

## Titre, Conversations avec Lucy Orta

Auteur, Jade Dellinger

Lucy Orta Body Architecture, Silke Schreiber Verlag, Munich 2003

Que souhaitiez-vous réaliser avec votre atelier *Tampa Connector IV* qui s'est tenu en Floride en 2000, et de quelle manière votre approche a-t-elle été différente des autres *Connector Sectors* ?

Lucy Orta

Lors de chaque atelier, je souhaite qu'une idée singulière, enfouie parmi une accumulation créative d'esquisses et de discussions, surgisse de ce contexte imprévisible, qu'elle puisse étonner et se métamorphoser ensuite en une forme pertinente. *Connector- Bunt City* est le fruit d'une rencontre surprenante avec les enfants du centre d'action sociale *Metropolitan Ministries* (1). Au départ, je n'avais pas d'idées précises sur leur âge ni sur leur environnement culturel ; il m'était donc difficile d'imaginer la manière dont j'allais pouvoir solliciter leur potentiel créatif. Le principe du *Protocol C-1300* (2), qui établit un lien vital entre une nouvelle unité d'habitation individuelle et les infrastructures préexistantes, représente l'axe selon lequel *Bunt City* a été réalisée. Il s'agit d'une communauté idéale, construite à partir de systèmes complexes d'échanges et de hiérarchies sociales, qui se démarque de la dimension utopique inhérente à *Plug In City*, dans le sens où elle révèle, au-delà de l'imaginaire propre à l'enfance, une dimension communautaire et environnementale. Tout comme les projets visionnaires d'Archigram avaient servi de sonnette d'alarme en portant un regard critique sur la société des années soixante, *Bunt City* est la métaphore de l'extrême dénuement et de la désintégration de la communauté urbaine dont ces enfants font partie.

Les participants aux ateliers *Connector* sont choisis en fonction de l'emplacement du site et de la distance géographique qui les sépare du musée, du centre pédagogique et des différents partenaires. En général, je procède à partir d'une structure initiale, présentée sous forme de concept ou de directive, mais je n'ai pas d'a priori quant aux résultats. Il est important d'intégrer chaque participant dès le début, d'écouter et de prendre en compte leurs opinions parfois contradictoires, avant de décider de la manière dont l'atelier va pouvoir être dirigé. A Tampa, en Floride, j'avais choisi des architectes locaux comme collaborateurs. Ils ont quitté leurs bureaux de la cité pour se rendre à la périphérie de Tampa où ils ont pu constater la précarité des conditions de vie de ces familles déplacées et de leur communauté. Les sessions avaient lieu au centre d'action sociale *Metropolitan Ministries*, qui s'est avéré être un excellent exemple d'édifice dont l'agencement a été conçu pour répondre aux besoins, à court et moyen terme, de ces familles déplacées et des sans-domicile. Ainsi, les architectes ont eu la possibilité de s'impliquer, d'une manière jusque-là inhabituelle pour eux, auprès des travailleurs sociaux et des familles. Les enfants, eux aussi, ont eu la possibilité de s'exprimer, lors de ces rencontres avec les architectes, sur leurs conditions d'hébergement et sur la façon dont les communautés sont amenées à se structurer en fonction des besoins de tout un réseau d'individus. Ces interactions multiples m'ont, à leur tour, permis de donner forme à ce processus de co-création.

Le résultat était en adéquation avec l'environnement social et culturel des enfants du centre d'action sociale, et, plus globalement, avec le contexte culturel et climatique de cette région du sud de la Floride. Le résultat de cet atelier est, bien évidemment, radicalement différent de celui des autres ateliers *Connector* de Tokyo, Bruxelles, Edinbourg ou Cholet. Le réseau mondial de communication dont le *Connector* s'est en partie inspiré, peut relier les villes entre elles, en quelques secondes, mais il n'a pas réussi à relier entre eux les différents groupes sociaux, ni permis d'engager de réflexion sur leurs différences. Il me paraît intéressant de déchiffrer ce qui émerge lorsque ces réalités convergent en différentes formes sculpturales, et c'est le résultat de cette démarche qui est exposé au Musée d'Art Contemporain (3).

J.D.

Compte-tenu de la proximité des contacts que vous avez eus lors de votre séjour ici et au cours des ateliers que vous avez dirigés, pouvez-vous nous dire ce que vous pensez de la manière dont nous abordons la question des sans-domicile, ici, à Tampa ?

L.O.

