

Entretien avec le collectif torontois *Blue Republic*
Interview with the Toronto Based Collective *Blue Republic*

Yam Lau

Number 85, Fall 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9067ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lau, Y. (2008). Entretien avec le collectif torontois *Blue Republic* / Interview with the Toronto Based Collective *Blue Republic*. *Espace Sculpture*, (85), 16–20.

Blue Republic

Yam LAU

Entretien avec le collectif torontois / Interview with the Toronto Based Collective BLUE REPUBLIC

Acclamé par la critique, Blue Republic est une collaboration artistique multidisciplinaire entre les artistes Anna Passakas et Radoslaw Kudlinski. Le duo s'est impliqué dans un grand nombre de projets et de présentations au Canada, et internationalement, notamment à la Galleria d'Arte Moderna de Bologne, au Ludwig Forum for International Art à Aachen, au CCA Ujazdowski Castle à Varsovie, au Cultural Services, Co-op/Fields of Dreams Project à Siem Riep, à Curitiba et à Tokyo, et aussi, Oakville Galleries, à la Koffler Gallery, à l'Art Gallery de Sudbury et au MacLaren Art Centre au Canada. Blue Republic collabore avec d'autres artistes, des architectes, des urbanistes, des travailleurs sociaux, des regroupements d'artistes et des centres de recherche artistique indépendants à travers le monde. Blue Republic est basé à Toronto et en Pologne.

Y.L. : *Commençons par une grande question et nous verrons bien où celle-ci nous entraînera. Je suis moins intéressé par le sens des œuvres d'art que par leur affect. Quel est l'effet de votre travail ?*

B. R. : La formulation de votre question nous amène à penser que vous n'utilisez pas le mot « affect » au sens familier, mais plutôt dans son acception deleuzienne si particulière. Nous apprécions et c'est vraiment rafraîchissant intellectuellement que vous commenciez par affirmer votre manque d'intérêt pour le sens de notre travail.

Nous aimons votre question « Quel est l'effet de votre travail ? » au lieu de « Qu'est-ce que vous pensez qu'il a pour effet ? », qui a un aspect plus catégorique. On peut répondre à cette question de deux façons différentes : dans l'optique où notre travail est en effet en relation avec Deleuze, nos concepts et leurs développements ne sont pas à penser comme des représentations de la réalité, ou comme des outils pour découvrir la vérité (cette grande conspiration occidentale qui voudrait que la vérité soit « cachée » et que l'on ait à la « découvrir » est vraiment drôle. Ce que l'art manifeste, au contraire, c'est que la vérité est bel et bien à la surface – ha, ha, ha !). Donc, notre art, ses concepts et la représentation matérielle de ses concepts sont de vraies créations – et l'art en tant que création de concepts permet de rendre possibles de nouvelles façons d'exister à travers eux.

La version de la réponse ci-dessus est destinée aux universitaires, aux conservateurs, aux marchands d'art, à ceux qui aiment l'art, à ceux qui le détestent, aux prophètes de l'art, en d'autres mots, la foule habituelle, diverse et variée. Maintenant, voici la réponse qui nous est destinée : sur un plan purement physique, l'art ou les travaux artistiques ont la même réalité et la même influence sur le réel que n'importe quel objet existant (même si ce n'est qu'en pensée, cela n'a pas besoin d'être matérialisé). Il y a autour de 10^{68} kilojoules d'énergie dans l'univers observable. Et l'une des lois fondamentales de la physique, qui est la loi sur la conservation de l'énergie, veut que même si l'on transforme l'énergie d'une forme en une autre, la quantité totale d'énergie reste fixe. De ce point de vue, l'acte de fabriquer de l'art et de percevoir l'art, où la relation pouvoir/énergie peut s'exprimer, correspond chaque fois à une réalité différente.

Chacune des formes est finalement la même, la seule différence tient à l'économie de présence.

