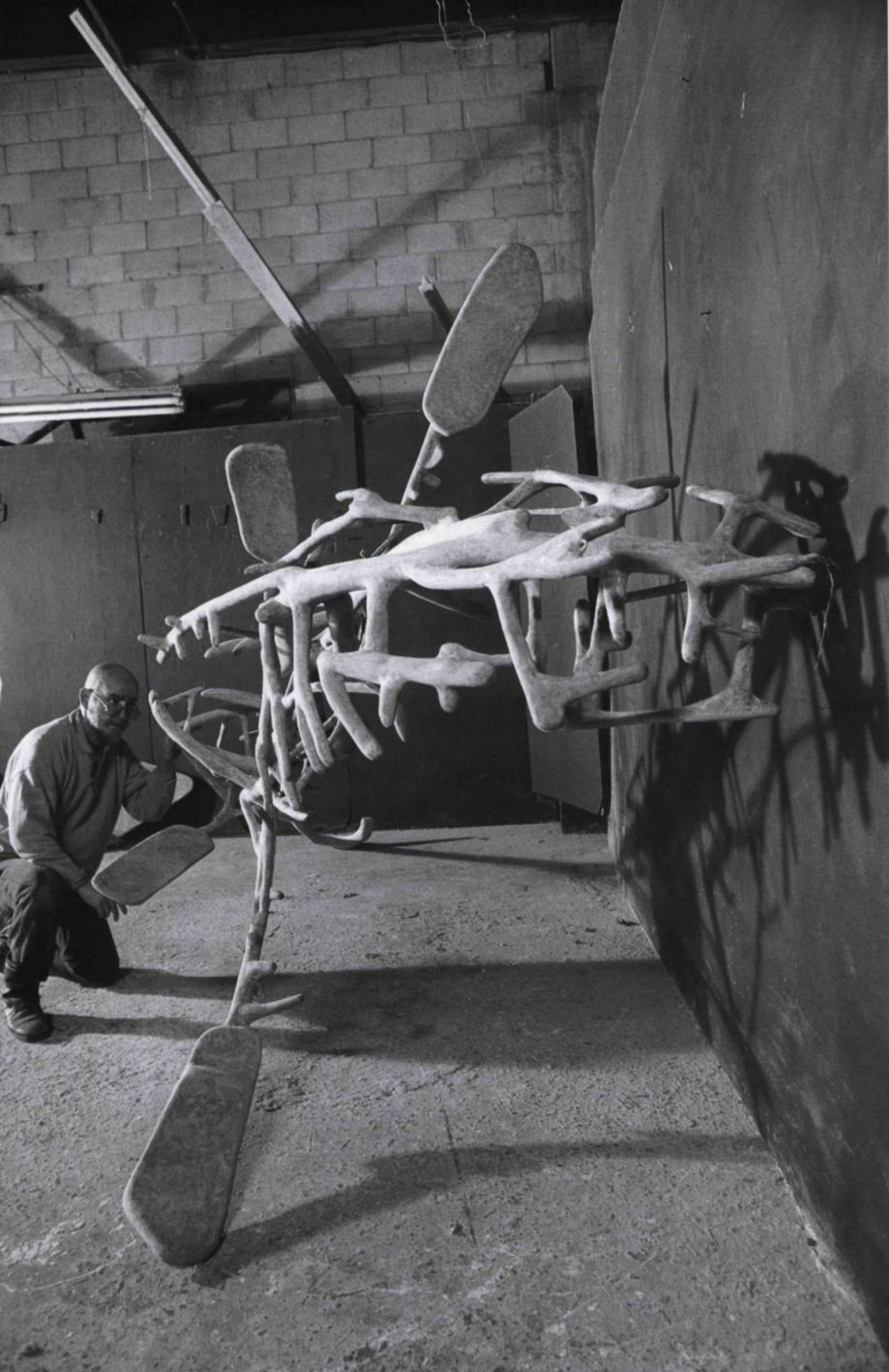
How was it that you got into working with fibreglass ?