Mon expérience sur la question est infime si on la compare à celle des travailleurs sociaux qui s'y consacrent à part entière. Cela dit, il me semble que le temps passé à écouter et à travailler avec les travailleurs sociaux et les sans-domicile m'est indispensable pour comprendre la détresse des démunis et faire face à cette réalité. Je souhaite que les sculptures et les installations que je conçois, de même que les rapports privilégiés que je peux avoir avec les différents participants aux ateliers (que ce soit les enfants des centres d'action sociale ou les étudiants des écoles d'art de Tokyo et de Bruxelles) contribuent à profiler un espace de réflexion sur des notions telles que l'habitat, l'identité culturelle, l'estime de soi, pour ne citer que celles-ci.

J.D.

Pensez-vous que l'art en général devrait être le reflet d'une prise de responsabilité sociale, et avez-vous l'intention de créer un exemple que les autres pourront suivre ?

L.O.

Je crois que l'art doit être profondément engagé dans le mode de fonctionnement de la société, dans sa spécificité culturelle et sociale et ses composantes politiques et écologiques. Depuis une dizaine d'années nous travaillons, avec mon mari Jorge Orta, au fondement théorique et pratique de cet engagement, que nous avons nommé *Art Catalyseur* ou *Utopie Fonctionnelle* (4), ou encore « Esthétique opérationnelle », pour reprendre les termes du critique d'art Nicolas Bourriaud. Notre persévérance dans cette voie commence à porter ses fruits. *OPERA.tion Life Nexus*, que Jorge a réalisé en partenariat avec EGF (l'Etablissement français des greffes) est un exemple significatif de la concrétisation de ces dix années de recherche. Jorge prépare actuellement un manifeste sur le don d'organes, qui rallie 35,000 jeunes gens en France. Ses actions collectives menées dans la région de la Meurthe et Moselle serviront de fondement pour la rédaction d'une charte qui sera présentée à une délégation internationale lors de la cérémonie d'ouverture des Jeux Mondiaux des Transplantés qui se dérouleront à Nancy en juillet 2003. Cette charte abordera les questions éthiques et religieuses relatives au don d'organes, de même que la notion de responsabilité sociale du citoyen et contribuera par la suite à la mise en place d'un consensus international sur le don d'organes.

Le 11 septembre 2002, j'ai été nommée à la tête d'un nouveau cursus de troisième cycle (Master's Degree) à la Design Academy Eindhoven en Hollande, intitulé « L'homme et l'Humanité ». L'académie offre, à l'équipe pédagogique dont je fais partie, la possibilité de créer un programme international pour les étudiants désireux de se consacrer à la recherche et à l'élaboration de propositions innovantes, afin de lutter contre les inégalités, promouvoir le développement durable et surtout prendre en compte les effets à long-terme de leur action au sein des communautés locales et globales dans lesquelles ils ont choisi d'intervenir.

J.D. D'où vient cette volonté de vous engager sur le plan social et environnemental ?

L.O. Durant mon adolescence en Grande-Bretagne, dans les années 70 et 80, ma mère était socialement engagée. Elle mettait en place des programmes d'intégration pour les femmes immigrées en provenance d'Asie, ainsi que des jardins d'enfants pour les populations défavorisées de Birmingham. Elle avait également été nommée porte-parole du parti politique local. Ma rencontre avec Jorge, dans les années 90, a été décisive quant à ma décision de donner une dimension artistique à mes préoccupations politiques, environnementales et sociales. Sa démarche artistique a toujours été socialement engagée, depuis ses premières installations multimédia pour le grand public pendant les années de dictature en Argentine, avant son arrivée à Paris en 1983. Nous nous sommes rencontrés pendant la première guerre du Golfe, à un moment où le climat politique et la situation économique étaient vraiment chaotiques. Il régnait alors un profond sentiment de malaise social. Au début, je participais à la réalisation de ses projets artistiques dans son atelier de bastille, et un an plus tard, nous avons créé le Studio Orta, une structure associative qui nous a servi de tremplin pour mettre en place des méthodes de travail collectif et qui nous a donné le statut légal et financier nécessaire au recrutement de collaborateurs. Pour témoigner de notre