Dès lors, pour revenir à votre question quant à l'effet de notre travail, dans une approche non poétique notre travail contribue aux tremblements de terre, à la neige en été, à la victoire des démocrates aux États-

Blue Republic is a critically acclaimed, multi-disciplinary collaboration of artists Anna Passakas and Radoslaw Kudlinski. The group has been involved in numerous research projects and presentations in Canada and internationally, including Galleria d'Arte Moderna in Bologna (Officina America), Ludwig Forum for International Art in Aachen, CCA Ujazdowski Castle in Warsaw, Cultural Services Co-op/Fields of Dreams Project in Siem Riep, Curitiba and Tokyo, as well as Oakville Galleries, Koffler Gallery, Art Gallery of Sudbury and the MacLaren Art Centre in Canada. Blue Republic collaborates with other artists, architects, urban planners, social activists, art groups and centres of independent artistic research around the world. Blue Republic is based in Canada and in Poland.

Y.L. : *Perhaps we can start with a very big question and we will see where it takes us. I am less interested in the meaning of artworks than their affect. What does your work do?*

B.R. : The way you formulated your question forced us to think that the word "affect" is not used as a colloquial term, it has a very particular flavour of a Deleuzian approach. We like it and it is really intellectually refreshing that you are making a statement about your lack of interest in the meaning of our work.

We like your question — "what does your work do" instead of "what do you think it does," and its categorical character. We can answer this question in two different ways — if it has indeed a relationship to Deleuze, in this case, our work, our concepts and developments are not to be thought of as representations of reality, or tools for uncovering the truth (this big Western conspiracy theory that the Truth is "covered" and we have to "uncover" is really funny. What art manifests is that the truth is in fact on the surface — ha, ha, ha!), but rather our art-concepts/material representation of concepts are true creations, and art as a creation of concepts makes new ways of existing through them possible.

The above version is for the academics, curators, art dealers, art lovers, art haters, art prophets, in other words, all this colourful common crowd. Now, the answer for ourselves: on the purely physical plane, art, or works of art, have the same reality and influence on reality, as every existing object (even if you only think about them — it doesn't have to be material). There are about 10^{68} joules of energy in the observable universe and one of the fundamental laws of physics is the law of conservation of energy, which says that although you can change energy from one form to another, the total quantity of energy stays fixed. From this point of view, the art-making act, and the art perceiving act, where power/energy can express itself is always different actualities.

Both of these forms are in fact the same, the only difference is the economy of presence.

So, to come back to your question — what does our work do, in a non-poetic sense, our work contributes to earthquakes, snow in the summer, the Democrats' victory in the U.S.A., and the exact number of extra hairs our cat grows when the weather gets cold. Let's end with a quote from Adorno: "The very reality of the work of art proves that the non-existent can exist."

It is great to receive two responses. Since I am now officially an academic it is much appreciated! However I would like to follow the second

→
BLUE REPUBLIC, *Speeding*, from *Beautiful Infections*, 2004. Cartons, magazines de mode, boîtes de conserve, polystyrène, bois, métal, dessins sur papier, sur bois et sur les murs, objets trouvés et ready-mades/Cardboard, fashion magazines, tin cans, Styrofoam, wood, metal, drawings on paper, wood and on wall, tempered found and ready-made objects. Dimensions variables / Variable dimensions. Photo : Izaak Applebaum.



Unis, et au nombre exact de poils qui pousse sur notre chat lorsqu'il commence à faire froid. Terminons par une citation d'Adorno : « L'art est la magie délivrée du mensonge d'être vrai ».

C'est merveilleux de recevoir deux réponses. J'apprécie d'autant plus que je suis maintenant officiellement un universitaire !... J'aimerais poursuivre avec votre seconde réponse. Dans l'esthétique chinoise, les différentes formes d'art (les arts martiaux, la calligraphie, le Feng Shui) sont considérées comme des événements de la vie. En d'autres mots, elles ont pour fonction de cultiver la vie, de « nourrir la vie » (en chinois). En réagissant à votre réponse, je pense que votre travail pourrait se rattacher à cela.

