



ISABELLE PLAT
A UN CHEVEU DE L'USAGE



GEM III GALERIE ERIC MOUCHET

ISABELLE PLAT
A UN CHEVEU DE L'USAGE

PREFACE

La Galerie Eric Mouchet est très heureuse d'accueillir en cette fin d'automne 2015 l'artiste française Isabelle Plat qui partage sa vie depuis des années entre Paris et New York.

Isabelle Plat est une artiste qui traite des sujets sociétaux les plus graves, mais elle le fait avec humour, distance et fraîcheur. Fidèle à ses axes de recherche historiques, elle intervient donc toujours là où on ne l'attend pas. Il ne faut pas s'arrêter à l'aspect léger de son travail, et toujours rechercher le message politique qui se cache derrière ses séries d'œuvres longuement mûries.

Dans son travail, tous les sujets sont traités au second degré, et plus précisément, souvent par la dérision.

L'humour est la meilleure arme de son féminisme, qui s'exprime par une profusion joyeuse de la représentation schématique du sexe de l'homme.

La simple forme explicitement phallique des pieds des tables en tôle d'acier-miroir inox qu'Isabelle a créées résume la symbolique critique qu'elle assigne à ses représentations du sexe masculin, tout en réalisant là un exemple élémentaire de sculpture d'usage. Si la finesse des sexes en feuille d'acier procure son impression de fragilité à la table, le complexe de castration, individuel et dérisoire, y est sous-jacent dans son anticipation prémonitoire d'un inévitable et prochain effondrement (de la table et) du monde...

Le concept de sculpture d'usage, qu'Isabelle Plat a maintenant parfaitement développé, est consubstantiel à son œuvre depuis l'origine : lorsque nous avons fait connaissance, encore étudiants, il y a de cela plus de vingt-cinq années, interrogeant déjà le rapport de l'homme à la nature, elle cultivait le paradoxe en nous invitant à nous asseoir – avec délicatesse – dans des poivrons géants (en fourrure synthétique) et à nous éclairer – sommairement – à l'aide de poireaux cyclopéens (en résine ou en fibre de verre) !

Un peu New Age pour sa croyance en une action éco-pédagogique fondée sur l'art, pour son emploi de matériaux parfois anachroniques et pour sa croyance dans l'humain, un peu Pop dans la schématisation seventies de ses formes, et la magnification – notamment en les représentant hors d'échelle – d'objets très quotidiens, Isabelle Plat a construit en plus de deux décennies une œuvre d'une grande cohérence et d'un grand courage qui semble vouloir nous faire oublier les quarante dernières années de croissance délétère, en nous plongeant dans un monde construit sur la mémoire des plaisirs simples.

Intransigeante dans ses convictions, donc questionnant toujours toutes les « renouvelabilités », Isabelle nous offre

FOREWORD

It is late autumn 2015 and the Eric Mouchet gallery is delighted to host French artist Isabelle Plat who, for years, has been splitting her time between Paris and New York.

Isabelle Plat is an artist who addresses the most serious societal topics, but she does it with humour, distance and a fresh stance. Loyal to her historical lines of research, she always intervenes where you don't expect her to. Do not stop at the lighthearted aspect of her work, and always look for the political message that hides behind her long-considered series of works.

In her work, all the topics are addressed with a pinch of salt, and more specifically, often with derision.

Humour is the best weapon of her feminism, which expresses itself through a joyful profusion of the schematic representation of man's genitals.

The simple and explicitly phallic shape of the table feet made of mirror-polished stainless steel that Isabelle designed sums up the critical symbolic element that she assigns to her representations of male genitals, all the while creating an elementary example usable sculpture. While the fineness of the genitals made out of steel sheets give the table a feeling of fragility, the individual and derisory castration complex is underlying in its premonitory anticipation of an inevitable and imminent crumbling (of the table and) of the world...

The concept of usable sculpture, which Isabelle Plat has now perfectly developed, has been consubstantial of her work since the beginning: when we met as students, over twenty five years ago, she was already studying the relationship between man and nature and cultivated the paradox by inviting us to sit –carefully– into giant peppers (made of synthetic fur) and light ourselves up – summarily– with cyclopean leeks (made of resin or glass fibre)!

A bit New Age in her belief in an eco-pedagogical action based on art, through her use of sometimes anachronistic materials, and in her belief in humankind, a bit Pop in the seventies-inspired schematisation of her shapes, and the magnification –especially when she represents them out of scale– of daily objects, Isabelle Plat has built, over two decades, a very coherent and very bold body of work that seems to be wanting us to forget the last forty years of harmful growth, by immersing us into a world built on the memory of simple pleasures.

Uncompromising in her convictions, therefore continually questioning all the “renewabilities”, Isabelle now presents us with a series of exhibits made of human





aujourd'hui une série d'œuvres en cheveux humains, dont elle revêt de préférence – cultivant encore le paradoxe – nos parcelles de peau glabres, ou épilées... Prélevant sur autrui de quoi fabriquer ces membranes entre nos corps et notre environnement, elle fait jaillir en nous une multitude de questions salutaires, mais jusque là profondément enfouies...

Eric Mouchet

hair, with which she adorns –again cultivating the paradox– our preferably smooth patches of smooth or epilated skin... She samples enough material from people to create these membranes between our bodies and our environment and she triggers in us a multitude of salutary questions that had been deeply buried until now...

Eric Mouchet

Page 7

Cerveille réceptive, 2002 ;

papier journal, bois, mousse, velours ;
52 x 50 x 45 cm.

Ci-contre :

Cerveille multibranchement, 2002 ;

papier journal, prises, fils électriques ;
31 x 26 x 15 cm.





L'EXPOSITION

FAIRE LA VIE AVEC L'IMAGE : LES SCULPTURES D'USAGE D'ISABELLE PLAT

PAR THIERRY DUFRÈSNE

Une des sculptures les plus prisées par le public au musée du Louvre est la *Marie-Madeleine* taillée dans un bois de tilleul par le sculpteur germanique Gregor Erhart vers 1515-1520. Les visiteurs s'arrachent littéralement la carte postale qui la représente. De dos, on ne voit pratiquement que sa longue chevelure, et la sculpture n'est presque rien d'autre que cette chevelure. Dans un livre sur la sculpture que j'ai offert à Isabelle Plat, je rapprochais dans une double page titrée « Chevelure » la *Sainte Marie-Madeleine* d'Erhart de la tresse dépassant d'une plaque de métal de Jannis Kounellis (1969) qui figure dans la collection du MNAM (Centre Pompidou) et du relief *Ophélie* (1863-1876) de Maxime Préault du musée d'Orsay. J'écrivais alors : « La Madeleine repentante, vêtue de ses seuls cheveux, est assurément l'une des figures les plus érotiques de l'iconographie chrétienne ». J'y pensais encore en partageant une tisane de chrysanthème avec l'artiste dans son atelier et je me faisais la réflexion que j'aurais également pu mettre en regard de l'œuvre d'Erhart le fameux *Déjeuner en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim qui n'est autre qu'une tasse en poils. L'histoire que l'on raconte à son propos est que Picasso, prenant un café avec l'artiste d'origine autrichienne, lui aurait dit qu'un des effets artistiques les plus simples et les plus efficaces était produit par la substitution d'une matière à une autre. Meret aurait répondu du tac au tac au moment où Picasso portait la tasse à ses lèvres : « Oui, cette tasse pourrait être en fourrure ». Arrêté dans son mouvement, son interlocuteur reposa brusquement la tasse : il avait été victime de l'esprit surréaliste de Meret Oppenheim. Non qu'il eût pu craindre d'avoir un cheveu sur la langue, mais sans doute parce que l'allusion sexuelle l'avait touché !

Quand Dalí fit la théorie des « objets à fonctionnement symbolique » en 1931 dans la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, il mentionna, parmi les moyens d'en créer, la *transubstantiation*, terme quasi religieux ou tout du moins magique pour traduire le fait de réaliser un objet dans une autre matière que ne le veut l'usage. Par exemple, pour la tasse dont nous parlions, substituer de la fourrure à de la porcelaine.

Dans l'atelier d'Isabelle Plat, la magie opère à tous les étages. Le visiteur s'assied sous un gigantesque collage de cheveux qui figure un *Grand Pied*, qui semble le pied d'un géant, d'une créature qu'on pourrait supposer couverte de poils à l'empreinte qu'elle a laissée. Pourtant le titre indique qu'il s'agit de celui de Caroline mais cela aurait

pu tout aussi bien être l'empreinte du pied de l'artiste, comme couverte de ses propres cheveux, dans un raccourci paradoxal de sa personne, les deux extrémités, la chevelure et la plante des pieds, étant rapprochées. Est-ce à elle qu'appartient aussi cette immense *Oreille* également en cheveux que je vois plus loin ? Mais plus à ma taille, si j'ose dire, je découvre maintenant un soutien-gorge, une jupe, un sexe en cheveux. Il me revient qu'on disait autrefois : une « femme en cheveux » pour dire de quelqu'une qu'elle n'avait pas attaché ses cheveux, ce qui était la marque d'une sensualité excessive ordinairement mal jugée par nos grands-parents parce que trop proche de l'animalité. Il fut un temps plus lointain où l'on brûlait encore les sorcières par une toison perçue comme diabolique.

Parce que le poil m'évoque Magritte qui l'utilise fréquemment dans ses tableaux comme un puissant filtre érotique, j'ai soudain l'impression que l'atelier entier d'Isabelle Plat se transforme en *L'Evidence éternelle* (1930, MoMA, New York) du même Magritte, cette suite verticale de cinq petits tableaux où on reconnaît une femme découpée en morceaux-friandises. Mais cette fois, la femme cachée dans ses cheveux est comme dispersée dans l'espace, et les trophées de son corps accrochés à des murs différents.

Offerte à une dévotion fétichiste, se détache, un peu plus loin, une botte, en cheveux également. Posée sur son support comme sur son autel, LA botte. Si elle est encore plus *intrigante* – je m'expliquerai sur ce mot – que les autres œuvres en cheveux, c'est aussi qu'elle jouit d'une plus grande indépendance. Elle n'est plus une empreinte, le moulage de quelque chose, d'une partie du corps humain, mais un *être* à elle toute seule, un être partiel certes, mais qui vaut pour un tout. Un tout qui se met à exister spécialement dans l'espace (et pas seulement comme une simple métonymie matérialisée). On dira que je suis décidément un grand fétichiste à prêter un intérêt à part à un objet par ailleurs si souvent sexualisé ! En fait, il s'agit d'autre chose. Je veux dire qu'on n'a pas besoin pour l'éprouver et en être troublé de rapporter mentalement cette botte en cheveux au corps humain, à la jambe et au pied qui l'ont mise en forme, tout d'abord parce que le cheveu n'est pas la matière qu'on attendrait là, qui efface la chair, et ensuite parce que la botte s'anime, je le disais, d'une vie particulière, l'artiste jouant pleinement de l'« inquiétante étrangeté » (*unheimlichkeit*) qui s'attache à l'ambivalence d'un objet

CREATING LIFE WITH IMAGES: ISABELLE PLAT'S USABLE SCULPTURES

BY THIERRY DUFRÈSNE

One of the most popular sculptures in the Louvre is the statue of *Saint Mary Magdelene* sculpted in lime tree wood by German sculptor Gregor Erhart around 1515-1520. Visitors literally fight over postcards representing her. From behind, her hair is practically all you can see, and the sculpture is almost nothing else but her hair. In a book about the sculpture that I gave Isabelle Plat as a present, I draw a parallel over a double page entitled "Hair" between Erhart's *Saint Mary Magdelene* and the plait coming out of a metallic plaque by Jannis Kounellis (1969) which is part of the MNAM collection (Pompidou Centre) as well as the bas-relief *Ophelia* by Auguste Préault at the Orsay Museum. Back then I wrote: "the repentant Magdalene dressed in nothing but her hair is without doubt one of the most erotic figures of Christian iconography". I was still thinking about it while drinking a cup of chrysanthemum tea with the artist in her studio, and I was reflecting on the fact that I could also have used, as a comparison to Erhart's work, *the famous Object (Déjeuner en fourrure)* (1936) by Meret Oppenheim which is nothing other than a cup made of hair. The story goes that Picasso, while having coffee with the Austrian artist, told him that one of the simplest and most effective artistic effects was produced by the substitution of a material with another one. Meret allegedly replied straightaway, just as Picasso was lifting the cup to his lips: "yes, this cup could be made of fur". Stopped in his tracks, Picasso put down his cup abruptly: he had just been the victim the surrealist spirit of Meret Oppenheim. Not that he feared having a hair on his tongue, but the sexual innuendo had without a doubt touched him!

When Dali came up with the theory of «objects of symbolic function» in 1931 in the review *Le Surréalisme au service de la révolution (Surrealism in the service of the revolution)*, he mentioned, amongst the means to create it, *transubstantiation* which a quasi-religious term or at least a magical one to describe the process of translating an object into a material other than that of its original use. For example, the cup that was mentioned earlier and for which china was substituted for fur.