engagement, nous exposons dans les circuits traditionnels que sont les galeries d'art, mais nous avons rapidement commencé à réfléchir sur une nouvelle démarche artistique pour le grand public, qui serait radicalement différente. *Imprints in the Andes* (5), au Macchu Picchu, fut la première projection de lumière à grande échelle, suivie de projets similaires sur le volcan en activité Aso au Japon et à Cuenca en Espagne. Parallèlement à ces expériences très émouvantes et d'une envergure incroyable, j'ai commencé à témoigner personnellement du contexte social et politique actuel. Les notions d'isolement, de fracture sociale, de dépossession et de marginalisation étaient au cœur de ma recherche artistique. *Refuge Wear* a regroupé une première série d'esquisses représentant des Vêtements-Refuges, des abris mobiles, des sacs de couchage isolants et des kits de survie modulables. *L'Habitent* a été le premier objet réalisé. Ma rencontre avec Paul Virilio en 1994 a été déterminante et a servi de catalyseur pour la création de métaphores collectives qui sont devenues mon motif central depuis 10 ans. Pour reprendre les termes de Paul Virilio : « Les vêtements collectifs de Lucy me font penser à des pratiques de corps collectifs qui existent dans la survie. La survie de la plupart des bêtes est liée à la course en meute. La notion de meute est liée à l'animalité. Lucy dénonce, par ses vêtements collectifs, le retour des hommes à la meute. Au moment où l'on nous dit que les hommes sont libres, qu'ils sont émancipés, hyper autonomes, elle dit au contraire qu'il y a une menace et que les hommes se rapprochent de nouveau. On peut appeler cela des gangs, des nouvelles tribus, des commandos. Chacun surveille l'autre, le protège. La vie de l'un dépend de la vie de l'autre. Et dans le travail de Lucy, la chaleur de l'un apporte la chaleur à l'autre. Le lien physique tisse un lien social. » (6)

J.D. Ayant moi-même participé à la coordination du projet de vêtement collectif pour 16 personnes *Nexus Architecture* à Mexico (de concert avec notre exposition à *Art & Idea*), et ayant également collaboré au défilé-performance de *Refuge Wear* dans les rues de Soho à New York en 1996, j'aimerais que vous nous parliez des équipes de collaborateurs et de participants que vous recrutez pour réaliser vos actions collectives.

L.O. *Process of Transformation* (7) regroupe les premiers modèles collectifs et intègre sept projets distincts, impliquant une collaboration ou une participation collective spécifique à chacun. Les participants sont choisis en fonction de l'emplacement du site et du contexte et les projets sont adaptés en fonction des visites du site et des discussions engagées avec les communautés locales. *Identity + Refuge* a fait intervenir les résidents et les travailleurs sociaux de la Cité du Refuge de l'Armée du Salut à Paris et à New York, des mannequins, des étudiants en stylisme et des lycéens. *Collective Dwelling* a rassemblé des groupes de personnes aussi socialement et géographiquement éloignées les unes des autres que des élèves de l'enseignement technique en France, des universitaires de Tokyo et des chômeurs de longue durée de Glasgow. *Nexus Architecture* a été transporté du Mexique jusqu'à Johannesburg, afin d'intégrer la participation de travailleurs migrants sud-africains. *All in One Basket* a regroupé des vendeurs de rue, des restaurateurs et des cuisiniers parisiens. *Citizen Platform*, conçu pour le Parc de la Villette, était un forum mobile, ayant pour mission de faire connaître au public différentes associations de défense de l'environnement et divulguer des informations sur le recyclage urbain. Et enfin, *Commune Communicate* a été conçu à partir d'une série de débats engagés d'une part avec les détenus d'un centre pénitentiaire situé au nord-est de la France, et, d'autre part, avec un public rassemblé dans une mairie locale. Chacun de ces projets, présentés dans *Process of Transformation*, définit clairement le rôle des participants actifs et des participants spectateurs dans le processus de création d'œuvres pour le grand public et d'œuvres plus intimistes à l'échelon local. Ainsi, personne ne reste passif, chaque participant apporte sa contribution d'une manière ou d'une autre, que ce soit en initiant des échanges et des démarches collectives, en divulguant des informations, en créant des prototypes, ou en introduisant des idées nouvelles. Cette démarche collective et cette dynamique de groupe jouent un rôle déterminant dans le résultat final.

J.D. Pourriez-vous en dire plus sur l'importance de l'engagement des communautés locales, ainsi que sur le rôle des galeries d'art et des différentes institutions culturelles ?