Un principe organisationnel schématique de vie veut que les formes d'énergie et d'intensité soient en constante mutation (pour revenir à Deleuze), et je crois que cette idée, ce principe sont présents dans votre œuvre. On en trouve son expression et son actualisation dans de nombreuses variations et ramifications de vos projets. Son expression la plus « simplifiée » étant un diagramme récurrent, celui qui ressemble à un « assemblage » basé sur le caractère chinois « la griffe de l'oiseau », qui est parfois associé aux traces, aux mouvements, et aux habitations temporaires. J'aime beaucoup ce diagramme dans votre travail. Peut-être que ce diagramme « est » votre travail. Pourriez-vous en parler ? Et, de grâce, oubliez si possible que je suis bel et bien un universitaire.

Il est très intéressant que certaines activités aient, dans une tradition diffé-

response for now. In Chinese aesthetics, the various forms of art (martial arts, calligraphy, Feng Shui) are events of life. In other words, they are meant to cultivate life or to "feed life" (in Chinese). Gathering from your response, I think you can relate to this.

Now, I think there is an expression, a schematic organizational principle of life as ever differing forms of energy or intensities (coming back to Deleuze) in your work. This finds expressions/actualizations in many variations and embodiments in your projects. The most "simplified" expression is a recurring diagram, the one that resembles an "assemblage" of the Chinese character of the bird's claw, which is sometimes associated with traces, movements and temporary dwellings.

I love this diagram in your work. Perhaps this diagram is your work. Can you talk about it? Please forget that I am actually an academic if possible.

It's really interesting that some activities have a defined existence in a different tradition. We would be careful in ascribing meaning to the *Beautiful Infections* drawings. Their structure, growth, progress, uncontrolled expansion, give them a look of generative art made by computer, and based on algorithmic operations like fractals or the Fibonacci sequence. Choice is the mechanism that you have to engage in all the time: stop, change direction, start again. Freedom in limitation but also impermanence of consequences. Jacques Derrida said something relevant to this:

rente, une existence définie. Nous voudrions prendre des précautions en imputant un sens aux dessins de *Beautiful Infections*. Leurs structures, leurs croissances, leurs expansions incontrôlées leur donnent un air d'art génératif fait par ordinateur, basé sur des opérations algorithmiques comme les fractals ou la séquence de Fibonacci. Le choix tient au mécanisme que l'on décide de mettre en route : s'arrêter, changer de direction, recommencer. La liberté dans la limitation mais aussi l'impermanence des conséquences. Jacques Derrida a dit quelque chose d' applicable à cela : « tous les textes ne sont pas faits pour être lus ». Ici, on approche une question concernant la perception de l'art, et aussi la façon dont il est perçu « avant » même qu'on ait eu la chance de s'exprimer sur ce qu'il voulait dire. Il y a des lieux dans l'art où le langage s'arrête, où il devrait s'arrêter. Ces pratiques du dessin ont été un à-côté de notre recherche autour de l'idée de physio-sculpture. Notre but a été de qualifier l'espace hors des sphères narratives, psychologiques, modernes, situationnistes, supra fonctionnalistes, environnementales. Nous avons cherché à qualifier l'espace en injectant directement de l'information dans le système physiologique. Nous avons expérimenté le son, ou plutôt le bruit, et la relation entre le son et les représentations visuelles, ou encore l'influence du bruit sur la perception. L'investigation tendait à comprendre comment la perception de différents sens comme la température, le bruit, la douleur, l'odeur ou le goût, pouvait affecter la perception visuelle et, implicitement, la déformer. Il en a résulté une sorte de parallélisme psycho-visuel. (Nous avons fait une installation de ce genre à la Galerie René Blouin.) Et, puisque chaque moment dans le temps a un nombre limité de métaphores, nous pouvons facilement appliquer la traduction chinoise que vous avez proposée, les associations de traces, de mouvements, etc., et affirmer que vous avez raison : peut-être que ce diagramme « est » notre travail, ou pourrait l'être, ou le sera.

Oui, j'acquiesce à votre réflexion. Maintenant, disons que le « Diagram » de Beautiful Infections est en fait une abstraction productive très différente de celles qui illustrent de façon traditionnelle et réductrice l'idée d'abstraction. Elle produit de nouvelles images, crée des connexions, des formes qui grandissent et sont de l'énergie qui circule dans de nouvelles directions, comme pour l'image de la ville, par exemple. Cette image est très puissante, et elle est loin d'être une représentation archétypale de la ville. C'est une conception flottante et jaillissante de la « ville ». Je crois qu'elle n'est ni utopique ni dystopique. Pourriez-vous commenter cela ?