In Isabelle Plat's studio, magic operates at every floor. Visitors sit down under a huge collage of hair which features a *Grand Pied (Big Foot)* that looks like the foot of a giant, a creature that could be seen as being covered in hair because of the footprint it left behind. However the title indicates that it is Caroline's footprint but it could equally have been the artist's own footprint, as if covered

in her own hair, in a paradoxical shortcut of her own self, and with the two extremities, the hair and the palm of her feet, brought closer. Is this huge *Oreille (Ear)* also made of hair that I can see in the distance, hers too? More to my scale, if I may say so, I now discover a bra, a skirt, genitals, all made of hair. It occurs to me that people used to say in the olden days: a "femme en cheveux" to describe a woman who didn't tie her hair which was seen as a sign of excessive sensuality and usually frowned upon by our grandparents because too close to animality. Further back in time, there was even a time when witches were burnt for hair perceived as diabolical.

Because to me hair evokes Magritte who frequently used it in his paintings as a powerful erotic filter, I suddenly get the impression that Isabelle Plat's whole studio is turning into *The Eternally Obvious* (1930, MoMA, New York) by Magritte also, this vertical series of five small paintings where a woman can be seen, cut into parts/sweets. But this time the woman hidden in her hair seems spread into space, and the trophies of her body hung on different walls.

Standing out a bit further is a boot, also made of hair and offered to fetishist devotion. Set down on a stand as if on its altar, THE boot. It is even more *intriguing* –I will explain this word- than the other hair pieces because it has greater independence. It is no longer a print, the mould of something, of a body part, but *a being* in itself; admittedly a partial being, but one that is worth a whole being. It is a whole being that starts to exist specifically in space (and not only as a simple and materialised metonymy). One may say that I am a great fetishist showing particular interest in an object otherwise so often sexualised! In fact, it is something else. What I mean is that in order to feel it and be moved by it, we don't need to mentally associate this boot made of hair with the human body, the leg and the foot that have given form to it; first and foremost because here, hair is an unexpected material that cancels the flesh, and then because the boot becomes animated, as I was saying, with particular liveliness. The artist fully toys with the « disturbing oddness » (*unheimlichkeit*) that comes with the ambivalence of an inert object that looks alive. We know that in 1919 Freud had altered Jentsch's theory, which I've just put forward, by saying that the feeling that something which seems both familiar and foreign and that you can't recognise, was probably a suppressed childhood memory. What memory is the boot made of hair the sign of? It is impossible to tell.



inerte qui paraît vivant. On sait qu'en 1919, Freud avait corrigé la théorie de Jentsch que je viens d'exposer en disant que le sentiment de quelque chose qui semble à la fois familier et étranger, qu'on ne peut reconnaître, tenait du souvenir d'enfance refoulé. De quel souvenir la botte en cheveux est-elle le signe ? Impossible à dire. C'est pour cela que je la disais « intrigante ». Et aussi dans le sens où elle agit par sa bizarrerie, par sa complexité interrogative, pour nous proposer une *intrigue*, un récit – on pourrait filer la métaphore en parlant de fils intriqués à démêler et dévider. D'ailleurs, l'artiste nous incite à voir dans la botte une allusion au pied d'une des figures du célèbre tableau de Matisse, *Luxe I* (1907, MNAM, Paris) de même que la jupe en cheveux quelque peu soulevée fait référence jusque dans son titre à une œuvre de Balthus, *Alice* (1933), également dans les collections du MNAM, représentant son modèle Alice en jupe courte.

Dans un texte à paraître en français dans le catalogue de l'exposition *Persona*. Etrangement humain qui va se tenir au musée du quai Branly à Paris à partir de janvier 2016, l'anthropologue Emma Tarlo écrit ceci dans son beau texte intitulé « Les cheveux des autres » : « Que peut nous dire une mèche de cheveux ? Quelle relation entretient-elle avec la personne à laquelle elle était autrefois attachée ? Morts et apparemment vivants, intimes et détachables, personnels et réductibles à de simples fibres, les cheveux sont conceptuellement ambigus. Si on les balaye sur le sol d'un salon de coiffure, ils deviennent un déchet de plus, mais si on les préserve comme des reliques, des preuves d'amour ou des spécimens scientifiques, ils acquièrent la capacité d'évoquer la présence de personnes et de relations. De quelle sorte de présence s'agit-il ? Quelles connexions les cheveux suscitent-ils ? ».

Les romantiques conservaient autrefois les mèches de cheveux de leurs aimé(e)s dans des enveloppes ou de petits cadres. Mais les cheveux renvoient aussi à la colonisation : les scientifiques les ont étudiés pour trouver le pseudo-secret des pseudo-races. Aujourd'hui, comme le signale Emma Tarlo, « certains groupes aborigènes de Tasmanie s'efforcent activement de rapatrier les cheveux de leurs ancêtres avec un certain succès ». Les masses de cheveux évoquent de façon plus tragique encore ce qu'on a pu voir à Auschwitz et dans les camps de concentration libérés : ces tas de cheveux humains qu'Alain Resnais filme dans *Nuit et Brouillard* et qui appartenaient aux déportés assassinés dans les chambres à gaz de la Shoah. Isabelle Plat ne renvoie pas à ces horreurs de l'histoire, même si elle a conscience qu'utiliser le cheveu est faire de l'art avec ce qu'elle appelle un « objet d'appartenance », une notion essentielle pour comprendre son œuvre. L'objet d'appartenance est pour elle ce qui est intimement lié à une personne, comme ses cheveux, justement.

En 2004, à Sceaux, l'artiste exposa des *Cervelles-tapis*, forme assez particulière – on en conviendra – de ses « sculptures d'usage » commencées dans les années 1990 et qui viennent de lui inspirer une belle exposition à la galerie Maubert à Paris. Nous y reviendrons. En marchant sur l'œuvre, l'utilisateur pouvait avoir l'impression de piétiner la pensée de quelqu'un, de dévaster par un frottement vil et méprisant des talons ce qu'il y a de plus précieux, de plus subtil : la pensée de quelqu'un et sa vision du monde, le siège même de la connaissance et de la sensibilité. De telles violences se sont souvent exercées contre les artistes ou les intellectuels, mais pas seulement. Aujourd'hui, la réflexion que provoquent les *Cervelles-tapis* d'Isabelle Plat restent d'une brûlante actualité. Mais d'un autre côté, certaines cervelles s'aplatissent d'elles-mêmes. On peut renoncer à penser par soi-même, se conformer à l'opinion, *s'écraser*. Là aussi, l'œuvre interroge.

Isabelle Plat pousse à l'absurde et s'amuse, et nous amuse beaucoup. Elle fait de la cuisine de cervelle dans un seau – la mixture est complexe avec du papier journal et même du tissu rose. Il y a la cervelle-camouflage, la cervelle-sexe. Aux Etats-Unis, elle invente la « cervelle-prises multiples » – avec adaptateur ! Comme Meret Oppenheim déjeunant avec Picasso, l'artiste avait traversé New York en compagnie du grand photographe John Coplans dont les idées fusaient sans arrêt : elle s'était alors dit qu'il avait une cervelle à multiples prises !

Les *Cervelles-tapis* ont conduit l'artiste aux « objets d'appartenance » dont je parlais plus haut. La cervelle appartient toujours à quelqu'un : elle est, comme je le disais, ce qu'il a de plus intime. Le tapis, aussi, est le choix de quelqu'un pour son intérieur. J'ai vu de la même façon dans son atelier le short d'un de ses amis se solidifier en sculpture, avec une peinture argentée à l'extérieur et un pigment jaune à l'intérieur, plus un spectre amovible qui viendra bouger dans l'entrejambe !

En 2004, l'artiste fit une « cervelle-tapis aux cheveux de Parisiens ». Elle fit ensuite des sculptures-vêtements et même un « monochrome psychologique » avec des cheveux recyclés venant du salon de coiffure Savagan à Bruxelles. Il y eut aussi une bien utile « chaussette pour membre d'homme aux cheveux de Bruxellois » !

Tout s'enchaîne dans l'œuvre d'un artiste. Les *Cervelles-tapis* ont conduit aux sculptures en cheveux, mais elles-mêmes venaient des « sculptures d'usage » qui avaient en 1991 fait connaître Isabelle Plat lors d'une exposition à la galerie Giovanna Minnelli, rue Charlot, intitulée « Magie d'homme dur-la découpe ». S'engouffrant dans la brèche ouverte par l'ambiguïté entre sculpture et mobilier d'usage, récusant le purisme des années 1960-

This is why I used the word “intriguing”. And also in that through its oddness, its interrogative complexity, it acts to offer us an intrigue, an account –the metaphor could be spun and be describing intricate threads to be untangled and wound up. Incidentally, the artist encourages us to see in the boot an allusion to the foot of one of the figures of Matisse’s hugely famous painting, *Luxe I* (1907, MNAM, Paris), and similarly the slightly raised skirt made of hair is a reference, down to its title, to a piece by Balthus, called *Alice* (1933) and also in the collections of the MNAM, representing his model Alice in a short skirt. In a soon-to-be published text in French in the catalogue of the *Persona. Etrangement humain (Persona, Strangely Human)* exhibition which will be hosted at the Quai Branly Museum in Paris from January 2016, anthropologist Emma Tarlo writes the following in her beautiful text “Les cheveux des autres” (“Other People’s Hair”): “What does a lock of hair say? What relationship does it have with the person it used to be attached to? Dead and apparently alive, intimate and detachable, personal and reducible to simple filters, hair is conceptually ambiguous. If swept from the floor of a hair salon, it become waste, but if preserved like reliquaries, proofs of love of scientific specimens, they gain the ability to conjure up the presence of people and acquaintances. What sort of presence is it? What connections does hair spark off?”

Romantics used to keep locks of hair from beloved ones in envelopes or small frames. However hair also sends back to colonisation: scientists studied it to try and find the so-called secret to so-called races. Today, as Emma Tarlo highlights, “some aboriginal groups from Tasmania actively endeavour to repatriate their ancestors’ hair with a certain degree of success”. Heaps of hair will take us back in an even more tragic way to what happened in Auschwitz and in liberated concentration camps: these piles of human hair that Alain Resnais filmed in *Night and Fog* and which belong to the deported people assassinated in Shoah’s gas chambers.

Isabelle Plat doesn’t refer to these horrors of history even if she is aware that using hair is to make art with what she calls a “belonging”, which is an essential notion in the understanding of her work. To her a belonging is what is intimately connected to a person, like their hair for instance.

In 2004 in Sceaux, the artist showed *Cervelles-Tapis (Brain-Rugs)*, it is –admittedly- quite a singular shape. These “usable sculptures” started in the 1990s and have just been the inspiration for a beautiful exhibition in Paris at the Maubert gallery. We’ll come back to it. By walking on the piece, the user could get the impression that they are stamping on someone’s thoughts,

destroying with a vile and scornful friction of the heels the most precious and subtle thing: someone’s thoughts and their vision of the world, the very seat of knowledge and sensitivity. Similarly violent acts are often carried out against artists or intellectuals, but not only. Today the reflections triggered by Isabelle Plat’s *Cervelles-tapis* remain a burning topic. On the other hand however, some brains do *flatten down by themselves*. It is possible to stop thinking by ourselves, to comply with opinions, to shut up. Here too, the piece poses questions.

Isabelle Plat pushes the boundaries of the absurd and entertains herself as well as us. She cooks brains in a bucket –it is a complex mixture made of paper and even pink fabric. There is a camouflage brain, and a sex brain. In the United-States, she invented the “brain/multi-socket” –with an adaptor! Just like Meret Oppenheim had lunch with Picasso, the artist walked through New York with photographer John Coplans whose ideas would spring incessantly: she had then thought that he had a multi-socket brain!

The Brain-Rugs have led the artist to the “belongings” I mentioned earlier on. The brain still belongs to someone: it is, as I said, the most intimate thing. Similarly, a rug is somebody’s choice for their interior. In the same way, I saw in her studio a pair of one of her friends’ shorts being solidified into a sculpture with silver paint and a yellow pigment on the inside, with a detachable spectrum that moves between the legs!

In 2004, the artist made “Brain-rug with Parisians’ hair”. She then made clothes-sculptures and even a “psychological monochrome” with upcycled hair from Brussels hair salon Savagan. There was also a very useful “sock for a man’s appendage” made of hair from Brussels inhabitant!

One thing comes after another in the work of an artist. *The Brain-Rugs* have led to hair sculptures, but they themselves come from the “usable sculptures” that had made Isabelle Plat known in 1991 during an exhibition called *Magie d’homme dur-la découpe (ATough Man’s Magic – Cutting)* at the Minelli gallery on Charlot street. Stepping into the breach made by the ambiguity between sculpture and domestic furniture, rejecting 1960-1970s purism when sculpture had to make sense: no furniture and no monument, the artist had shown her “half-man-table with an erect penis”, made from cut and folded metal sheet. She introduced an element of distance and irony by designing the props of the table from the axis of the male appendage: if cut, everything collapses!





1970 où l'on avait assigné la sculpture à un domaine de pertinence : ni meuble ni monument, l'artiste avait proposé sa « table-demi-homme au sexe bandé », réalisée en tôle découpée et pliée. Elle introduisait un élément de distance et d'ironie en concevant les supports de sa table à partir de l'axe du sexe masculin : si on le coupe, tout tombe !