L.O. *All in One Basket, act 1* puis *Hortirecycling Enterprise, act II*, qui se sont déroulés respectivement à Paris en 1997 et à Vienne en 1999, sont des projets qui ont fait intervenir des participants venus de marchés locaux et de micro-communautés temporaires. Ces deux projets ont été commandités par des galeries d'art en ville et s'inscrivent dans une démarche qui interpelle les communautés locales sur la

question du surplus alimentaire. Il s'agit d'« entreprises pilotes » qui explorent les circuits de recyclage et transforment les denrées alimentaires en mets délicieux et d'excellente qualité, pour être ensuite dégustés par les différents membres de la communauté et servir de prétexte à des discussions en petit comité. *All in One Basket* a été le premier d'une série de projets visant à ritualiser le processus qui consiste à récupérer et déguster les fruits et légumes abandonnés sur les marchés. Ce processus s'est décliné en séries : des confitures dans des pots miniatures, des *Reliquaries* (objets fabriqués à partir de cageots et de corbeilles à fruits) et des *Preservation Units* (sculptures mobiles et buffets extérieurs). Les discussions qui se sont engagées entre les marchands et les glaneurs présents ont été enregistrées. Elles portaient sur les thèmes du rejet et de la récupération. Leurs remarques ont été ensuite incorporées aux sculptures en tant qu'élément sonore, par le biais de Walkmans et de haut-parleurs. Pour cette occasion, la Galerie Saint-Eustache aux Halles, quartier parisien à la mode mais aussi le plus ancien marché de la ville, a servi de lieu d'exposition pour les objets fabriqués et de forum de discussions. Pour le vernissage, nous avions contacté un chef prestigieux qui a transformé des tonnes de denrées récupérées en un délicieux buffet de rue, autour duquel des discussions se sont engagées. *Horticycling* a été organisé dans la Galerie Sécession à Vienne et dans une rue commerçante adjacente. Les *Processing Units*, sortes de cuisines mobiles montées sur roues, faisaient le va et vient entre la galerie et les différentes bornes de collecte de denrées, dont les emplacements avaient été choisis par les marchands ambulants. Un système de poulie avait été installé au deuxième étage de la galerie pour que les denrées puissent être hissées, afin d'être mises en conserve ou en congélation pour être ensuite redistribuées. Là encore, un chef cuisinier renommé avait été sollicité pour le vernissage et la préparation de séries de pots de confiture « Erdbeere ». Rassembler et mélanger entre elles les différentes couches sociales fait partie de la stratégie que je mets en place pour inciter les gens à dialoguer et favoriser l'engagement collectif d'un public plus large. Réfléchir et s'engager activement dans la représentation complexe de questions brûlantes, créer des méthodes alternatives pour la mise en œuvre de ces propositions, sont les composantes d'une approche méthodologique qui vise à apporter une réponse à ces questions. Réfléchir - Réagir - Agir - Catalyser.

*Identity + Refuge* est un autre projet pilote qui sert d'exemple pour canaliser les énergies de jeunes étudiants en stylisme et, en même temps, par le biais d'une activité créative, restaurer l'estime de soi dont les résidents du centre d'hébergement de l'Armée du Salut, chômeurs de longue durée, ont été spoliés. Le principe consistait à transformer un stock de vêtements récupérés par l'Armée du salut en habits personnalisés par chacun d'entre eux et confectionnés spécialement pour eux. Il ne s'agissait pas de créer une collection de vêtements de plus, mais bien de réfléchir sur les effets pervers de la société de consommation et de la culture des marques. Beaucoup de résidents du centre, que j'avais rencontrés lors de précédents ateliers, exprimaient leur souffrance d'être réduits à vivre en marge d'une société qui pourvoit aux besoins des plus fortunés et condamne les autres au spectacle d'une abondance à laquelle ils n'ont pas accès. Les résidents ont été invités à participer à l'atelier « couture » que j'avais installé dans la buanderie du centre et des étudiants en stylisme des deux meilleures écoles parisiennes se sont portés volontaires. Une fois les objectifs définis, la démarche collective, qui repose sur une confiance mutuelle et la prise en compte des capacités de chacun, s'est avérée être très fructueuse. Les étudiants ont fait preuve d'une grande ingéniosité et leurs idées prolifiques étaient canalisées et partagées avec ceux qui, moins motivés, étaient à court d'imagination. Les résidents et les étudiants avaient la possibilité de venir à l'improviste et de continuer le travail initié par quelqu'un d'autre. Quatre mois plus tard, le groupe avait réussi à transformer ces vêtements récupérés en une remarquable collection de vêtements féminins, composée d'une vingtaine de modèles aussi innovants, avant-garde et sexy les uns que les autres. Aujourd'hui encore, ces modèles sont « recyclés » dans les collections de beaucoup de marques internationales (8). La dynamique de cet atelier et la motivation des participants étaient telles qu'il fut envisagé d'organiser un défilé pendant la Semaine de la mode à Paris. D'autres collaborateurs se sont alors ralliés au projet pour réagencer les locaux, réparer chaises, tables et lampes, accueillir les amis, les invités de marque ou les simples visiteurs, les journalistes et les reporters. Cette démarche n'aurait jamais été possible sans l'effort collectif des résidents du centre et des volontaires. Cette collection a pu être envoyée à New York, grâce à une commande du Jeffrey Deitch Projects. Des top-modèles se sont portés volontaires pour présenter la collection à l'occasion d'un défilé organisé en plein air, depuis le centre de l'Armée du Salut jusqu'à la galerie de Soho. C'est ce type de projet qui m'a permis ensuite de mettre en place d'autres ateliers similaires avec le Henry Street Settlement dans le quartier du Lower East Side.