C'est vraiment intéressant d'entendre que, dans votre perception, l'installation n'ait rien à voir avec les concepts d'utopie et de dystopie. C'est pourtant le contraire : l'aspect provisoire, jaillissant de cette forme d'expression, est lié à l'impermanence historique et à l'échec des projets utopiques, au décalage entre la tentative et son exécution. Le diagramme de *Beautiful Infections* peut aussi représenter la sémantisation universelle de l'environnement. Il existe une relation bipolaire entre le diagramme de *Beautiful Infections* d'un côté, et l'installation *Speeding from Beautiful Infections* de l'autre. La métaphore de la cité est seulement une production secondaire. Peut-être est-elle représentative de notre façon d'axiomatiser nos comportements, nos mouvements. Et puisque la plus grande partie de notre vie est happée par la ville, l'environnement urbain devient notre nature B, ou seconde nature. La croissance et la multiplication caractérisent les villes. En multipliant les objets qui en font partie, on obtient un rythme comparable à celui de la ville. Tokyo, vue depuis la tour d'observation de Roppongi Hills, ressemble à un énorme tas de poubelles. Et une pile de poubelles ressemble à une structure méga urbaine.

Speeding est une installation qui ressemble à une ville, construite à partir de débris de cartons, de boîtes de conserve, de bouteilles en plastique, de magazines de mode, de polystyrène, de bois, de métal, de dessins et peintures sur papier ou sur bois, avec sur les murs des objets trouvés

“not all texts are meant to be read.” And here we approach a question of perception of art and how it is perceived BEFORE you have a chance to formulate what it means. There are places in art where the language stops, or where it should stop. These drawings-activities are a next-of-kin to our research into the idea of physio-sculpture. The aim behind the objects was to qualify space outside narrative, psychology, modern functionalism, or situationist, or environmental supra-functionalism, but to qualify space purely through direct input of information into the physiological system. We used to experiment with sound, or rather noise, and the relationship between sound and visual representation, or the influence of noise on perception. The inquiry was how the perception of different senses, like temperature, noise, pain, smell, or taste could affect visual perception and implicitly shape visual representation. An outcome was a type of psycho-physical parallelism. (There was an installation of this kind that we did for Galerie René Blouin.) And because each moment in time has a limited number of metaphors, we can easily apply the Chinese translation you've proposed, association with traces, movements etc., and maybe you are right, perhaps this diagram IS our work, or can be, or will be.

Sure I can relate to your thoughts. Now let us say “The Diagram”/ Beautiful Infections is in fact a different, productive kind of abstraction from that of the traditional reductive sense of abstraction. It produces other images, connections, forms of growth and energies in new directions, such as the image of the city for example. This image is a potent one and certainly not merely a representation of an archetypal city. It is a loose, gestural conception of a “city.” I think it is neither utopian nor dystopian. Can you comment on this?

It is really interesting to hear that in your perception. This installation has nothing to do with either dystopian or utopian concepts. It is quite the opposite; this provisional, gestural, form of expression has something to do with the historical impermanence and failure of utopian projects, discord between the attempt and the execution. The *Beautiful Infections* diagram can also represent a universal semantization of the environment. There is a bipolar relation between the *Beautiful Infections* diagram on one side, and the *Speeding from Beautiful Infections* installation on the other. The metaphor of a city is simply a by-product. Maybe, it is descriptive of the way in which we axiomatize our behaviour, our movement, and, because we live most of our life being trapped in the city, the urban environment is our nature B, or second nature. Growth, multiplication, characterizes cities, so if you multiply any objects, you will get a rhythm, similar to that of a city. Tokyo, seen

→ BLUE REPUBLIC, *Beautiful Infections*, 2007. Encre rouge sur papier/Red ink on paper. Photo : Izaak Applebaum.