Une version quasi similaire, où l'on peut s'asseoir, *Divertissement aux lys, doucement* (2005) a été présentée à côté du *Réfrigérateur* (2002), plutôt chaleureux, venu directement de l'atelier d'Allen Jones, l'artiste bien connu, un ami proche d'Isabelle Plat. Jones avait déjà détourné dès les années 1960 les meubles de style Empire à pieds tournés animaux (pattes et griffes de félins) en proposant des sculptures mobilières (table et chaise) supportées par des femmes en tenue sado-maso – ce qui, soit dit en passant, ne lui a jamais été pardonné par certains groupes féministes peu sensibles à l'ambiguïté, pourtant essentielle à l'esthétique Dada, surréaliste et *pop*. En effet, dès les années Trente, le *Canapé lèvres de Mae West* (1937) de Dalí et le *Loup-Table* (1939-1947) de Victor Brauner avaient ouvert la voie. Dans l'esprit du *Visage de Mae West en appartement* (1936) de Dalí, elle fit un poivron-siège/femme rouge et vert et un poireau-lampadaire/androgynne.

Le mobilier s'égayait de « vraies » sculptures lumineuses : néons, ampoules électriques et LED en appliques. Les surfaces en polymiroir inoxydable des objets, dont elle faisait réaliser la découpe laser d'après ses maquettes, assuraient à l'ensemble une ambiance canaille et voyeuriste.

Le travail d'Isabelle Plat est dès le départ fondé sur le dessin et le pliage – elle n'a d'ailleurs jamais vraiment éprouvé le besoin de peindre. Comme l'a montré Gilles Deleuze dans sa remarquable étude sur Leibniz, le pli « explique » – au sens étymologique du verbe *explicare* qui veut dire « déplier » – que le monde est à la fois fermé sur lui-même et redondant (réflexif) et aussi infini (pli sur pli). Les sculptures-meubles de l'artiste sont ainsi faites non de volumes mais de surfaces pliées et découpées. Leur processus d'engendrement est symétrique, voire tautologique. On se souvient à les regarder des sculptures par plans des constructivistes Katarzyna Kobro, Tatline, Gabo, voire du futuriste Boccioni.

En 1994, l'artiste tire les conséquences de l'univers magique, à la Lewis Carroll, qu'elle a peu à peu créé, en proposant ses *Morceaux de jardin* faits de surfaces, de plis, de plans sécants qu'on traverse comme le fait Alice au pays des merveilles. C'est pourquoi je ne m'étonne pas

du tout que son art ait pu rejoindre celui de Larry Bell dont les cubes aux parois de verre constituent également une réponse plastique à Lewis Carroll. Comme le verre de Larry Bell, le miroir d'Isabelle Plat est un paradoxe à l'usage des pauvres milliardaires de l'imaginaire.

Les livres-rébus de l'artiste sont une autre manière de plier le vocabulaire et la représentation. Mais c'est dans l'espace public que sa fantaisie éclate. Quand les édiles sont assez courageux pour la laisser faire, cela va sans dire ! Ainsi, en 1996, elle réalise une sculpture éphémère pour le musée des égouts, à Paris, près du Pont de l'Alma. Le modèle, qu'on peut encore voir à l'atelier, ressemble à une machine à marcher sur la tête, une sculpture antipodique. Son titre était *On a marché sous la terre*. Isabelle Plat avait été frappée par le fait que sous terre, dans les égouts, il y a le double des rues de Paris. Quand les Parisiens tiraient leur chasse d'eau ou prenaient leur douche, l'eau rejetée dans les égouts faisait danser de gigantesques jambes à l'envers, comme si elles étaient l'ombre de celles des passants de la rue. Sûrement la plus belle partie de jambes en l'air jamais imaginée ! Cela ne dura qu'un temps. Le *Cloporium* (1999) est lui toujours à disposition à Nancy. L'artiste aurait dû pour son invention être médaillée de la sécurité sociale ! Les fumeurs qui s'y retrouvent dans un habitacle en forme de grand cendrier Ricard font tomber leurs cendres dans une réplique agrandie de leur trachée artère conduisant directement à des répliques agrandies de paires de poumons bien roses.

Cela nous ramène à cette notion paradoxale s'il en est de « sculpture d'usage » qui est peu à peu devenue une signature de l'artiste et sa manière à elle de faire fonctionner l'art. Loin de s'arrêter à l'enveloppe formelle ou de cultiver une esthétique *per se*, Isabelle Plat revendique une *transitivité* nouvelle pour l'œuvre. Des œuvres transitives, qui produisent quelque chose, des œuvres qui sortent d'elles-mêmes, pour ainsi dire, il y en a dans l'art moderne depuis le *Modulateur espace-lumière* (1922-1930) de László Moholy-Nagy ou les *rotoreliefs* (1935) de Marcel Duchamp, qui en bougeant produisent des formes colorées et des ombres ; il y en a depuis les *Méta-Matics* (1954) de Jean Tinguely, machines à peindre dotées d'un moteur.

Dans le cas d'Isabelle Plat, l'œuvre ne projette rien, ne crée rien en elle-même. Ce qu'elle crée, c'est une attente, une irrépressible envie qui ne seront comblées que par l'usage. Gregory Bateson posait la question de savoir où s'arrête le corps de l'aveugle, tant la canne blanche le prolonge d'une façon essentielle. Le corps de la sculpture chez Isabelle Plat ne s'arrête que lorsqu'il touche littéralement celui du spectateur. Il est appel à l'usage plutôt que réceptacle de la forme.

An almost similar version, which people can sit on, *Divertissement aux lys, doucement* (*Entertainment with Lilies, Slowly*) (2005), was shown beside *Réfrigérateur* (*Refrigerator*) (2002); it is rather warm and welcoming and was coming directly from the studio of famous artist and Isabelle's close friend, Allen Jones. As early as the 1960s, Jones had already distorted Empire style furniture with turned-out animal feet (big cats paws and claws) by offering furniture sculptures (table and chair) supported by women wearing sadomasochistic outfits –for which, by the way, some feminist groups not very sensitive to the ambiguity that is essential to the Dada, surrealist and pop aesthetics never forgave him. In fact, as early as the 1930s, Dali's *Mae West Lips Sofa* (1937) and Victor-Brauner's *Wolf-Table* (1939-1947) had opened the way. In the spirit of Dali's *Face of Mae West Which May Be Used as an Apartment* (1936), she designed a red and green pepper-seat/woman as well as an androgynous leek floor lamp.

The furniture was brightened up with « real » illuminated sculptures: neon lights, electric bulbs and LED as wall lamps. The stainless steel poly mirror surfaces of the objects, which she had obtained by laser cutting after her models, gave the whole piece a cheeky and voyeuristic atmosphere.

From its origins, Isabelle Plat's work has been based on drawing and folding – she has actually never felt the need to paint. As Gilles Deleuze describes in his remarkable study on Leibniz, folds “explain” –in the etymological sense of the verb “*explicare*” which means “unfold”- that the world is all at once closed up and redundant (reflexive) and also infinite (fold over fold). The artist's furniture-sculptures are composed not of volumes but of folded and cut out surfaces. The process of their engendering is symmetrical, tautological even. Looking at them brings to mind the spatial sculptures of Constructivists Katarzyna Kobro, Tatlin, Gabo, or even futurist Boccioni.

In 1994, the artist used the consequences of the magical universe, à la Lewis Carroll, that she gradually created by showing her *Morceaux de jardin* (*Bits of Garden*) made of surfaces, folds and secant planes that people can walk through like Alice does in Wonderland. This is why I am not at all surprised that her art bears similarities with Larry Bell's art whose glass cubes also constitute a plastic response to Lewis Carroll. Just like Larry Bell's glass, Isabelle Plat's mirror is a paradox aimed at the poor billionaires of imagination.

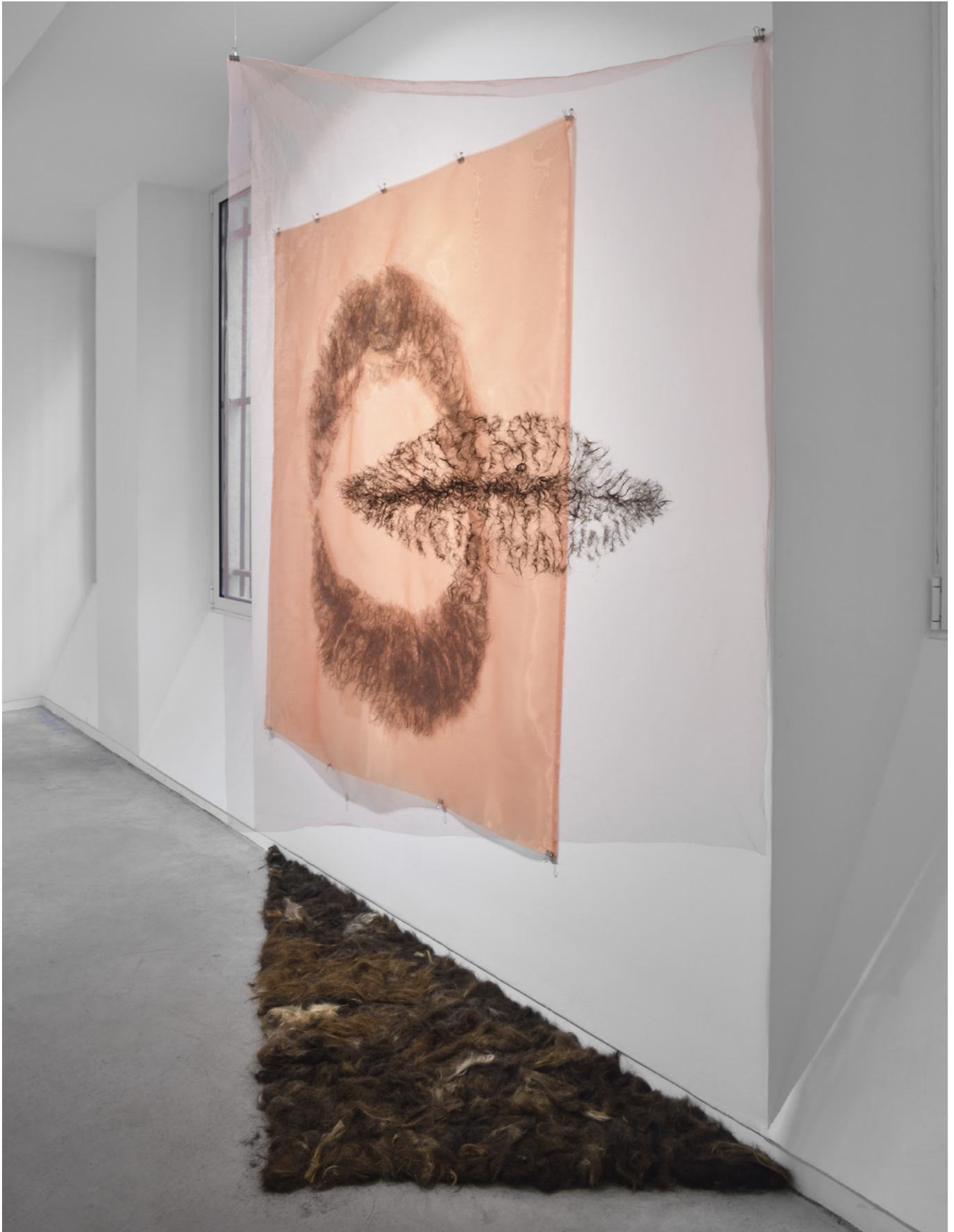
The artist's riddle-books are another way of folding vocabulary and representation. However it is in the public

space that her imagination shines. That is whenever aediles are brave enough to give her free reins of course! This was how, in 1996, she designed an ephemeral sculpture for Paris Sewer Museum, near the Alma Bridge. The model, which can still be seen in her studio, looks like a walking head machine, an antipodal sculpture. Its name was *On a marché sous la terre* (*We Walked Under the Earth*), Isabelle Plat had been struck by the fact that under the earth, in sewers, was the double of the streets of Paris. When Parisians flushed their toilets or had a shower, the water thrown back into sewers would make gigantic upside down legs dance as if they were the shadows of pedestrians in the streets. It was without a doubt the best dance ever imagined! It only lasted for a while. *Cloporium* (*Fagorium*) (1999) is however still available in Nancy. The artist should have received a social security medal for her invention! The smokers who gather in a compartment in the shape of a big Ricard ashtray put the cigarette ashes in a magnified replica of their windpipe leading directly to magnified replicas of pairs of pink lungs.

This leads us back to the paradoxical notion of “usable sculpture” that has more or less become one of the artist's signatures and her own way of making art function. Far from limiting herself to the formal envelope or cultivating an aesthetic *per se*, Isabelle Plat claims a new *transitivity* for her works. Transitive works that produce something, works that come out of themselves, so to speak, have been present in modern art since Laszlo Moholy-Nagy's *Light-Space Modulator* (1922-1930) or Marcel Duchamp's *Rotoreliefs* (1935), which as they move produce coloured shapes and shades; also since Jean Tinguely's *Méta-matics* (1954), which were painting machines with an engine. As for Isabelle Plat, a work of art doesn't project anything, neither does it create anything. What it does create is a wait and an irrepressible desire that will only be fulfilled through use. Gregory Bateson was wondering where the body of a blind person ended because of the essential way their white stick extends it. With Isabelle Plat, the body of a sculpture only ends when it literally touches the spectator's body. It is use rather than receptacle of shape that is being called.