Pour la série de projets qui ont suivi, je pense par exemple à *Dwelling* ou *Connector Mobile Village*, l'idée était d'incorporer les ateliers au cursus des écoles ou universités locales. Ainsi, les enseignants sont devenus des collaborateurs à part entière, engagés dans la partie artistique du projet, avec une perspective globale. L'école ou l'université deviennent alors des sortes d'ateliers mobiles où je viens fréquemment superviser la progression des étudiants, mais il revient aux enseignants d'assurer le suivi et la concrétisation de leurs idées. Les recherches spécifiques qu'ils entreprennent, de même que leurs différences socio-économiques et culturelles, ainsi que leurs différences d'opinions, rendent l'évolution du processus imprévisible. Ces interactions entre des cultures différentes sont une source d'enrichissement permanent pour moi, mais aussi pour eux, puisque les œuvres produites sont ensuite exposées dans les meilleurs musées d'art contemporain, ce qui leur ouvre la voie vers une multitude d'expériences complètement nouvelles pour eux. Mes étudiants de la ville industrielle de Thiers, en France, n'auraient jamais auparavant imaginé qu'ils rencontreraient les co-participants de New York, ni même qu'ils exposeraient au Musée d'Art Contemporain de Sydney. Ainsi, pour cette série de projets rattachés au *Connector Mobile Village*, l'indépendance et l'interdépendance sont d'importance égale. La configuration architecturale en forme de rhizome, de « capsules » individuelles, est le meilleur moyen pour préserver l'identité et l'individualité de chacun. Le réseau de participation collective est à la fois le lieu et la métaphore durable de cette même structure. Chaque idée, même la plus insignifiante, sera portée par la suivante jusqu'à l'aboutissement final.

J.D. Quel est le rôle de la « collaboration » dans votre travail ? Quelle relation existe entre vos projets individuels ou les questions qui vous sont propres, et la démarche collective que vous poursuivez avec votre mari et collaborateur Jorge Orta ?

L.O. La collaboration fait intégralement partie du processus créatif, que ce soit au sein de l'équipe du Studio Orta, dans la conception et la production d'œuvres, ou au niveau des différents ateliers, actions ou interventions impliquant des intervenants extérieurs. Chaque participant devient un collaborateur au sein d'un réseau d'échanges qui se tisse à différents niveaux, au moyen de discussions, d'idées partagées, de croquis ou de productions plus individuelles.

Les participants aux projets *Collective Dwelling* et *Connector Mobile Village*, qu'ils soient impliqués individuellement ou collectivement, signent les objets dont ils sont l'auteur. L'artiste, en tant que créateur unique, est un mythe, et je pense même qu'à l'avenir l'aspect purement formel ou esthétique de l'œuvre deviendra secondaire par rapport à l'importance qui sera donnée quant à la provenance de l'œuvre (qui, quel groupe a participé à sa création ?), au contexte dans lequel elle a été conçue, et au processus qui lui a donné forme. Nous partageons, Jorge et moi, la même vision conceptuelle et nous nous répartissons les tâches liées à l'organisation et à la production en fonction du lieu et de nos compétences. Le Studio Orta, situé dans le quartier de Bercy à Paris, s'est ramifié autour d'une quarantaine de collaborateurs qui interviennent en alternance. Notre organisation prend la forme d'une spirale, avec un noyau composé d'administrateurs et d'ingénieurs, qui se contracte ou s'étend en fonction de l'évolution des projets. Paris représente le pivot ou le noyau central de notre activité, cependant nous avons pu acquérir récemment, lors d'une vente aux enchères, une ancienne laiterie industrielle située dans la région de la Brie, à une heure de Paris. La laiterie est actuellement en phase de rénovation pour permettre la production et le stockage de sculptures à grande échelle d'une part, et d'autre part, nous avons décidé de consacrer une grande partie de ce complexe industriel à la création d'un nouveau projet. Il s'agira en fait d'un espace de rencontre pour artistes, architectes, paysagistes et designers, un *Fluid Center for Ideas*. Nous avons d'ailleurs commencé à organiser des rencontres internationales plus ou moins informelles sur de courtes durées. J'ai également mis en place des ateliers intensifs pluridisciplinaires en liaison avec mes fonctions académiques dans des écoles d'art et de stylisme ([www.fluidarchitecture.net](http://www.fluidarchitecture.net)). Nous espérons que la Laiterie sera la concrétisation tangible de notre démarche artistique, « la mise en œuvre d'un lien social ».