aléatoires et des ready-mades, des constructions de débris, et des poubelles. Le choix des matériaux n'est pas accidentel, il faut se souvenir que l'impulsion première derrière ce projet a été un travail dans les bidonvilles au Brésil. L'accumulation des objets, dans cette partie du projet, n'est pas un index sémantique des objets trouvés, mais plutôt des objets qui se trouvent eux-mêmes dans un espace où l'inattendu peut se produire. Les traces de vie et les choses laissées derrière font référence à l'espace social hors de la galerie. Ici, l'idée de fragmentation est compensée par la connectivité – les possibilités d'établir plusieurs liens entre différents espaces, comme entre les objets d'art et les non-objets d'art, qui ne donnent pas à voir le résultat d'un travail mais plutôt le travail en devenir, ou le travail dans son essence. Tout le monde est tellement occupé à essayer de remettre ensemble les fragments, à supporter sa propre existence et à s'inventer des alibis, qu'il n'y a plus personne pour jouer le rôle de spectateur. Tout le monde performe mais plus personne ne participe. C'est comme si un interprète était simultanément sur scène et au milieu de l'audience. La présence physique de celui qui regarde, son attention, ou son absence d'attention, font partie de l'inventaire. Tel est le fossé entre l'auto-réification et l'auto-animation.

La thèse qui sous-tend *Beautiful Infections* est que la condition de réalisation/existence du geste artistique est, en un certain sens, imprévisible et constitue un travail non artistique. Puisque ce projet aspire à être socialement chargé, nous considérons que l'expérience de vie doit avoir une place prédominante. Il ne s'agira pas exclusivement d'une expérience d'art, ou de non-art. Ce projet met en jeu des formes déstabilisant le système de valeurs qui régit notre rapport au monde, en inversant les rôles de l'artistique et du non artistique, de la réalité et de la représentation, du vrai et du faux, à l'intérieur d'un processus de dé-hiérarchisation. Ceci instaure également une situation où il n'y a plus de différence entre un objet investi d'un travail artistique et un simple morceau de carton, puisque l'autonomie de chacun de ces objets s'établit au sein de l'autonomie du tout. L'orientation de leurs valeurs et leur habilité à produire du sens se négocient donc dans un système d'interconnexion des objets. Ils existent en tant qu'emblèmes et en tant qu'opérateurs spatiaux ; ils sont aussi des outils de construction, de connexion et de non-connexion. Nous espérons que le spectateur/participant sera forcé de questionner ce qui se trouve devant lui et qu'il regardera peut-être les objets les plus ordinaires sans l'indifférence de celui qui est habitué à les utiliser, sans se raccrocher à

from the observation tower at the Roppongi Hills, looks like an enormous garbage heap. And a pile of garbage looks like a mega urban structure.

Speeding is a city-like installation constructed from odds and ends of cardboard, tin cans, plastic bottles, fashion magazines, Styrofoam, wood, metal, drawings and paintings on paper, wood and on walls, tempered found and ready-made objects, construction debris and garbage. The choice of materials is not accidental, you have to remember the basic impulse behind this project, which was my work in the slums of Brazil. Accumulation of objects in this part of the project does not represent a semantic index of found objects but objects which found themselves in a space within which an encounter can occur. Traces of life, and things left behind reference a social dimension outside of the gallery space. Here, a sense of fragmentation is compensated by connectivity—the possibilities of establishing multiple links between different spaces, as well as an art object or non art-object which does not present the outcome of labour but rather labour—to-be or labour—in-itself. Everything and everyone is so busy attempting to glue back together the fragments, supporting their own existence, inventing alibis, that there is no-one left to play the role of the viewer. Everyone performs; no-one participates. It is like a performer who simultaneously belongs both to the stage and the audience. The physical presence of the viewer, her/his attention, or absence of attention is part of the inventory. So is the gap between self-reification and self-animation.