The body of a sculpture offers uses against all uses: like sitting on the crotch of trousers turned upside down and changed into a seat (they actually are someone's trousers!) or even, as we mentioned earlier, sitting on a stuffed brain set up as a stool. The inversion is a form the artist is fond of. But if we didn't pay attention, the true inversion would remain hidden from us through the sole will of the artist: while we are using the sculpture, while we are physically confronting it, for example by sitting on it, we are not able to see it. The use conceals the sculpture and

good
morning



Le corps de la sculpture propose des usages contre tous les usages : comme de s'asseoir dans l'entrejambe d'un pantalon renversé mué en siège (et qui de surcroît est le pantalon de quelqu'un !) ou encore, comme nous l'avons dit plus haut, de poser ses fesses sur une cervelle rembourrée et montée en tabouret. Le renversement est une forme qu'affectionne l'artiste. Mais si l'on n'y prenait garde, le véritable renversement nous resterait caché et cela, par la volonté même de l'artiste : c'est que pendant que nous usons de la sculpture, pendant que nous y sommes physiquement confrontés, en prenant position sur elle notamment, alors nous sommes dans l'impossibilité de la voir. L'usage dissimule la sculpture, il nous empêche de la voir d'autant plus que nous sommes saisis par elle davantage. Voir ou faire, *otium* ou *negotium*, contemplation ou vie active, il nous faut choisir, car le dilemme est que l'on ne peut pas faire ceci sans perdre cela. C'est pourquoi la sculpture d'usage n'en finit pas de nous surprendre par sa valeur d'énigme sinon d'oxymore. Elle est au cœur d'une alliance impossible, comme l'est l'art contemporain qui, dans ce qu'il a de meilleur, veut créer dans l'intervalle entre l'art et la vie, selon la belle expression de Robert Rauschenberg.

Mais ce qui est le plus prometteur, c'est lorsque l'artiste anticipe des usages insoupçonnés, ouvrant des possibles, à la rencontre des invisibles non encore formulés. Les projets de plein air qu'elle a conçus, des environnements sculptés pour le Midi de la France utilisant le système d'aération souterrain qu'on appelle « canadien » ou encore « provençal », le *Climatiseur* pour le Collège du Roy d'Espagne (2009), ou encore l'*Eolienne-bijou* pour le port de Shanghai (2004), même non réalisés, ouvrent la possibilité de sculptures en accord avec l'invisible puissance active des énergies renouvelables. Ainsi, lorsque sortie de l'atelier, l'œuvre d'Isabelle Plat rencontre la ville et l'espace public, elle se sert des matières immatérielles, des flux d'air et des charges énergétiques pour fournir un cadre sans contrainte pour la vie de demain.

prevents us from seeing it particularly as we are more ceased by it. See or do, *otium* or *negotium*, contemplation or active life, we have to choose, because the dilemma is that we cannot do this without losing that. This is why usable sculptures never cease to surprise us with their dose of enigma if not oxymoron. They are at the heart of an impossible alliance, just like contemporary art which at its best, wants to be creating in the interval between art and life, in the words of Robert Rauschenberg's beautiful expression.

However the most promising thing is when the artist anticipates unexpected uses, opening possibilities and meeting invisible things still unformulated. The open air projects she designed, such as sculpted environments for the Midi part of France using the subterranean ventilation system called "Canadian" or "Provençal", the *Climatiseur* (Air-Conditioner) for the Roy d'Espagne Highschool (2009), or the *Eolienne-bijou* (Jewel-Wind Turbine) for Shanghai harbor (2004), even when they don't become true create the possibility of sculptures in accordance with the invisible active power of renewable energies. Thus, when Isabelle Plat's work leaves the studio to meet the city and public spaces, it uses insubstantial materials, air flows and energetic charges in order to provide a framework without constraints for tomorrow's life.

A UN CHEVEU DE L'USAGE

PAR EDWART VIGNOT

Avertissement :

L'interprétation des œuvres reproduites dans ce catalogue n'engage que son auteur et les lecteurs qui seraient par un heureux hasard en adéquation avec ce dernier. L'artiste responsable de ses créations s'autorise quant à elle le droit de compléter ou de rectifier les propos si ceux-ci ne devaient correspondre à sa vision, en partie voire en totalité.

Introduction

Parler, écrire sur le travail d'un ou d'une artiste est une opération aussi périlleuse qu'heureuse. Je connais Isabelle, qui sait que j'apprécie aussi bien sa personne que ce qui en émane – et d'ailleurs n'est-elle pas à certains égards une sculpture d'elle-même au regard de son immense chevelure, pour ne pas dire crinière ! C'est pourquoi je ne fus qu'à demi surpris de sa proposition en ce soir de fin septembre 2015. Ne sachant que très rarement dire non, c'était sans savoir vraiment dans quoi j'allais m'immiscer ; en l'occurrence la rédaction d'un ou de plusieurs textes devant servir à nourrir le catalogue de son exposition prévue à la Galerie Eric Mouchet pour le mois de décembre de la même année.

Pour espérer rédiger quelque chose de sensé et d'habité sur le travail, la vision si particulière d'Isabelle Plat, il faut obligatoirement voir puis digérer. Parfois, cette digestion peut prendre un temps inouï mais c'est là le prix à payer si l'on veut apporter aux amateurs, aux curieux, un éclairage que l'on juge le plus juste tout en restant le plus personnel. L'univers d'Isabelle se nourrit de très nombreuses références, à la fois plastiques car empruntées à des œuvres issues d'autres artistes – aussi bien anciens que modernes – et littéraires. Si les notions organiques sont présentes par le matériau de base utilisé, elles le sont aussi dans tout le vocabulaire contenu dans le champ lexical qui mêle jeux de mots et mots à tiroir.

Pouvoir comprendre le travail, les dérives ou autres délires formels d'Isabelle, c'est avant tout accepter de ne pas brider ses idées et ses premières impressions. Qu'elles soient pour certains de l'ordre d'un obscur dégoût ou d'une curieuse fascination, les réactions suscitées par cette singulière production ne laisseront jamais aucune personne indifférente.

Isabelle Plat, dans ce qui pourrait s'apparenter à une intime rétrospective – pièces créées entre 2004 et 2015 –, expose avec une harmonie certaine une des faces de son travail, de son œuvre. Et si Eric Mouchet l'accueille, c'est pour que nous puissions, nous spectateurs, enfin bien la cueillir : la brosser dans le sens du poil !

WITHIN A HAIR'S BREADTH OF USE

BY EDWART VIGNOT

Warning:

The interpretation of the works reproduced in this catalogue is binding only on its author and the readers who through a happy coincidence, might agree with him. The artist is in charge of her creations and is entitled to complete or even alter the words if they don't match her vision, partly or completely.

Introduction

Talking or writing about the work of an artist is something that is perilous and enjoyable in equal measure. I know Isabelle, who knows I appreciate her as a person as well as what exudes from her –is she not in some ways a sculpture herself with her extraordinary hair if not mane! This is the reason why I was only half surprised when she made her offer one evening in late September. I pretty much never say no and it was without really knowing what I was getting into; as it happens, it was the writing of one or several texts that would feed the catalogue of her exhibition scheduled at the Eric Mouchet Gallery in December of the same year.

In order to write something sensible and sensitive about the work and very particular vision of Isabelle Plat, it is necessary to see first then digest. Sometimes the digestion may take an incredibly long time but it is the price to pay if you want to offer connoisseurs and curious minds an angle considered as accurate as possible while remaining as personal as possible. The world of Isabelle Plat feeds on numerous references both artistic because they are borrowed from the works of other artists –old and modern– and literary. While the organic notions are present through the base material that is used, they are also present in the vocabulary contained in the lexical field which mixes puns as well as words with several meanings.

Being able to understand Isabelle's work, wanderings or other formal idiosyncrasies is above all accepting to not curb her ideas and first impressions. Whether some people might feel an obscure disgust or a bizarre fascination, the reactions triggered by this singular production will never leave anyone indifferent.

Isabelle Plat, in what could be described as an intimate retrospective –pieces created between 2004 and 2015– shows with an assured harmony one of the facets of her work and creations. And if Eric Mouchet is hosting her it is in order for us spectators to finally get to know her and rub her up the right way!



Vue d'exposition « A un cheveu de l'usage » ;
Galerie Eric Mouchet, 2015.

① Mais encore des sciences de l'écologie et des gestes du quotidien.

② Je constate que notre civilisation a tant cherché à dominer la nature et à s'en protéger, qu'elle ne sait plus à quoi elle aspire à son propos. Mon projet général est de favoriser une empathie avec la planète pour inscrire l'individu dans la réalité environnementale. Les pièces de cette exposition en font partie.

① But also on ecology and daily gestures.

② I have noticed that our civilisation has tried so hard to dominate nature and protect itself from it that it no longer knows what it wants from it. My general project is to facilitate some empathy towards our planet in order to enroll the individual in the environmental reality. The pieces in this exhibition are part of this.

DE LA DÉAMBULATION AUX ŒUVRES OU AUTRE PARCOURS INVENTORIÉ IN SITU

Première salle

L'art de ne pas y couper ou alors en quatre...

Aussitôt entré dans la galerie, à un cheveu de son nez, le visiteur tombe nez à nez avec le pied d'Isabelle. Histoire de mettre le pied dans le Plat ou plus exactement, lire le Plat du pied... de son œuvre.

Le Pied de Caroline aux cheveux de Charolais (2008-2013) est immense mais il est toutefois moins grand que ce qu'il aurait dû être à l'origine – quatre mètres au lieu de sept –, l'artiste ayant retravaillé la longueur des cheveux afin que sa « composition finale » soit envisageable, exploitable... exposable.

Cette empreinte ou autre membrane corporelle fixée sur soie, avant d'avoir été cet assemblage fragile et méticuleux, fut une simple trace relevée par un rouleau encre prélevé sur le pied du modèle. Isabelle fit le reste. Composa son tout. L'effet est à la fois intrigant et saisissant, comme si cette figure était un reliquat, un souvenir d'un passage humain laissé sur une épaisse moquette. Un questionnement auquel un prénom ne suffit pas à rassasier notre curiosité malade. Comme un Robinson découvrant sur le sable encore mouillé la présence d'un autre que soi, cette trace fait l'effet d'une bombe. L'artiste a réussi son œuvre, à marquer son coup.

Pour un rendu velu, je dessine les lignes de la peau en plantant suffisamment de cheveux. Si j'avais gardé le nombre des lignes dessinées par la peau de Caroline son pied aurait atteint sept mètres.

Un rideau sépare l'intérieur de l'extérieur du corps : cette membrane corporelle aux milliers de petits « capteurs-cheveux » d'origines différentes correspond aux points de contact entre les deux.

Je m'arme de patience et me soumetts au dessin des lignes de la peau et au fil du cheveu pour une étoffe vivante, mi-homme, mi-animal.

Il s'agit de rechercher le dialogue entre sa propre intériorité et l'espace physique d'une planète en pleine révolution environnementale.

FROM MEANDERING TO WORKS OF ART OR OTHER IN-SITU INVENTORIED PATHS

First Room

The art of not cutting about or maybe cut it in four...

As soon as they walk into the gallery, a hair's breadth away from their nose, visitors will come face to face with Isabelle's foot. Just so they can put their foot in it, or more precisely read about Plat's foot... and her work.

Le Pied de Caroline aux cheveux de Charolais (Caroline's Footprint with Charolais Hair) (2008-2013) is massive but still smaller than what it was originally meant to be –four meters instead of seven–, the artist has reworked the length of the hair in order for her “final composition” to be conceivable, exploitable... Showable.

Before this print or any other body membrane was fixed onto silk and became this fragile and precise composition, it was a simple print taken from the model's foot with an inked roller. Isabelle did the rest. She composed it all. The effect is both intriguing and striking, as if this figure was a remainder, the memory of a human visit left on thick carpet. It's a questioning, and to give it a name isn't enough to satisfy our obsessive curiosity. Just like a Robinson discovering the presence of another human being on the wet sand, this print has a huge impact. The artist has succeeded in her work; she has made a lasting impression.

For a true rendering of the foot, I would have to draw all the lines in hair. If I had kept the number of lines actually on the foot of Caroline, given the width of the packets of hair, her foot would have been seven meters long.

A curtain separates the inside and the outside of the body; this body membrane with thousands of small “hair-captors” of various origins corresponds to contact points between the two.

I arm myself with patience and submit myself to the drawing of skin lines and hair strands in order to create a living cloth, half-human, half-animal.

It is about looking for a dialogue between our own interiority and the physical aspect of a planet right in the middle of an environmental revolution.



Le Pied de Caroline aux cheveux de Charolais, 2008-2013 ;
dessin aux cheveux de Charolais sur soie ;
430 x 150 cm.