J.D. Votre expérience dans l'industrie textile et de la mode a-t-elle influencé vos productions sculpturales ? Comment avez-vous été amenée à vous intéresser à l'architecture ?

L.O. Mon travail repose en fait sur un dialogue entre différentes disciplines, la couture et l'architecture ne représentant qu'un aspect de ma recherche. Parallèlement à ma démarche artistique, j'ai travaillé pendant plusieurs années comme styliste commercial, prenant en compte à la fois les exigences du marché, les conditions de fabrication industrielle, la gestion d'une équipe de designers, de même que les tendances, les sources d'approvisionnement et le développement de nouvelles techniques de design. Cette activité

n'a pas influencé mon évolution artistique. Par contre, les connaissances acquises en ce qui concerne les nouveaux matériaux de pointe m'ont permis d'explorer les multiples fonctions des fibres textiles et les innovations révolutionnaires qui ont eu lieu dans ce domaine. Je m'intéresse beaucoup aux matériaux « intelligents », aux circuits tactiles, aux systèmes tissés communiquant, à la micro-encapsulation, et à toutes leurs applications possibles en terme de vêtement et d'architecture, dans un contexte socio-spatial donné. La mode, à proprement parler, m'intéresse en tant que phénomène socio-culturel et j'intègre ces notions dans mon travail sur le vêtement. D'un point de vue idéologique, l'Art et la Mode sont très éloignés, mais cela n'enlève en rien tout le respect que je porte aux designers et aux théoriciens qui revendiquent la Mode comme une discipline à part entière.

J'ai été très heureuse d'être nommée directrice de recherche au London College of Fashion (9), et je pense que cette nomination est révélatrice des changements décisifs qui se sont produits dans l'industrie de la mode. Grâce aux projets de recherche que je dirige dans cet établissement, j'espère pouvoir donner à cette discipline un statut académique à part entière, en la faisant évoluer vers un domaine pluridisciplinaire et en engageant un dialogue rigoureux et systématique sur l'interdisciplinarité de l'art, l'architecture, la mode et le design, avec, comme perspective globale, de forger un discours en adéquation avec le contexte socio-économique actuel. En rendant visible l'invisible, ma démarche artistique donne à réfléchir et incite à s'engager face à des situations issues de la désintégration urbaine. Elle dépasse la seule capacité à fournir protection et identité, ne serait-ce qu'en raison de ses formes sculpturales et de sa représentation tactile et spatiale de la société. Je souhaite que ma démarche contribue à renforcer la faculté de communiquer, en renouant les liens sociaux et en rassemblant les communautés.

Un des projets de recherche que je dirige actuellement au London College of Fashion consiste à créer des structures architecturales, ou prototypes, pour *Social Spaces*, dotées d'une membrane composite (*Social Skins*), et qui seront modélisées lors d'ateliers réunissant des ingénieurs et des participants d'origines culturelles diverses. Ces *Social Skins* correspondent à une couche intermédiaire entre « la tente et le conteneur ». Pour reprendre une observation de Paul Virilio : « Lucy Orta travaille sur le vêtement non plus comme un revêtement près du corps, comme une seconde peau, mais comme emballage, c'est à dire à cheval entre l'architecture et le vêtement. On sait qu'il y a plusieurs peaux : le sous-vêtement, le vêtement, le manteau. On pourrait continuer cette espèce de pelure d'oignon en disant : après le manteau il y a le sac de couchage, après le sac de couchage il y a la tente, après la tente il y a le conteneur... » (10)

J.D. Vous avez conçu des prototypes parfaitement fonctionnels (*l'Habitent*) qui peuvent être destinés à la fabrication en série. Comment ces œuvres franchissent-elles ou brouillent-elles les frontières entre l'art et la vie ?