The thesis of the *Beautiful Infections* project is that the condition of realization/existence of the artistic act is, in a sense, unpredictable and non-artistic work. So, if this project has an aspiration to be socially charged, the experience of life will be predominant. It will not just be an experience of art or no-art. Further, this project animates forms that destabilize the system of values regulating our relationship to the world; swapping of roles between the artistic and non-artistic, between reality and representation, between truth and falsity in the process of de-hiérarchization. It also creates a situation where there is no difference between a labour-invested art object and a piece of cardboard because their autonomy can only be established through the autonomy of the whole. Their value orientation and ability to generate meaning has to be negotiated within the interconnections of objects. They exist as emblems and spatial operators. They are also tools for construction,

←
BLUE REPUBLIC, *Burying Time (Fields of Dreams)*, 2001. Disques Dream records collectés autour du monde, puis enterrés/semés dans des interventions *in situ* dans différents lieux géographiques, notamment au Burkina Faso / Dream records collected around the world, buried/sown in various geographic locations on-site intervention, Burkina Faso. Dimensions variables / Dimensions variables. Photo : avec l'aimable autorisation / Courtesy of Blue Republic.

l'objet de façon fétichiste, sans extase simulée non plus, mais plutôt dans l'activité humaine, concrète et réelle à laquelle l'objet est rattaché.

Je suis fasciné par le sens de « réalisme » dans votre travail. Il y a là une façon de mobiliser l'art comme un événement de la vie, ou comme une « activité concrète », ainsi que vous le disiez. En même temps, votre travail établit une certaine « complication » à l'intérieur de la notion de « concret », comme une condition préalable à la réflexion et à l'action à venir...

Ma dernière question concerne votre travail en tant que production d'un « collectif ». Je suis intéressé aussi par vos origines car vous avez vécu sous une idéologie différente (en Pologne). Et, pour finir, je voudrais connaître la façon dont vous voyez votre travail au sein de la scène artistique canadienne, laquelle, en général, instaure des frontières plus marquées entre l'esthétique, la vie, et le politique, ce qui n'est pas le cas chez vous.

Votre définition du réalisme est intrigante. Nous n'avons pas ici le temps d'élaborer là-dessus, mais cela nous rappelle à quel point il est urgent de reformuler, de revisiter les termes-clés qui sont utilisés dans notre culture. Le réalisme ne se comprend pas comme une perfection dans la représentation de la vérité ou sa conquête, mais comme une intensité ou une potentialité en action, une sorte d'« *energeia* » aristotélicienne qui signifie être-à-l'œuvre, et constitue un acte de participation au monde. Richard Rorty disait que le monde est ce qu'il est, peu importe ce qu'on en pense. Nous pouvons difficilement être en accord avec cette idée. Remplacer de façon pragmatique la notion de vérité par celle d'utilité élimine un grand pan de la culture. Et il y a toujours eu envers l'art des suspicions quant à son utilité. Tous les termes-clés comme réalisme, société, idéalisme, requièrent une attention constante car leurs sens se déplacent, changent sans arrêt. Il y a très peu de discussions sérieuses à ce sujet, surtout concernant l'art, hormis les aphorismes. Même si on les utilise toujours, certaines de ces notions sont mortes car leur signification profonde n'est plus valide.

Vous avez posé une question sur notre mode de travail *collectif* – un terme que nous détestons profondément (rires). Nous travaillons de manière très physique, très matérielle et théâtrale. Mais la théâtralité doit se comprendre dans l'esprit de Peter Brook ou de Grotowski, plutôt que comme un drame classique basé sur le texte. Il n'y a pas de répétition du fait que la répétition fait elle-même partie de la pièce. Nous avons grandi sous une idéologie « collectiviste », ce qui nous met en alerte lorsque des projets prennent une telle appellation car nous associons ce terme à l'idéologie, ce qui s'avère une sorte de distorsion et de délire, comme chez Marx : « [...] ils ne le savent pas, mais ils le font ». Peut-être est-ce là ce que nous pourrions laisser comme memento. Nous ne voudrions pas non plus être des relativistes car les choses sont bien plus compliquées que ce à quoi elles ressemblent lorsqu'on généralise : mon arrière-grand-père buvait de la vodka avec Mayakovsky, ma grand-mère a été envoyée au goulag au Kazakhstan et j'ai eu une vie assez paisible. Il ne faut pas oublier d'ajouter à ce tableau qu'historiquement, les Polonais ont toujours été méfiants à l'égard de l'autorité. Le caractère oppressif du pouvoir était pour eux un acquis. Il y avait dans ce contexte plusieurs types de réalités – officielles, privées, non privées, imaginaires, etc. – qui coexistaient et créaient un monde schizophrénique fait de fragments surréels et de recombinaisons. La vraie vie était ailleurs. Il existe une grande tentation de maîtriser la réalité et de jouer à Dieu ; il faut donc être attentifs et vigilants. Une partie de nos projets à caractère politique et social vise à montrer cette inclination. C'est pour cette raison que nous sommes peut-être plus conscients de la fragilité de toute construction ou tout projet humains, qu'ils soient politiques, sociaux, épistémologiques ou autres. ←