Cervelle-tapis x 3

La première *Cervelle-tapis* date de 2004, elle est en cheveux de Parisiens. L'idée vient des « objets d'appartenance », ces objets si proches des gens qu'ils sont fabriqués avec cette matière qui les constitue, celle-là même qui nous questionne. Véritables « sculptures d'usage », ces œuvres d'art sont là pour être sollicitées, empruntées, utilisées. Le poids de nos jambes doit se retrouver sur ce monticule dont l'apparence est changeante. Tour à tour, cervelle, cerveau, demie noix fraîche, poumon noirci « nicotiné » ou encore réseau informatique grillé, il n'en demeure pas moins que ces organes ne font qu'un seul et unique objet : un tapis. Notre imagination pouvant faire le reste.

C'est un organe humain réalisé avec un matériau humain (recyclage de cheveux coupés pour le plaisir des donateurs) + une technique permettant au spectateur de marcher dessus = usage du corps pour une de mes « sculptures d'usage ».

Cervelle-tapis x 3 (Brain-Rug x3)

The first *Brain-Rug* dates back to 2004 and is made of Parisian hair. The idea comes from “belongings” which are objects so close to people that they are made of the substance that constitutes them, the very substance that questions us. They are genuine usable sculptures and are there to be solicited, borrowed and used. The weight of our leg has to be lying on this little mount whose appearance changes. In turns brain, head, fresh half walnut, blackened “nicotined” lung or even scorched IT network, these organs are still one and only one object: a rug. Our imagination can do the rest.

It is a human organ created with human material (upcycled human hair cut by willing donors) + a technique allowing the spectator to walk over it = use of the body for one of my “usable sculptures”.

La *Cervelle-tapis à la veste de Charlotte et aux cheveux de Charolais* apporte quant à elle un accessoire extérieur et identitaire qui habille notre questionnement de façon différente et enfin, la *Cervelle tapis avec sangles aux cheveux de Charolais* bride nos idées, entrave nos actions à penser à autre chose qu'à une « sculpture d'usage ».

Cette Cervelle Tapis est réalisée avec des « objets d'appartenances » de Charlotte (sa veste) et de Charolais (leurs cheveux) afin de ne pas perdre notre habitude de « marcher sur les autres » !!!!

C'est aussi une composition à regarder mais c'est encore un usage pour se voir soi-même, voir et prendre conscience des autres.

La *Cervelle-tapis à la veste de Charlotte et aux cheveux de Charolais* (Brain-Rug made from Charlotte's Jacket and Charolais Hair) brings an external and identity accessory that dresses our questions in a different way and lastly, la *Cervelle-tapis avec sangles aux cheveux de Charolais* (Brain-Rug With Straps Made of Charolais Hair) curbs our ideas and hampers our actions when thinking of something else than a usable sculpture.

This Brain-Rug is made of Charlotte's "belongings" (her jacket) and Charolais (their hair) in order to not lose our habit of "walking all over people"!!!!

It is also a composition that can be looked at but it is again a use that allows us to see ourselves, see and become aware of other people.





La jupe d'Alice de Balthus aux cheveux de Bruxellois est une référence visuelle immédiate à celle d'Alice, la jeune femme au pied posé sur le rebord d'une chaise, et dont le changement de niveau relève et révèle mécaniquement une nuisette déjà trop courte, dévoilant un sillon tout tracé qui s'offre ainsi aux fantasmes mâles et pas seulement. L'émoi est dû au génial pinceau de Balthus. Cette « revisitation » par Isabelle Plat de ce vêtement lui confère dès lors un tout nouveau statut : celui de métaphore capillaire et sexuée. Tout comme le peintre, elle ne cache rien, pire, elle excite en montrant.

Rechercher la personne et elle est là, multiple dans ce chaudron d'ADN. Pour ne pas la perdre, je feutre un espace intérieur pour trouver sa place, être sur la planète.

La jupe d'Alice de Balthus aux cheveux de bruxellois (Alice's Balthus Skirt made of Hair from Brussels Inhabitants) is an immediate visual reference to Alice's skirt: the young woman with her foot on the side of a chair and whose position mechanically lifts and reveals a baby-doll dress that is already too short, thus unveiling an already traced crease that reveals itself to male fantasies amongst other things. The emotion is there thanks to Balthus' brilliant style. The "revisiting" of this garment by Isabelle Plat gives her a brand new status: one of capillary and sexualised metaphor. Just like the painter, she conceals nothing; she actually turns on by revealing.

Look for the person and she or he is there; in fact, a multiple of persons in this DNA cauldron. In order to not lose any of them, I felted an inside space for them to find their place and to be on the planet.

Soutien-gorge du Luxe de Matisse aux cheveux de Bruxellois fait dire à sa créatrice cette sentence pour le moins contradictoire : « être nu(e) au soleil, quel luxe ! ». Qu'entend Isabelle Plat par cette provocation qui a tout d'une parfaite antiphrase ? A première vue, nous voilà devant un accessoire de lingerie typiquement féminin à ce détail, ce poil près, qu'il est exclusivement composé de cheveux et de par sa nature, il devient une extension naturelle de soi (être humain) certes, mais maîtrisée, fabriquée. Cet état d'animal primal que l'on prend grand soin à gommer principalement chez la femme devient chez Isabelle une revendication à accepter ce que l'on est, en arborant presque fièrement cet emblème dérangeant. A qui appartient cet objet ? Peut-être à une Lucy imaginaire retrouvée non plus en Afrique mais au plus profond de nous-mêmes, quand nous étions plus libres !

*Rien ne remplace la chair.
Le matériau utilisé pour la
représentation recouvre toujours le
sujet ; des cheveux pour représenter
un corps nu : le voilà habillé...*

Soutien-gorge du Luxe de Matisse aux cheveux de Bruxellois (Matisse's Luxury Bra Made of Hair from Brussels Inhabitants) makes Plat say this most contradictory sentence: "being naked in the sun, what luxury!". What does Isabelle Plat infer with this provocation that has all the elements of a perfect antiphrasis? At first sight we are face to face with a typically feminine lingerie garment with the exception that it is exclusively made of hair and by virtue of its nature it does become a natural extension of the self except that it is controlled and man-made. This state of being a primal animal that we very carefully erase especially in women becomes with Isabelle a statement urging to accept who we are by displaying almost proudly this disturbing emblem. Who does this object belong to? Maybe to an imaginary Lucy discovered not in Africa but deep within ourselves when we were freer!

*Nothing can replace flesh.
The material used at the
representation still covers the
subject; hair represents a naked
body; now it is dressed...*







Monochrome psychologique d'usage aux cheveux de Bruxellois N°4, 2007-2011; cheveux de Bruxellois feutrés; 80 x 53 cm.



Monochrome psychologique d'usage aux cheveux de Bruxellois N°5, 2007-2011; cheveux de Bruxellois feutrés; 85 x 54 cm.

Isabelle Monochrome psychologique en cheveux de Bruxellois N°2 est le fruit d'une réflexion faisant suite à une visite d'une exposition Yves Klein au Centre Pompidou. Ces monochromes pour Isabelle ne contiennent plus aucune once de psychologie, c'est pourquoi a contrario, cette-dernière, en traitant ces aplats aux teintes brunes faits de concrétions capillaires, s'assure de leur redonner vie donc psychologie grâce à l'ADN qu'ils contiennent. Ces « presque carré » sont autant de portraits vivants accrochés au mur, miroir de l'âme humaine, du moins de ceux qui les contemplent.

Isabelle Quant je feutre ensemble ces humains, j'espère amortir les différends et pas les différences.

Monochrome psychologique d'usage aux cheveux de Bruxellois, 2007-2011; cheveux de Bruxellois feutrés; 28 x 27 x 4 cm.

Yves Klein Monochrome psychologique en cheveux de Bruxellois N° 2 (Psychological Monochrome in Hair from Brussels Inhabitants N° 2) is the fruit of a reflection following the visit of an Yves Klein exhibition at the Pompidou Centre. For Isabelle, these monochromes no longer contain an ounce of psychology; this is why Isabelle, by treating her tint areas with brown shades made from capillary concretions, will on the contrary make sure that she brings them back to life and therefore to psychology thanks to the DNA that they contain. These "almost squares" are as many living portraits hung on the wall, like mirrors of the human soul, at least for those who contemplate them.

Yves Klein When I felted these humans together, I hoped to cushion the disagreements and not the differences.

Seconde salle

Pêle-mêle de cheveux en mêlées et autres « sculptures d'usage »...

On ouvre le bal avec cette merveilleuse Botte de conte de fée (*La Botte du Luxe de Matisse aux cheveux de Bruxellois*), qui inspire à sa cordonnière d'un genre nouveau ces vers de Baudelaire : « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, Luxe, calme et volupté »...

Chausser cette botte, c'est accepter de partir pour un voyage beaucoup plus subversif et lointain que ces pauvres « sept lieues ».

Avec le concept de l'usage, je m'attache à confronter un utilisateur/spectateur à la vision d'une nature vivante dont il peut expérimenter les régulations et les diversités alors que l'homme s'est habitué à un univers d'objets destinés à être manipulés, à être consommés et à être épuisés.

Dans cet espace privé de la galerie, je recherche une confrontation poétique et physique impliquant le spectateur, et dans sa matérialité et dans l'environnement. Je pose la question du corps dans son rapport au monde.

La matière organique cheveu est ici également la peau.

Le soleil me sculpte, le temps me sculpte, ma pensée aussi... L'empreinte de ma peau est également celle du monde.

La peau de la sculpture a autant d'importance que la forme.

Second Room

Montage of hair in a jumble and other "usable sculptures"...

The ball starts with this wonderful Boot from a fairy tale (*Matisse's Luxury Boot Made of Hair from Brussels Inhabitants*), and inspires its shoemaker with a new genre of these verses by Baudelaire: "there all is luxury, peace and pleasure..."

To put on this boot is accepting to go on a much more subversive and faraway journey than these miserable "seven leagues".

With the concept of use I strive to confront users/spectators with a vision of a nature that is alive and whose regulations and diversities they can experience, whereas humankind has got used to a world of objects only aimed at being manipulated, consumed and worn out.

In the private space of the gallery, I look for a poetical and physical confrontation involving the spectator both in their materiality and environment. I pose the question of the body and its relation to the world.

Here, the organic matter of the hair is equally the skin.

The sun sculpts me, time sculpts me, and so does my thinking... The print of my skin is also the print of the world.

The skin of the sculpture is as important as its shape.



Puis vient cette série organique composée de deux Bouches (*Bouche de Caroline aux cheveux de Bruxellois* et *Bouche d'Isabelle aux cheveux de Bruxellois*), l'une ouverte, sensuelle et gourmande quand l'autre est pincée, réservée et muette. Les cheveux qui les dessinent accentuent avec réalisme les ridules qui font de ces membranes corporelles les parties les plus fragiles de notre corps extérieur. Cette mini-série est complétée par une empreinte de *Pouce* (2007), celle d'un *Nombril* (2006) et d'un *Sein* (2007) dont elle dit qu'ils sont à l'instar de ces bouches d'autres membranes corporelles, tournées à la fois vers l'intérieur mais aussi vers des mondes extérieurs. Ainsi cette articulation de doigt dessine un plan intime à suivre et dans lequel il faut se perdre. Quant au sein, il donne à voir et à boire, l'artiste nous faisant absorber son ressenti ; cela coule de source et se boit comme du petit lait. Enfin, ce nombril autour duquel il faut sans cesse faire tourner notre regard nous intimant l'ordre doux d'effectuer des spirales, autre façon de s'aborder soi-même dans un jeu d'introspections monochromes.

Le dessin est aussi bien la personne elle-même que les autres. Celle dont c'est l'empreinte mais aussi les autres dont les cheveux sont devenus sa matière. La peau est la frontière entre soi et le reste du monde, et comme tout « le vivant », elle se construit avec le « tout ».

Then comes this organic series made up of two Mouths (*Caroline's Mouth Made of Hair from Brussels Inhabitants* and *Isabelle's Mouth Made of Hair from Brussels Inhabitants*), one is open, sensual and inviting while the other one is pinched, reserved and mute. The hair that outlines them emphasizes with great realism the little wrinkles that make these body membranes the most fragile parts of our external body. This mini-series is completed with a thumb print (2007), one of a navel (2006) and one of a breast (2007) of which she says that like these mouths, they are other body membranes turned towards the internal but also towards external worlds. Therefore this finger articulation draws an intimate map to follow and in which you have to get lost. As for the breast, it is there to be seen and drunk from. The artist makes us absorb her feelings; it is obvious and can be drunk as if it were water. Finally the navel around which we have to endlessly swirl our gaze, softly ordering us to execute spirals which is another way of getting absorbed in a game of monochrome introspections.