L.O. Mes créations sont plus que de simples prototypes sous forme d'accessoires, de sacs de couchage ou de tentes. Elles peuvent effectivement prendre une dimension industrielle, en raison de leur capacité de transformation et de leur mécanisme modulable, mais leur vocation principale n'est pas d'être fonctionnelles, même si elles pourraient peut-être contribuer à protéger des vies. Leur rôle consiste à dévoiler des enjeux et à interpeller. *L'Habitent* est le seul objet à avoir été modélisé jusqu'à la phase industrielle. Une interprétation plus dense de son titre peut évoquer un abri psychologique, un habit religieux, une habitation, ou un habitant. *Refuge Wear* est composé d'une série de prototypes, pour lesquels j'ai voulu privilégier la dimension poétique plutôt que l'aspect pratique, ce qui n'exclut pas qu'ils pourraient eux aussi déboucher sur une commercialisation. Or, si je devais poursuivre le processus jusqu'à sa fabrication en série ou simplement la reproduction de n'importe lequel de ces objets, le résultat serait alors une prolifération d'hybrides, coupés de leur vocation artistique. Je souhaite que ces créations demeurent dans le domaine de la recherche pure, en tant que pièces uniques. Dans mes recherches ultérieures, j'ai envisagé plusieurs méthodes alternatives ou systèmes opérationnels contribuant à améliorer la vie quotidienne. Ces propositions ne sont pas tant basées sur des objets que sur des systèmes qui peuvent être mis en place grâce à des partenariats et des réseaux, comme pour *Identity + Refuge* ou *Horticycling*. Les projets de repas collectifs, tels que *70 x 7*, sont l'exemple parfait de la manière dont l'œuvre artistique peut être complètement subsumée par la communauté. *70 x 7* a été organisé dans la petite ville rurale de Dieuze, située au nord-est de la France. La table, longue de 300 mètres, en forme de serpent, et dressée le long de la rue principale, symbolisait l'appropriation de

l'espace social par l'espace public. La ville entière avait été invitée, ce qui signifie que 1500 personnes, tout âge, rang social et religion confondus, ont partagé le même repas. Une configuration similaire, à l'intérieur d'une galerie d'art, représente un contexte évidemment plus intime et les conversations sont de nature différente. Le projet reste le même, mais le dialogue social prend une dimension complètement nouvelle, tout en étant complémentaire.

J.D. En ce qui concerne le vidéo-clip des Red Hot Chili Peppers « Can't Stop » de 2003, Mark Romanek, directeur artistique, et son représentant, Anthony Kiedis, vous avaient-ils contactée avant d'utiliser l'*Habitent* ? Quelle est l'importance que vous accordez au public, et que pensez-vous de l'*Habitent* diffusé en boucle sur MTV ? Enfin, pouvez-vous nous dire pourquoi les « One Minute Sculptures » d'Erwin Wurm ne font mention ni de vous ni de l'*Habitent* ?

L.O. Récemment, lors d'une collaboration avec Blanca Li, directrice artistique du Ballet de Berlin, l'*Habitent* a occupé une place centrale dans la chorégraphie *Borderline*. Son interprétation de l'*Habitent* a ouvert de nouvelles voies, auxquelles je n'aurais sans doute pas pensé. Les diverses transformations que revêt l'*Habitent* sur scène sont purement magiques et sont destinées à intriguer les spectateurs. Le public susceptible de voir mon travail est très varié : il peut s'agir d'enfants du quartier, de passants dans un centre commercial, de voyageurs dans une gare, de visiteurs dans une galerie d'art, d'écoliers, de vendeurs de rue africains, d'Indiens du Pérou, d'étudiants japonais. Aucun d'entre eux ne me laisse indifférente. J'essaie d'élaborer différentes méthodes pour communiquer avec eux ; le langage est un moyen parmi d'autres, mais il doit être relayé par d'autres biais lorsque la communication verbale n'est pas possible. Les objets aussi ont un rôle important à jouer, de même que les signes, les textes, les images et les sons. C'est dans cette optique que Jorge a développé les cinq niveaux de communication. En ce qui concerne l'*Habitent*, le public de MTV ne le perçoit pas forcément comme un objet d'art ou une sculpture ; cependant, les diffusions en boucle auront un impact sur eux, d'une manière ou d'une autre. Cette forme de collaboration n'a pas de vocation sociale ni politique ; elle est motivée par la nécessité, en tant qu'artiste, d'être engagé dans la vie, sous ses multiples aspects. Un vidéo-clip ou une chorégraphie peuvent modifier temporairement le contexte d'une œuvre. Il est vrai qu'alors sa signification change, mais ce sens nouveau m'enrichit d'une manière complètement inattendue. Depuis mon étroite collaboration avec Blanca Li, il m'apparaît encore plus clairement que le fait de collaborer avec d'autres artistes peut engendrer des perspectives nouvelles sur mon propre travail, qui autrement m'auraient échappé. Les artistes et les designers ont souvent tendance à croire qu'ils doivent travailler individuellement, sans reconnaître l'importance de ceux qui les ont influencés. Je pense que cette attitude donne une impulsion négative aux disciplines et je préconise l'ouverture sur les influences extérieures. Lorsque l'on croit en la puissance de ses idées, il n'y a pas à craindre qu'elles soient récupérées par quelqu'un d'autre. Les vraies idées sont nôtres et elles le resteront toujours.