Originally, I thought of it as an alternative to bronze, but it was more than that. Thirty-five years ago people thought of fibreglass as a utilitarian material, and not something to be used in fine art. By contrast, today it is considered its own medium.

Throughout your career there is always this spatial relation in your art. The Ghost Ship you have been working on for several years has this admixture of intricate spatial exploration and primitivism we saw in the Caucasian Totems. The way the branches and bone-like shapes are intertwined into a structure, as well as what is between the forms — space — is most interesting.

Yes, for me this has always been relevant, this multiple format existing within space. You can also see this in *Conal Assemblage*. I made these

WALTER REDINGER,
Ghost Ship, 2003.
Matériaux divers /
Mixed Media.
366 x 1280 x 274 cm.
Photo : Jeff Redinger.



WALTER REDINGER
dans son atelier / in
his studio. Photo : Jeff
Redinger.

mitivisme déjà présent dans les Caucasian Totems. Je pense notamment à la façon dont les branches et les éléments en forme d'os s'imbriquent dans la structure, mais aussi à ce qui se révèle entre les formes, c'est-à-dire l'espace.

J'ai toujours accordé beaucoup d'importance à ces multiples dimensions qui sont inhérentes à l'espace, comme on peut le voir dans *Conal Assemblage* (1972) où se mêlent abstraction et figuration. D'ailleurs, c'est encore cette drôle d'image qui me revient à l'esprit lorsque je repense à cette œuvre, celle d'un groupe de moines qui reviennent de la prière et se dirigent tous ensemble dans la même direction pour aller prendre leur petit déjeuner.

Ils font penser à une champignonnière, et leurs formes sont très organiques, ergonomiques, voire même sexuelles. Bob Murray, qui s'est servi aussi de la fibre de verre et de matériaux divers, a tenté de donner au plastique une forme fluide. Je me suis toujours demandé pourquoi il n'utilisait pas le textile qui possède naturellement cet aspect coulant et gracieux ?

J'ai toujours œuvré à deux ou trois niveaux, et il m'a fallu près de quarante ans pour réaliser que c'était la bonne voie. Je ressens un peu la même chose pour ce qui est de la fibre de verre.

[Nous entrons dans l'atelier...]

En 1995, j'ai été invité à participer à une exposition en compagnie d'Ed Zelenak et Don Bonham à la Galerie Mitchell Albus de New York. J'y ai présenté un imposant triptyque mural aux formes très organiques, daté de 1969. En plus de susciter beaucoup d'intérêt auprès des jeunes artistes qui travaillaient dans cette même veine, cette œuvre m'a réellement fait connaître à New York et, depuis lors, j'ai présenté plusieurs solos dans cette galerie, le plus récent datant de 2001. J'y ai exposé une toute nouvelle série de grandes sculptures aux formes courbes et organiques, notamment celles que vous voyez ici : *The Snake*, une sculpture de couleur rouge posée au sol, et *Allis*, une œuvre murale de couleur orange. Je n'avais pas fait de telles sculptures depuis vingt ans, et je suis très heureux de revenir à ce genre de pièces. Mon fils Jeff m'a aidé pour la fabrication des œuvres et pour monter l'exposition — c'est lui également qui a conçu mon site Web : www.WalterRedinger.com.

Comment les gens ont-ils réagi devant l'exposition ?

L'inauguration a eu lieu le 8 septembre 2001 et la réponse fut très positive. Les gens en ont parlé et cela a suscité un vif enthousiasme. Puis, tout s'est arrêté brusquement trois jours plus tard, le... 11 septembre. Ce fut terrible. New York s'est effondré. Un événement des plus malheureux, mais je souhaiterais exposer ces œuvres de nouveau.

On voit ici de grands dessins au mur... on dirait des cartographies cosmiques, de l'énergie en mouvement, une imagerie protozoaire, biotique. Vous exploitez là un autre univers.