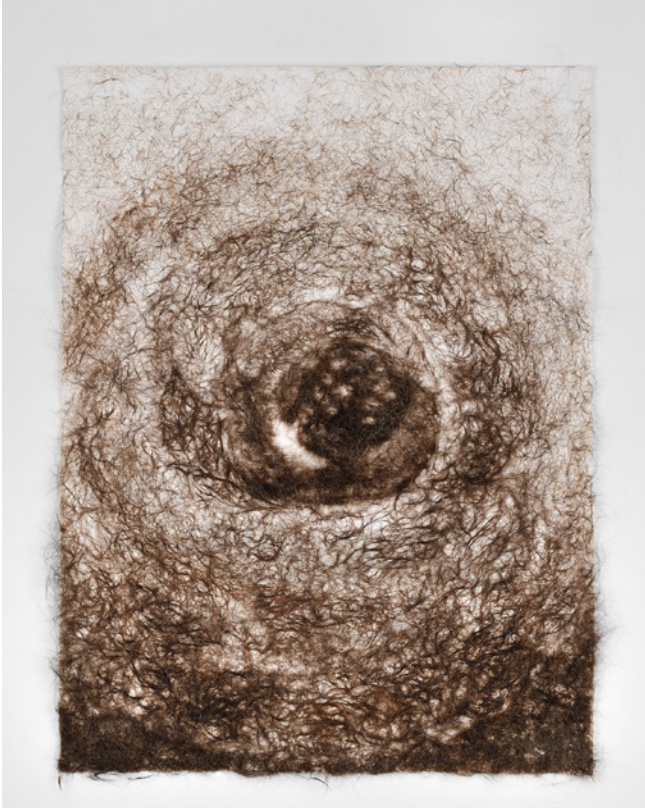
The drawing is as much the person herself as it is the others. The one whose print it is but also the others whose hair has become its substance. The skin is a frontier between the self and the rest of the world, and just like all "the living" it builds itself with the "whole".



La bouche d'Isabelle aux cheveux de Bruxellois, 2006 ;
dessin aux cheveux de Bruxellois sur tulle ;
105 x 150 cm.



*La bouche de Caroline aux cheveux de Bruxellois, 2006 ;
dessin aux cheveux de Bruxellois sur acétate ;
150 x 170 cm.*



Sein, 2007 ;
dessin aux cheveux de Parisiens ;
60 x 45,5 cm.

Empreinte articulaire du doigt, 2007 ;
dessin aux cheveux de Parisiens ;
60 x 45,5 cm.

A part mais issue de la même famille, la fantastique oreille intitulée *Filtre à son aux cheveux de Nouveaux Mexicains feutrés* est accueillie à la Galerie Eric Mouchet. Ce pavillon humain disproportionné s'accroche comme un point d'interrogation. Œuvre complètement murale, elle est ici comme ailleurs la bien velue. A l'écoute de nos commentaires, pourra-t-elle les entendre ? Car ce qui la fait la défait. Etre en quelque sorte pour ne pas être. Ce qui la constitue, cet amas de cheveux et de poils, entrave sa fonction première : l'écoute. Dans ce paradoxe capillaire – un de plus –, Isabelle Plat s'amuse une fois encore à brouiller les pistes, tirant sur ses cheveux ; tirant bien sur la corde du non-sens jusqu'au bout...

Feutrer les sons... pour entendre moins de « non-sens ».

Separate but coming from the same family, this fantastic ear, *Filtre à son aux cheveux de Nouveaux Mexicains* (*Sound Filter Made of Felted New Mexican Hair*) is shown at the Eric Mouchet Gallery. This disproportionate human pavilion hangs like a question mark. It is a thoroughly mural piece and here and elsewhere, it is hairy and it is welcome. Will it hear our comments while listening to them? For what makes it also unravels it. In a way it is being in order to not be. What constitutes it, this heap of hair and hairs, hinders its primary function which is to listen. In this capillary paradox –yet another one–, Isabelle Plat once again entertains herself by putting up a smokescreen, and pulling her own hair; she finally pulls down the string of nonsense...

Muffling the sounds... I hear less nonsense.





Filtre à air aux cheveux de Nouveaux Mexicains, membrane organique ou autre appendice indispensable pour inhaler un air vital et viscéral, ce nez tout en cheveux nous rappelle combien ces filtres situés originellement à l'intérieur nous sont si nécessaires. Cette vision, cette extrapolation proposée par Isabelle Plat nous invite une fois encore à réviser notre jugement et à nous poser les questions d'ordre existentiel du type : l'endroit vaut-il l'envers ? Possiblement, à vue de nez...

Les cheveux du Filtre à air constituent une matière vivante. A l'occasion de deux projets de commande publique, j'ai réalisé des sculptures de nez faites de matière inerte (de la résine). La matière de vie ou active, je la retrouve en mettant en forme une énergie renouvelable que j'utilise comme une matière. Et ces nez sont inclus avec des paires de poumons et des bouches dans la technologie de ces vastes sculptures d'usage. Ces ensembles permettent aux spectateurs de s'identifier à la planète. Et l'air, c'est le nez...

Filtre à air aux cheveux de Nouveaux Mexicains (Air Filter Made of Felted New Mexican Hair). An organic membrane or other appendage essential to inhale vital and visceral air; this nose made of hair reminds us how much these filters originally located on the inside are so necessary to us. This vision, this extrapolation offered by Isabelle Plat invites us once again to revise our judgement and wonder about existential things such as : is the outside the same as the inside ? At first sight, possibly...

The hair of Filtre à air constitutes a living material, while for two public commissions I realised sculpture of noses made of resin, thus of inert material. The living or active matter is found in renewable energy, which I use as if it were a material. And these noses are part, with pairs of lungs and mouths, of the technology of these monumental usable sculptures. These ensembles allow the viewers to identify with the planet. And the air, it is the nose.



Et cette « ré-jouissante » *Chaussette d'homme*.
Objet spectaculaire et dérangeant, la *Chaussette d'homme* se veut être, elle, un écrin pour ce que le mâle a sans doute de plus précieux. Cette fois, Isabelle incorpore dans sa préparation une bonne dose d'humour et d'ironie. Ce cocon aurait-il pour objectif et mission de tenir suffisamment au chaud ce que contiennent les bourses de l'avenir ? Ou est-ce là un habit d'apparat, autre robe de chambre de Casanova nécessaire à un rite, une pré-parade nuptiale ou simple gymnastique coïtale ? Peut-on la faire rentrer... dans une possible « sculpture d'usage » ? Mentalement, certainement.

Comme les chapeliers, je les forme sur une forme.

And then there is this « cheerful » *Chaussette d'homme*.
Man's Sock is a spectacular and disconcerting object, the purpose of which is to be a jewellery case for what men probably see as their most treasured possession. This time, Isabelle blends a generous dose of humour and irony into her preparation. Could the objective and mission of this cocoon be to keep what is inside of the jewels of the future warm enough? Or is it a ceremonial outfit, another Casanova dressing gown required for a rite, a nuptial pre-parade or mere coital gymnastics? Can it fit... into a possible usable sculpture? It is mentally possible.

Just like hatters, I give form to them by using a shape.

« Trois chaussettes » dont, une « de garçon », une « d'homme N°2 » et une « de vedette », toutes « en cheveux de Charolais feutrés ».

Avec cette trilogie formelle, Isabelle Plat recompose une famille, fabrique une histoire, crée les personnages d'un conte aussi touffus qu'imaginaires. A l'instar des trois oursons ou des trois petits cochons, la mère créatrice expose ici ses nouveaux enfants comme autant de trophées capillotractés. Trois mâles en mal de reconnaissance – parcellaires – velus et voulus par une femme dont la vision drôle et-castratrice enchante notre champ de vision d'instruments de plaisir, utiles à l'œil et visiblement pas seulement...

Pour le sexe masculin, j'ai réalisé un vêtement spécifique pour qu'il puisse s'habiller de la multitude des autres comme il en rêve peut-être ?

“Trois Chaussettes” (“three socks”) including one from “garçon” (“boy”), one from “homme N°2” (“man N°2”) and one from “vedette” (“celebrity”), all of them “made of felted Charolais hair”.

With this formal trilogy, Isabelle Plat rebuilds a family, builds up a story, creates the characters of a tale that are as bushy as they are imaginary. Just like with the three bears or the three little pigs, the mother-creator shows her new children here, like as many far-fetched trophies. Three males in lack of –fragmented– recognition, hairy and wanted by a woman whose funny vision-castrating enchants our field of vision with tools of pleasure, useful for the eyes and probably more...

For the male genitals I made a specific item of clothing so that he can dress it with a multitude of others - as he perhaps dreams...



Chaussette de vedette, 2015 ;
cheveux de Charolais feutrés ;
37 x 21 x 12 cm.

Chaussette d'homme N°2, 2015 ;
cheveux de Charolais feutrés ;
22 x 16 x 9 cm.

Chaussette de garçon, 2015 ;
cheveux de Charolais feutrés ;
14 x 12 x 6 cm.



L'Infini du cheveu bruxellois, 2008 ;
cheveux de Bruxellois feutrés ;
102 x 68 cm.



L'Infini du cheveu bruxellois, 2008 ;
cheveux de Bruxellois feutrés ;
102 x 68 cm.

être portée

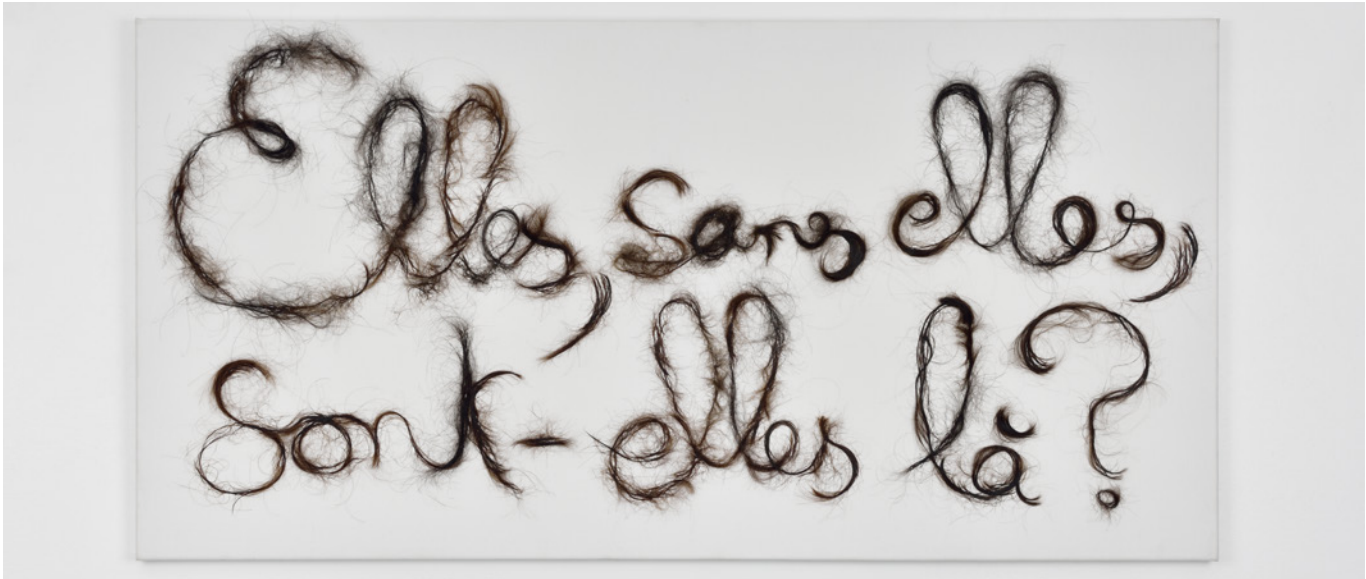
Enfin l'infini ! Utilisée dans la *Green Dance* de New York, cette double collerette baptisée *L'Infini du cheveu bruxellois* (2008) vit aussi sans ~~les performances~~ ; il redevient alors cet accessoire indispensable à tout couple en mal de réconfort. Uni par le 8 qui les enlace et les rend infinis. Du singulier pour un amour pluriel. La boucle – de cheveux – est bouclée !

La référence aux boîtes à bijoux contenant un peu de l'être aimé, même filandreux, est ici éloquent. Reste à fabriquer les souvenirs amoureux qui iront avec.

being worn

Infinity at last! Used in New York's *Green Dance*, this double ruff called *L'Infini du cheveu bruxellois* (*The Infinity of Hair from Brussels Inhabitants*) (2008) also has a life without ~~the performances~~; it then becomes again this indispensable accessory that any couple in lack of reassurance will need. They are united by the 8 that embraces them and makes them infinite. It is something singular for a plural love. The lock of hair is locked!

Here the reference to jewel boxes containing a bit of the loved one, even if that bit is stringy, is eloquent. The only thing left to do is to make the loving memories that go with it.



*Elles sans elles aux cheveux de Charolais, 2011 ;
cheveux de Charolais sur toile ;
100 x 50 cm.*

D'une poignée de cheveux, Isabelle Plat fait des dessins, des constructions, des sculptures et des écrits épars figés ou bien flottants. Le premier de ces deux-là est *Elles, sans elles, sont-elles là ?* (2011), une phrase qui semble crier un féminisme échevelé. Une sorte de drôle de devinette qui pourrait bien s'avérer, sous des abords dépressifs, aussi sombres et touffus que ces petits paquets collés sur un blanc immaculé. C'est aussi une question ouverte sur le symbole que représente la chevelure des femmes qui sans elle ne seraient plus des femmes. Comme un Samson sans toison n'est plus un homme en somme. La femme, elle, reste et demeure car jamais même sans crinière ne meurt. Un cri du cœur venu tout droit de son auteur. Sans doute aucun.

L'autre écrit est beaucoup plus lapidaire mais non moins capillaire.

Peut moins (2011) est une œuvre à l'humour ébouriffé qui annonce la couleur : moins longue que la phrase précédente, le peu de lettres qui composent cette dernière est néanmoins suffisant pour éviter le pire, la calvitie complète, celle qui coupe l'herbe brune sous les pieds, celle qui définitivement clôt le débat, faute de combattants, faute de cheveux ou d'implants.