Lorsque l'*Habitent* a été choisi pour le vidéo-clip, je savais que je renonçais à contrôler la façon dont cet objet allait être utilisé, mais je savais aussi que le projet serait forcément intéressant puisque Erwin y participait. Il a conçu les scènes de cette vidéo et il est normal qu'il soit reconnu pour ses *One Minute Sculptures*. Il est vrai aussi que l'*Habitent* aurait du bénéficier d'une certaine reconnaissance, mais cela n'était pas stipulé dans le contrat. Cela fait des années que nous envisageons, Erwin et moi, un projet en collaboration. Nous pouvons maintenant nous consacrer à la recherche et à l'exploration de nouvelles *One Minute Sculptures*. L'épisode de la vidéo n'aura été qu'une parenthèse.

J.D. Pour finir, je me souviens d'une conversation que nous avons eue sur votre idée de vous défaire de certaines œuvres, d'abandonner l'utilisation de certains objets lors de vos performances et interventions futures. Croyez-vous toujours que vos œuvres ont, en quelque sorte, un cycle de vie qui leur est propre et avez-vous déjà dissocié certains objets poétiques de leur fonction opérationnelle ?

L.O. Je n'anticipe pas sur la durée de vie de chaque œuvre. Mais elles ont deux cycles de vie bien distincts qu'il est intéressant de prendre en compte. Dans un premier temps, il s'agit des stades ou actes successifs dans la mise en œuvre de projets comme *Nexus Architecture*, *70 x 7 The Meal*, *Connector Mobile Village*, *OPERA.tion Life Nexus*. Puis se produit la transposition du projet, de sa forme originale vers d'autres situations sur lesquelles je n'exerce plus aucun contrôle : il peut s'agir d'une assiette *70 x 7* qui est réutilisée lors de repas successifs, contribuant ainsi à perpétuer le rituel, ou de la mise en place de

certaines programmes scolaires, ou encore d'une initiative pour introduire le « recyclage ». Mais tout cela ferait l'objet d'une autre conversation ! Certaines pièces comme *Nexus Architecture* ont été écartées tout simplement parce qu'elles sont devenues trop fragiles pour être réutilisées lors de futures interventions. Il est important aussi de faire en sorte que les œuvres ne se désintègrent, ni ne disparaissent. Après tout, j'espère bien laisser derrière moi les traces de ce qui pourrait ressembler à un héritage.

1. Metropolitan Ministries : Centre d'action sociale situé à Hillsborough, près de Tampa en Floride.
2. 1300mm standard pour connexion multiple entre des unités d'habitation. Ce diamètre permet à une personne de circuler dans un espace minimum.
3. Musée d'Art Contemporain de l'Université de Floride du Sud à Tampa, Etats-Unis , du 27 octobre au 8 décembre 2001.
4. *The Return of the Utopias, The Aesthetics of Ethics, a Draft Manifesto for the Third Millennium*, Jorge Orta, Novembre 1994. Première publication dans *Light Messenger – XLVI Venice Biennale*, Editions Jean-Michel Place, Paris 1995.
5. Peintures de lumière à grande échelle, projetées à différents endroits de la Cordillère des Andes, à l'occasion du 500<sup>e</sup> anniversaire de la découverte des Amériques, 1992.
6. Paul Virilio, *Lucy Orta Refuge Wear*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 1996.
7. *Lucy Orta Process of Transformation*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 1999.
8. Martin Margiela, collections pour femme : printemps/été 2001 et automne/hiver 2001/2.
9. Première nomination à la Rootstein Hopkins Chair of Fashion, London College of Fashion, The London Institute (Décembre 2001).
10. Paul Virilio, *Lucy Orta Refuge Wear*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 1996.