Je travaille depuis cinq ans sur ces dessins de plus de 2 mètres par 2 mètres. Ils sont en relation avec *Ghost Ship* et concernent l'intégration du spectateur dans l'espace du dessin. Il m'arrive de consacrer autant de temps au dessin qu'à la sculpture. Pour moi, dessiner, c'est explorer un territoire sans fin.

Quand je regarde Ghost Ship, je suis fasciné par son concept et par sa dimension. C'est une œuvre contemporaine majeure.

in 1972, and they are both figurative and abstract. I have this funny image in my head about them, that they are a group of monks coming back from prayers, coming in the same direction for breakfast and morning tea.

They are like a collectivity of mushrooms, and the shapes are definitely very ergonomic, organic, even sexual. Bob Murray, another sculptor who experimented with fibreglass and various materials, tried to render plastic in a fluid form. I always wondered, why not use textile — it naturally has the flowing form?

I have always worked at two or three levels and it has taken 30 or 40 years to realize that it may have been right. I feel that way with my use of fibreglass.

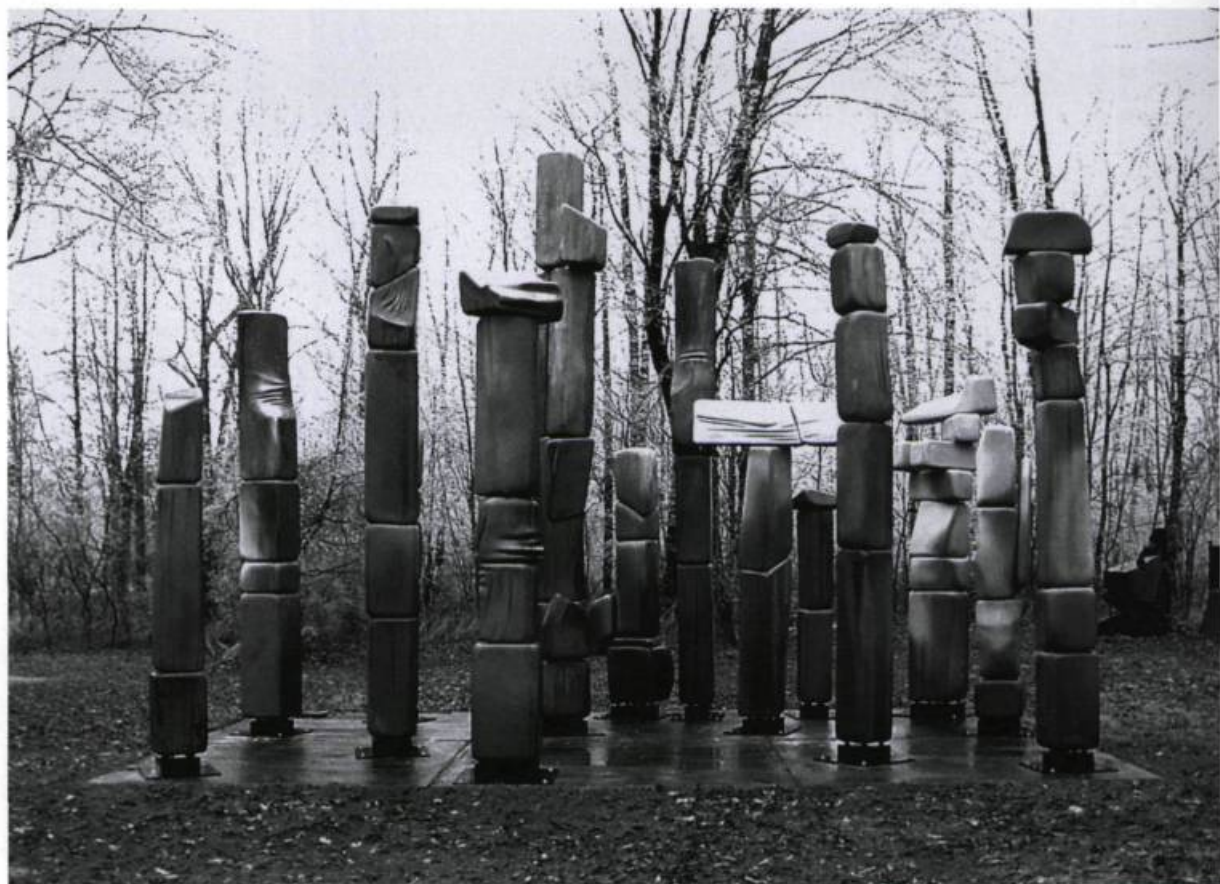
[Entering first studio...]