Sûrement pas : Elles = les personnes (tous genres confondus). Et la seule chose dont je sois sûre, c'est que l'ADN de ces femmes, de ces hommes (aussi) est présent sur cette toile. Que le mot « personne » soit féminin alors que cela fait référence aux deux sexes apporte beaucoup de confusions...

From a handful of hair, Isabelle Plat will create drawings, constructions, sculptures and writings that are scattered, rigid or floating. The first one of these two is *Elles, sans elles, sont-elles là?* (*They, Without them, Are they There?*) (2011) which is a sentence that sounds like hair-raising feminism. A sort of funny riddle that could turn out to be, while depressed at first sight, just as dark and bushy as these little packets glued to an immaculately white surface. It is also an open question about the symbolic element represented by women's hair who without it would no longer be women. In fact just like a Samson without his mane of hair would no longer be a man. But women stay and remain the same because they never die, even without a mane. It is without a doubt a heartfelt appeal straight from its author.

The other piece of writing is a lot more concise but still as capillary.

Peut moins (*Can Do Less*) (2011) is a piece that contains disheveled humour and sets the tone: not as long as the previous sentence, the few letters that compose it are, however, enough to avoid the worst: complete baldness, the one that cuts brown grass from under your feet, the one that definitively ends the debate, for want of fighters, for want of hair or hair implants.

Most definitely not: They (elles) = people (of all gender). And the only thing I am certain of is that the DNA of these women, men (also) is present in this canvas. It seems very confusing that the word "person", feminine in french, refers to both sexes.



Peut moins aux cheveux de Nouveaux Mexicains, 2011 ;
technique mixte ;
22 x 12 cm.



Le livre de la veste de Robert, 2015 ;
veste de Robert, résine ;
41 x 20 x 94 cm.

Pour clore la visite de cette exposition, il serait d'usage de revenir aux fondamentaux : aux « sculptures d'usage ». Sur des tables sont donc posées de nouvelles pièces, de parfaits exemples de ce qu'Isabelle maîtrise le mieux.

Ces tables ont été pensées comme des proliférations naturelles et « patatéiformes » s'écoulant du mur.

Le livre de la veste de Robert invite l'amateur de passage à prendre à bras-le-corps celui d'un autre et aller fouiller dans son intérieur afin d'y découvrir et lire un peu de son histoire qui est, ne nous y trompons pas, surtout celle de sa créatrice.

Hommage à l'être aimé. En s'appropriant le vêtement d'un autre, d'un homme, d'un amant, et en le transformant, l'artiste lui confère dès lors un tout nouveau statut : celui de tangible reliquaire. Un objet de dévotion qui s'ouvre comme livre, un ami chéri qui se lit à livre ouvert et se livre à mots couverts. Reliure ou relecture, tout reste à faire. La vie s'effeuille page à page, et pose parfois sur ses épaules une veste qui n'est pas sienne. Mais au fait, qu'en savons-nous ?

Before ending the visit of this exhibition it would be useful to go back to the fundamentals i.e. "usable sculptures". New pieces are therefore shown on tables as perfect examples of what Isabelle masters best.

These tables were designed as natural and "potato-shaped" proliferations dripping from the wall.

Le livre de la veste de Robert (The Book made from Robert's Jacket) invites the passing connoisseur to embrace another body and search its inside in order to discover and read a little bit of its history which is, let's make no mistake about it, its creator's history.

A tribute to the loved one. By appropriating the clothes of another person, a man, a lover, and by transforming it, the artist is awarding it a brand new status: that of a tangible reliquary. It is an object of devotion that opens like a book, a dear friend that reads like an open book and opens up with covered words. Binding or proofreading, everything remains to be done. Life is flipped through page after page and will sometimes put a jacket that doesn't belong to it over its shoulders. But actually, what do we know about it?

David de Zoltan au petit oiseau, ce caleçon, rendu rigide non par son contenu mais par l'action répétée d'Isabelle Plat à le recouvrir de pigments, donne enfin au *David* de Michel-Ange de quoi un peu le rhabiller, lui qui n'a en fait si peu à cacher au demeurant. Il faut prendre ce tambour sans peau entre les mains, jouer avec afin de ressentir les micro-vibrations qui en émanent. La sensation est étonnante et le but d'Isabelle est atteint : vous êtes désormais intégré dans son processus de découverte, vous faites partie de son jeu, vous êtes une part de sa « sculpture d'usage ».

La personne est là et elle n'est plus là. Elle reste en creux, c'est comme son empreinte de pied.

David de Zoltan au petit oiseau (David de Zoltan with a Little Bird). These boxer shorts were made stiff not by what is inside but through Isabelle Plat's repeated action of covering it in pigments which finally gives Michelangelo's *David* something to put on even though he has pretty much nothing to hide. You have to grab this drum without a skin between your hands and play it to feel the micro-vibrations that come from it. The sensation is surprising and Isabelle has reached her goal: you are now part of her discovery process, you are part of her game and her "usable sculpture".

The person is here and then isn't. They remain sunken, like a foot print.

David de Zoltan au petit oiseau, 2015 ;
short d'homme, résine, cheveux de Charolais feutrés ;
dimensions variables.





La Belle, la Bête et la Feuille, petit Poème à Plat au sujet de cette œuvre et uniquement de celle là.

Bizarre boléro barbu, ce que tu devais cacher en transe tu ne le peux plus. En revanche si c'est une féminité d'origine que tu souhaitais mettre en avant, pari gagné, joueuse enjouée, corps chanceux... celui d'avoir deux beaux maillots !

En réalisant cette représentation du vivant, l'espace de la personne s'est rétréci. Il a fallu créer la bête pour lui redonner du corps, et la feuille pour créer le paysage avec ses rivières et ses reliefs. Oser la prendre dans ses mains, l'asseoir sur sa feuille ou la laisser s'étendre sur la table, s'épandre sur le mur...

La Belle, la Bête et la Feuille (The Beauty, The Beast and The Leaf) is a short poem by Plat about this piece and this piece only.

It is a weird and bearded bolero; what you had to hide while in a trance, you no longer can. However, if what you want to put forward is an original kind of femininity, then you've won your bet, cheerful player, lucky body... to have two beautiful shirts!

When creating this representation of the living, the person's space is shrunk. I had to create the beast to give it consistency, and the leaf to create the landscape with its rivers and relief. To dare take it in one's hands, lay it on one's sheet or leave it to roll out on the table, and spread on the wall...

Des tongs pour trouver sa place au sol, autrement dit anthropomorphiques.

Ces étranges cigales de mer préparées à l'orange pourraient tout droit sortir d'un bestiaire fantastique et culinaire. Autres, elles seraient aussi ces accessoires issus d'un vestiaire printemps-été d'un Jérôme Bosch bien inspiré ; qui ne tirerait plus le diable par la queue mais par ces tongs mal épilées.

Edwart Vignot

Des tongs pour trouver sa place au sol (Flip-flops to finds one's place on the ground), in other words, anthropomorphic ones.

These weird sea cicadas cooked with orange could very well come from an imaginary and culinary bestiary. If they were something else, they would be these accessories from the spring-summer wardrobe of a well inspired Jérôme Bosch, who would no longer live hand to mouth but rather hand to these not so well epilated flip-flops.

Edwart Vignot

Des tongs pour trouver sa place au sol, 2015 ;
résine, pigments, cheveux de Charolais ;
dimensions variables.





Galerie Eric Mouchet : Isabelle, tu as théorisé et écrit récemment sur le concept de « sculpture d'usage » puis rassemblé plusieurs artistes pour une exposition autour de cette thématique. Tu vas encore développer ce concept plus avant dans ta prochaine exposition personnelle intitulée « A un cheveu de l'usage », à la Galerie Eric Mouchet. Qu'est-ce que tu appelles « sculpture d'usage » ?

Isabelle Plat : A la galerie Maubert¹ (Paris 4^e arr.) vient effectivement de se terminer une exposition-manifeste que j'ai intitulée « Sculptures d'usage » et que j'ai conçue en rassemblant des œuvres réalisées par trois générations d'artistes contemporains. J'ai en effet identifié d'autres artistes qui, comme moi, ont développé une sculpture offrant au spectateur le choix de s'impliquer gestuellement pour la découvrir et la révéler. Ainsi le corps vivant du spectateur interfère avec la matière inerte de l'œuvre au profit d'expériences d'ordre très divers.

Pour aider à comprendre, je prends l'exemple de ces paires de poumons que j'ai conçues en 1999. Installées à l'université de Nancy, elles complètent un ensemble monumental, un fumoir paradoxal que j'ai composé et nommé *Cloporium*². Avec des formes bien gonflées, bien roses, ces poumons semblent représenter le bon air, la bonne respiration. Cependant leurs trachées-artères sont conçues pour que les étudiants y déposent la cendre de leurs cigarettes. Ici, j'ai compris que « l'usage » a autant de force que les formes et les couleurs pour appréhender et percevoir l'œuvre. C'est à cette occasion que le concept de « sculpture d'usage » a commencé à prendre forme.

Ainsi, le geste induit par la « sculpture d'usage » intensifie et transforme la compréhension, le sens de cette sculpture. Mais encore, je me suis amusée à confronter ce concept à celui du ready-made. Si la « sculpture d'usage » est

d'abord une sculpture, elle propose aussi un usage. Presque à l'inverse le ready-made est une appropriation d'un objet d'usage pour réaliser une sculpture qui n'a pas cette fonction. Elle peut devenir une sculpture d'usage si un autre utilité lui est donnée.

Sculpture d'usage ne veut pas dire design pour autant. La distinction se fait au niveau de l'intention du créateur, celle de créer une sculpture et non pas un objet d'usage. Cette « intention » n'a aucun pouvoir sur la qualité de l'œuvre (design et « sculpture d'usage » peuvent être l'un comme l'autre, bon ou mauvais). Par contre, suivant la catégorie de l'œuvre, l'expérience induite diffère totalement. Ces distinctions sont importantes si l'on veut approfondir notre perception et relation au monde.

GEM : Tu as plusieurs fois développé cette idée dans des sculptures en plein air, au travers desquelles tu as voulu sensibiliser à l'environnement. L'art peut-il par le biais de la « sculpture d'usage » avoir une portée sociale ?

IP : A l'occasion de plusieurs commandes publiques, situées dans l'espace extérieur, j'ai effectivement répondu avec des projets de « sculpture d'usage ». Dans ces cas, j'ai créé des formes destinées à réveiller l'intimité ancestrale qui doit exister entre les utilisateurs et leur environnement. La même intimité que celle qu'ils entretiennent avec les organes de leur propre corps. L'idée étant d'entrer en relation avec la terre, en suscitant une empathie avec notre planète.

Cette expérience est du même ordre que celle du *Cloporium* qui place le fumeur dans un face-à-face avec son propre corps. Avec ces autres projets de commande publique, ce face-à-face passe par l'anthropomorphisation de systèmes à énergie renouvelable, comme le puits canadien. Je l'ai exprimé à la surface de la terre par un



Eric Mouchet Gallery: Isabelle, recently you have theorised and written about the concept of “usable sculpture” then gathered several artists for an exhibition around this theme. You are going to further develop this concept in your next personal exhibition called “A un cheveu de l’usage” (“Within a Hair’s Breadth of Use”) at the Eric Mouchet Gallery. What is it that you call usable sculpture?

Isabelle Plat: A manifesto-exhibition that I designed and organised has actually just ended at the Maubert¹ gallery (Paris, 4th district). Its aim was to gather and confront art works that I call “usable sculptures” created by three generations of contemporary artists. Indeed I have identified that, over the last few decades, several artists have, like me, developed a practice of sculpture that gives the spectator the opportunity to not only see, but be gesturally implicated in the revelation and meaning of the work by touching it and using it. Thus the living body of the spectator interacts with the inert material to gain quite diverse experiences.

To help understand, I give the example of pairs of lungs that I conceived in 1999. Installed at the University of Nancy, they complete a monumental ensemble, a paradoxical smoking place that I composed and named *Cloporium*² (*Fagorium*). With forms well inflated, healthily pink, these lungs seemed to represent good air, good breathing. However, their tracheas are conceived so that the students deposit the ashes of their cigarettes there. Here, I’ve understood “usage” as having as much force as form and color to comprehend and perceive the work. It was at that occasion that the concept of “usable sculpture” started to take form.

Thus the gesture induced by “usable sculpture” intensifies

and transforms the understanding of the meaning of the sculpture.

Furthermore, I am amused to compare this concept to that of ready-made. If the sculpture d’usage is first of all a sculpture, it suggests also a usage. Almost the reverse, the ready-made is an appropriation of a usable object to realise a sculpture which has no usable function. It can become a sculpture d’usage if another usage is given to it. “Usable sculpture” still doesn’t mean design. The distinction is made at the level of the intention of the creator to make a sculpture and not a usable object (sculpture first, usable second). This “intention” says nothing about the quality of the work; both design and “usable sculpture” can be, one like the other, good or bad. By contrast, according to the category of the work, the experiences invoked differ totally. These distinctions are important if one wants to deepen our perception and relation to the world.