Yam LAU est un artiste et un écrivain basé à Toronto. Il est professeur de peinture à l'Université York. Son travail est représenté par la Galerie Leo Kamen à Toronto.

Traduction: Beckett & Company

connection and non-connection. We hope that the observer/participant will eventually be forced to question what is in front of them and perhaps look at the most ordinary objects without the indifference of someone who habitually uses them; grasping in the object not a fetishistic nature, nor an inner, simulated ecstasy, but a human, concrete, real activity, with which the object is connected.

I am drawn to the sense of "realism" in your work. It is a way to mobilize art as an event in life, or a kind of "concrete activity" as you said. At the same time your work enables a certain "complication" within the "concrete" as a precondition for reflection and further action ... now my last question concerns your work as a product of a collective. I am also interested in your background of having lived under a different ideology (Poland). Last of all, I am interested in how you see your work functioning within the Canadian art scene, which in general operates along more clearly demarcated lines of aesthetics, life and the political than your work?

Your definition of realism is intriguing. We don't have time to elaborate now, but it reminds us of the fact that there is a great need to reformulate/revisit key terms we are using in our culture. Realism is not understood as the accuracy of representing truth or its conquest, but as intensity or potentiality in action, a kind of Aristotelian *energeia*, which means being-at-work, which is an act of participation in the world. Richard Rorty was saying that most of the world is as it is whatever we think of it. We don't think we can agree with that. The pragmatist replacement of the notion of truth with that of usefulness eliminates a big chunk of culture. And art always had a rather suspect pedigree as far as its usefulness is concerned. All the key terms like realism, society, idealism, require constant maintenance, because their meaning migrates, changes all the time. There is not much serious discussion about this, especially in regards to art, outside aphorisms. Some of these terms have died, despite the fact that we still use them, because the underlying meaning is no longer valid.

You asked about our mode of working as a collective, which is a term we dearly hate (laughter). It is a very physical, material oriented theatrical way of working, but the theatricality is understood in the spirit of Peter Brook or Grotowski, rather than a typical text-based drama. There is no rehearsal, because rehearsal itself is a part of a play. We grew up under the "collectivist" ideology which puts us on alert when such projects are mentioned because we associate this term with ideology, which is a kind of distortion and delirium, like in Marx: ... "they do not know it, but they are doing it." Maybe this is what we can offer here as a kind of memento. Although we wouldn't want to be relativist, things are much more complicated than they look when we remain in generalities: my great-grandfather drank vodka with Mayakovsky, my grandmother was sent to gulags in Kazakhstan, while I've had a relatively peaceful life. You have to add to this picture the Poles' historical mistrust of authority. The oppressive character of power was taken for granted. There were many realities — official, private, non-private, imaginary etc. that co-existed creating a schizophrenic world of surreal fragments and recombinaisons. Real life was somewhere else. There is a big temptation to master reality and to play God, we have to be cautious and alert. Part of our politically and socially driven projects is an attempt to expose this inclination. Because of that, we are perhaps more aware of the fragility of any human project or construction — political, social, epistemological, merry-go-round. ←

Yam LAU is an artist and writer based in Toronto. He teaches painting at York University. His work is represented by the Leo Kamen Gallery in Toronto.