In 1995, I was invited to be in a group exhibition with Ed Zelenak and Don Bonham at the Mitchell Albus Gallery in New York. In this show I exhibited a large organic wall-relief triptych from 1969. It raised considerable interest in younger artists that were also doing organic work in New York, and I started to gain a New York following. I showed solo at the Mitchell Albus Gallery several times, most recently in 2001. I created a totally new series of large curved-form organic sculptures. Some you see right here — *The Snake* [a red floor sculpture] and *Allis* [an orange wall-relief sculpture]. It had been 20 years since I had made sculptures like this and I celebrated the return of this sculpture-making in new wall and floor pieces. My son, Jeff, who has also made my website [www.WalterRedinger.com], assisted me in the fabrication and installation of this exhibition.

And what kind of response did you get from this exhibition?

The show went up on September 8th, 2001, and the response was great. There was a buzz about the show and it was building up momentum. Then everything stopped three days later on September 11th. It was terrible. New York went flat. It was unfortunate, so I'd like to exhibit those pieces again.

You also have these large drawings hanging here... some kind of cosmic mapping, energy movement, protozoan, biotic imagery. You find another universe here.





←
WALTER REDINGER,
God Seekers, 2003.
Mixed Media, 15
units, each unit up
to 228.6 x 76 x 45.7
cm. Photo: Jeff
Redinger.

Au départ, il y avait trois petits vaisseaux, mais je n'aimais pas cette idée de trois éléments. Dans cette version plus récente, j'en ai éliminé deux et me suis concentré sur un seul de grande dimension, soit 3,6 x 12,8 x 2,7 mètres. Tous les joints de la structure sont en fibre de verre — un mélange de fibre et de bois —, attachés et reliés ensemble.

Comme le fait Pat Dougherty en liant les composants, en les entrelaçant... L'œuvre est à la fois organique et synthétique: un vaisseau hybride d'où émergent des éléments symboliques.

Pour moi, c'est une recherche qui s'étend sur dix ans. Ça représente pas mal de temps, et je commence à trouver une forme de sérénité et de spiritualité à travailler sur cette œuvre.

Aviez-vous un concept initial avant d'aborder cette pièce? Comment a-t-elle pris une telle ampleur?

J'avais une idée au départ, mais je ne réalisais pas que cela exigerait tant de travail ni que l'entreprise prendrait de telles proportions.

Est-ce votre œuvre la plus difficile?

Assurément! L'ampleur du travail physique lui-même dépasse l'imagination; il faut des années pour réaliser et assembler les composantes. J'ai déjà présenté quelques versions de l'œuvre à la McIntosh Art Gallery de London, ainsi qu'à la Galerie Michael Gibson lors d'une exposition en compagnie de Paterson Ewen. J'aurais pu m'arrêter à ce moment-là, mais j'ai décidé de ramener les sculptures à mon atelier et c'est là qu'a débuté le véritable travail sur *Ghost Ship*.

Que s'est-il passé au juste?

Le concept de l'œuvre renvoie de fait à ma pratique du milieu des années 1980, alors que je faisais beaucoup de remises en question. Je me suis ensuite tourné vers les médiums mixtes au début des années 1990, en associant parfois des branches et des bouts de bois à des intégrations minimalistes de fibre de verre. Ce changement a été graduel

Yes, I have been working on these 8' x 8' drawings for five years now. They correlate with the *Ghost Ship*, and are about space drawing the viewer in. Often I spend as much time on my drawings as I do on my sculpture. The drawings are something like walking on the moon and into a vast endless phenomena.

When I look at this Ghost Ship I am so amazed at the scale and conception. It is a major contemporary sculpture.

Originally, there were three small ships. I didn't like the idea of three. In this earlier stage I got rid of two and put my emphasis and concentration on making a single huge one. Now the *Ghost Ship* sculpture measures 42' long x 9' wide x 12' high. All the joints are fibreglass, of skeletal form, made of a combination of fibre and wood, attached and looped together.

Well, Pat Dougherty does it with twining and binding. Your sculpture is part organic and part synthetic. This is a hybrid ship, and there are symbolic elements coming through.

For me it was a ten-year search. It took a while, but I began to find peace and a sense of spirituality working on it.

Did you have an initial conception of the Ghost Ship before you began? How did it develop into such a major project?

Yes, I already had an initial concept from the very beginning, but I did not realize how much work it would entail and how it would become so intense and large.

Is it the most difficult piece that you have ever worked on?

Most definitely yes, the physical work itself is mind boggling! The parts and assemblage took years to complete. I exhibited earlier versions at the McIntosh Art Gallery in London, and at a two-person exhibition at the Michael Gibson Gallery in London with Paterson Ewen. I then brought the sculptures and project home to my studio, and the

et s'est poursuivi sur une décennie, ce qui m'a permis de développer *Ghost Ship* et de l'amener plus loin.

Qu'entendez-vous par « l'amener plus loin » ?

Tout simplement que je n'ai pas laissé tomber toute la complexité d'ensemble du projet, continuant plutôt à travailler l'œuvre par sections et à développer une technique toujours plus élaborée. Pour moi, *Ghost Ship* est devenue une sorte de... boisé très dense, un nid, un repaire organique — et un genre de vaisseau. Mais ce qui est plus important, c'est que j'ai commencé à créer des formes intéressantes dans la sculpture, rendant le projet encore plus excitant — ce qui contrebalançait son éventuelle détérioration.

Vous dites avoir découvert quelque chose, quelque chose dans l'œuvre qui va plus loin que l'idée de vaisseau ou de navire. Que voulez-vous dire ?

Le projet s'est étendu sur plusieurs années et j'étais heureux d'approcher de la fin. Pendant un moment, j'ai cru que ce serait une entreprise qui n'aboutirait jamais. J'ai bien fait de ne pas précipiter la fabrication ni le processus, mais de plutôt m'en tenir au concept et d'essayer de le laisser évoluer jusqu'à la conclusion finale. Vous participez alors à cette mouvance, à cet accroissement du courant organique... J'ajouterai peut-être de la couleur, éventuellement, mais c'est à voir...

Est-ce qu'on peut dire que c'est l'œuvre d'une carrière ?

Pour moi aujourd'hui, ça l'est à coup sûr, comme une sorte d'énoncé, de témoignage sur la vie et la mort — une chose à la fois magnifique et puissante même lorsqu'elle est en état de décomposition. Cette sculpture, quant à moi, représente la paix, le mystère, la force, elle concerne l'être humain et la vie elle-même. Tandis que j'y travaillais, une famille de troglodytes y avait fait son nid, allant et venant librement pendant que j'étais à l'œuvre. Ce fut une expérience extraordinaire, même si je savais que mes amis troglodytes ne reviendraient pas toujours. De fait, ce que j'ai tenté avant tout avec cette pièce, c'est de cerner la notion d'entropie et ce, par le biais de l'art.

Sur quoi travaillez-vous maintenant ?

J'ai quelques projets que je dois terminer mais, sinon, je ne m'en fais pas trop à ce sujet. Plus je prends de l'âge, et plus j'envisage les choses d'une façon positive. J'essaie notamment d'aborder ma vie et mon art avec davantage de simplicité, et j'espère continuer dans cette voie car, finalement, qui sait ce que nous réserve l'avenir.

Vous disiez tantôt que le travail sur *Ghost Ship* était devenu de plus en plus excitant, « ce qui contrebalançait son éventuelle détérioration ». Pouvez-vous nous en dire un peu plus là-dessus ?

Les grandes œuvres d'art concernent nécessairement la naissance, la croissance et, de manière ultime, la mort. Je me souviens d'une discussion sur la mort que j'ai eue avec Greg Curnoe au début des années 1960. Comme il était plutôt mal à l'aise avec le sujet, il a sorti cette boutade qu'il n'avait pensé à la mort que deux fois dans sa vie et que les deux fois, il avait été fort déprimé. Je ne me souviens pas de ma réaction à ce moment-là mais, aujourd'hui que je suis plus âgé, je répondrais que je sais maintenant que la mort est inévitable. L'idée de la mort et la peur que nous ressentons font partie de la vie. Je souhaite donc que *Ghost Ship*, autant par son contenu que par ce qu'elle donne à voir, devienne comme un vieux chêne en train de dépérir, avec ses branches qui se désagrègent, tombent sur le sol et... retournent à la terre. ←

real work on the *Ghost Ship* began. I could have stopped after I had the exhibition with Paterson, but I did not.

What happened when you brought it home?

The concept in the sculpture actually went back to my earlier activity in the mid 1980s, when I was doing a lot of re-assessing. I started working with mixed media and by the early 1990s I began to aggressively combine twigs and branches from trees with a minimal and occasional integration of fibreglass. This was a gradual change that took place over a ten-year span, and included the development of the *Ghost Ship*. It enabled me to take it a step further.

What do you mean by taking it a step further?

I just did not give up on its collective complexity. I continued to design the *Ghost Ship* in sections and developed a more complex technique. For me the *Ghost Ship* became a thicket, an organic nest, a haven, and a vehicle of some kind. But, more importantly, I began to develop in the sculpture some interesting shapes and form, and through its character, the project began to be more fun — a counterpoint to its personal and death venture.

You say it was a breakthrough, of something being more than a boat and ship. What do you mean?

Yes, it had been a long project, and I was glad to get closer to its end. For a while, I thought of the project as a continuous event that would never end. I'm glad that I did not hurry its fabrication and process. Rather, I stuck to its concept, and tried to let it evolve and find an ending. You get this flow, this extension of the organic flow. I may add touches of colour to it, but will have to see.

Is this a career piece?

At this point in time, for me, yes. Definitely it is. It is a statement about both life and death — something beautiful, strong even in its decomposition. For me, the *Ghost Ship* sculpture mirrors peace, mystery, and strength, it concerns life and ourselves. While working on the *Ghost Ship* a family of wrens that returned each year nested in it and often flew in and out of the structure as I worked. It was a wonderful thing to experience, but I have tried to artistically define entropy with the *Ghost Ship*. My wren friends won't always return.

What are you working on now?

I have a couple of projects that have to be finished, but other than that I'm not worrying about it. The older I get the more interesting the view becomes. I feel that I am becoming more attached to a simplicity in life and in my art. I hope to try to keep this feeling. Ultimately, who knows what might happen?

Could you elaborate a bit further on what you mean by the work being more fun and a "counterpoint to its personal and death venture"?

All great art, in its statement, harbours a relationship between birth, growth, and finally death. I remember once in the early 1960s Greg Curnoe and I got into a discussion about death, and Greg, feeling a bit intimidated about the subject, added a partly humorous comment in that he believed he only thought about death twice in his life, and was depressed both those times. I do not remember how I responded at the time, but my response to this now, when I am older, is that I know deep inside that I will not escape death. The image of death and the fear of it intertwine with the positive gesture of life. I want the *Ghost Ship* sculpture, in its image and statement to be like a huge dying old oak tree with its branches crumbling and falling, and returning to earth. ←