EMG: Several times already you have developed this idea in open air sculptures, which you wanted to use to raise awareness about the environment. Can art have a social impact through “usable sculptures”?

IP: In several public commissions, in open air spaces, I did indeed respond with usable sculptural projects. In those cases, I created forms intended to reawaken the ancestral intimacy that should exist between users and their environment. The same intimacy as the one they maintain with the organs of their own body. The idea is to have a more intimate relationship with the earth and create some empathy for our planet.

This experience is of the same order as that of the *Cloporium* which places the smoker in a confrontation

nez géant pour inspirer et une bouche géante qui expire, reliés entre eux par un chemin suivant le contour de la paire de poumons située à l'aplomb d'une autre paire de poumon souterraine où circule l'air ainsi tempéré par la masse du corps terrestre. En toute saison, le spectateur pourra expérimenter le confort de la géothermie en s'asseyant sur la bouche-banc.

Cette énergie géothermique est pour moi un matériau au même titre que celui qui me permet de réaliser le nez ou la bouche.

La nature et l'origine du matériau sont porteuses de questions. Celles qui sont posées par les problèmes du réchauffement climatique et de l'épuisement de notre planète. Mais encore, sous un tout autre angle, celles qui furent posées avec l'exposition initiée par Jean-François Lyotard, « Les immatériaux », que j'ai vue il y a trente ans déjà à Beaubourg.

GEM : Comment le cheveu est-il devenu le médium principal de tes dernières créations ?

IP : Je réalisais des « sculptures d'usage » depuis quelques années lorsque, pour un usage questionnant la relation que nous entretenons avec nous-mêmes et notre propre corps, j'ai eu l'idée d'en modeler une avec des cheveux humains. J'avais précédemment compris que le matériau en lui-même permet d'amplifier cette relation particulière que mes « sculptures d'usage » provoquent chez le spectateur. Ainsi j'utilise des matériaux que je qualifie « d'objets d'appartenance », comme des vêtements ayant appartenu à mes amis. Et finalement, pour arriver à une matière encore plus proche du corps, j'ai récolté chez des coiffeurs et travaillé en masse des cheveux d'hommes et de femmes. Ils peuvent être agglomérés sous la forme de « Cervelles tapis » dont le titre précise l'origine des matériaux qui les composent, comme *Cervelle-tapis à la veste de Charlotte et au cheveux de Charolais*³. Formes et couleurs y sont composées comme un haut-relief qui peut donc s'accrocher et se regarder au mur. Mais le but de ces représentations d'un organe symbolisant la singularité de chacun est d'être posées au sol et utilisées comme tapis. J'ai donc élaboré une matière qui autorise le spectateur à cet usage, même si tout un chacun n'est pas tenté de le faire...

Ce « geste » vivant du spectateur prend encore une autre dimension si la matière de cette sculpture d'usage elle-même porte trace de la vie. C'est le cas avec le vêtement qui a été porté, le cheveu qui contient l'ADN de la personne et aussi avec l'énergie renouvelable qui est une ressource naturelle illimitée, devenue indispensable à la vie de la personne dans ses mouvements et ses productions. Bien qu'appartenant à des catégories différentes, vêtement, cheveu, énergie renouvelable sont pour moi des matières

premières qui me permettent l'élaboration d'un matériau qui porte avec lui la charge forte de sa catégorie.

GEM : *Le cerveau est l'organe de la réflexion, de la création et de la perception... Après avoir mis en scène nez, bouche et poumons, tu mets maintenant en œuvre un médium inhabituel et d'origine humaine – le cheveu – pour représenter cet organe hautement symbolique qu'est le cerveau...*

IP : Le cerveau est très graphique, et une « Cervelle-tapis » représente effectivement en même temps un organe humain primordial. Réalisée en cheveux humains, la « Cervelle-tapis » invite à une confrontation particulière à son propre corps, via le cerveau, qui n'est autre que son centre névralgique ! Acceptera-t-on de fouler sciemment son corps, symbolisé par son cerveau, alors que ce même cerveau prend soin de notre intégrité corporelle, et nous demande de prendre soin de notre corps ? L'important n'est pas de pratiquer l'usage proposé mais d'avoir le choix réel, bien réel.

Ces « Cervelles-tapis », comme mes autres « sculptures d'usage », nous promènent entre fiction et réalité. Elles nous « baladent » entre notre intérieur et notre extérieur, aux confins de notre corps et donc, dans un sens, de nous-même.

GEM : *D'où te vient cette réflexion sur les bornes du corps ?*

IP : J'aime me promener mentalement à l'intérieur de mon propre corps pour remettre en place ce qui s'y est déplacé ; la sensation de désordre corporel peut être très douloureuse. Et il est nécessaire d'inscrire son corps dans l'espace.

Depuis les cavernes, l'homme a cherché à se protéger de la nature. Et il y a tellement réussi qu'il s'en est maintenant dangereusement coupé.

J'observe notre éloignement croissant du monde naturel alors que la réalité virtuelle (numérique et immatérielle) se développe dans notre univers quotidien. Il nous reste notre corps, son intérieur, ses membranes et son extérieur. A partir du va-et-vient entre ces derniers, je travaille sur notre perception du monde en cherchant à nous inscrire corporellement dans sa réalité concrète. En pleine révolution environnementale, j'appelle notre corps à trouver sa place dans l'espace physique de notre planète. Nos corps forment un tout avec notre environnement, mais notre lien avec la terre qui nous porte et nous nourrit est aujourd'hui négligé par la plupart d'entre nous.

Mon but est donc de réaliser des objets qui contribuent à ce que chacun puisse élaborer sa propre poésie de vie au sein de son environnement. N'est-ce pas là une façon de respecter son passage sur la Terre ?

with his own body. With the other public commissions, this confrontation operates by anthropomorphising systems of renewable energy, such as Canadian wells. I have expressed it on the ground surface by a giant nose for air intake and a giant mouth for exhaling. They are linked between the two by a path following the contours of a pair of lungs on the surface and directly below, at 1.5 meters, a pipe in the same lung-contour shape in which the air circulates, tempered by the mass of the Earth. In all seasons the spectator could experience the comfort of geothermal energy in sitting on the mouth-bench.

For me, this geothermal energy is an artistic material of the same value as that which I used to make the nose or the mouth.

The nature and origin of materials are vectors of questions, some of which are posed by the problems of global warming and the using up of the planet. But in a totally different angle, others were posed with the exposition initiated by Jean-François Lyotard, « Les immatériaux » which I saw thirty years ago at Beaubourg.

EMG: How did hair become the main medium of your latest creations?

IP: I had been making « usable sculptures » for many years when, for a project questioning the relationship we have with ourselves and our own body, I had the idea of shaping one with human hair. I had previously understood that the material itself allows the amplification the particular relationship that my usable sculptures provoke in the viewer. Thus I realise material that I designate “objects of belongings” such as clothes that had belonged to my friends. And finally, to arrive at a material even closer to the body, I gathered the disguard cut hair from coiffeur salons and worked with the masses of hair of men and women. They can be agglomerated under the form of *Cervelles-tapis* (Brain rugs) where the title makes precise the origin of the materials that compose it, such as *Cervelle tapis à la veste de Charlotte et au cheveux de Charolais*³ (Brain rug of the vest of Charlotte and the hair of the Charolais). Form and colors are composed as an haut-relief that can be attached to and looked at on the wall. But the goal of these representations of an organ symbolising the uniqueness of each of us is to be put on the floor and used as a rug. I have thus elaborated a material which authorises the viewer to do that usage, even if not everyone is tempted to do it.

This gesture of the viewer takes yet another dimension if the material of the usable sculpture itself carries traces of life. This is the case with clothing that has been worn, hair which contains the DNA of a person, and also with renewable energy which is an unlimited natural resource which has become (or is rapidly becoming) indispensable

to the life of the person in his movements and productions. Certainly belonging to different categories, clothes, hair, renewable energy are for me primary artistic materials which permit the elaboration of an artistic product which carries with it the all the strong charges of its constituent categories.

EMG: The brain is the organ of reflection, creation and perception... After having shown a nose, mouth and lungs, you now use an unusual medium of human origin –hair– to represent the highly symbolic organ that is the brain...

IP: A brain is very graphic, and a “brain-rug” does indeed represent at the same time a primordial human organ. Made of human hair according to a technique that allows the spectator to trample over it, the “brain rug” leads to a particular confrontation with our own body, via the brain which is none other than its neuralgic centre! Will we accept to knowingly trample over our body, symbolised by our brain, while this very brain looks after our physical integrity, and is asking us to look after our body?

These “Brain-Rugs” like my other “usable sculptures” make us wander between fiction and reality. They “take us for a walk” between our interiority and our exteriority, to the boundaries of our body and therefore, in a way, ourselves.

EMG: Where does this reflection on the boundaries of the body come from?

IP: I like to mentally wander inside my own body in order to put back into place what has been misplaced; the sensation of physical unbalance can be very painful. And it is necessary to place our own body into space.

Since prehistorical times, humankind has endeavoured to protect itself from nature, and has been so successful that humankind is now dangerously isolated from it.

I have been observing our increasing remoteness from the natural world while virtual reality (digital and immaterial) is growing in our daily life. We are left with our body, its inside, its membranes and its outside. Based on the to-ing and fro-ing between the latter, I work on our perception of the world by looking to physically place ourselves in its concrete reality. In the midst of an environmental revolution, I am asking our body to find its place within the physical space of our planet. Our bodies form a whole with our environment, but today our connection with the earth that carries and nourishes us is neglected by most of us.

Therefore my goal is to create objects that contribute to everyone’s elaboration of their own life poetry within their environment. Is this not a way to respect our passage on earth?

GEM : Sachant cela, quel est le programme de cette nouvelle exposition personnelle à la Galerie Eric Mouchet⁴ ?

IP : J'ai préparé une promenade dans l'imaginaire du corps, ou : « comment notre corps peut-il être un lieu de promenade ? » Tout se retrouve ici dans les représentations de membranes corporelles, celles qui, en surface du corps, favorisent son contact avec son environnement.

Je présente ce travail sous le titre « A un cheveu de l'usage ». Car dans cette exposition on ne retrouve pas le « vivant » qu'à travers le geste, mais aussi sous la forme de la matière : l'exposition est essentiellement constituée de cheveux offerts par des hommes et des femmes.

La matière de la première « Cerveille-tapis » m'avait satisfaite et j'ai ensuite développé l'usage des cheveux pour de nombreuses nouvelles expériences sensorielles, qui constituent l'essentiel de cette exposition.

Nous y retrouvons quelques sculptures d'usages mais aussi des formes qui en sont presque et d'autres qui n'en sont pas.

La première *Chaussette d'homme*⁵ que j'ai réalisée m'a été achetée par une Bruxelloise pour son mari. J'ignore si celui-ci l'a portée. L'important est dans le fait de pouvoir penser le faire. Il est peut-être plus facile pour celui qui m'achète une cervelle-tapis de l'essayer ? Ce que je sais c'est que la technique que j'utilise le permet sous réserve de la délicatesse de l'utilisateur.

Précédemment, je recherchais et utilisais le matériau permettant de réaliser chacun de mes projets exactement et avec précision. Avec le cheveu, j'ai mis au point plusieurs techniques que je domine maintenant bien, mais cette matière vivante m'oblige à composer avec la personnalité des différentes mèches que je pioche parmi celles qui m'arrivent.

Chaque mèche m'oblige à un dialogue avec elle. Cela me pousse à évoluer pendant que je chemine sur le sentier de la réalisation.

EMG: Knowing this, what is the programme of your personal exhibition at the Eric Mouchet Gallery⁴?

IP: For this new exhibition at the Eric Mouchet Gallery, I have prepared a walk in the imagination of the body, or: "how can our body be a place of wandering?" Here, everything finds itself in the representations of physical membranes, the ones which on the surface of the body favoured its contact with its environment.

I am presenting this work under the title « A un cheveu de l'usage » ("Within a hair's breadth of use") because in this exhibition the "living" can only be found through movement, but also in the shape of the material: the whole exhibition is solely essentially made of hair donated by men and women.

I was satisfied with the consistency of the first "Brain-rugs" and I then developed the use of hair for numerous new sensory experiences, which constitute the main part of this exhibition.

A few usable sculptures can be seen but also shapes that are almost sculptures and others which aren't.

The first *Chaussette d'homme (Man's Sock)*⁵ that I made was bought by a woman from Brussels for her husband. I don't know whether he wore it. It may be easier for the one who buys a "Brain-rug" to try it. The main thing is being able to think that it is feasible. What I do know is that the technique I use allows it at the discretion of the user's gentleness tact.

Previously, I was looking for and used the material allowing the creation of each of my projects accurately and precisely. With hair, I have developed several techniques that I now master well, but this living material forces me to compose with the personality of each lock of hair that I choose amongst the ones I receive.

Each lock forces me to engage with it. It makes me evolve while I am walking on the path of creation realisation.

¹ Exposition « Sculptures d'usage », Commissariat Isabelle Plat, du 05.09.2014 au 31.10.2014

² isabelleplat.fr/isabelle_plat_page3.html

³ Page 31

⁴ Exposition « A un cheveu de l'usage », Galerie Eric Mouchet, du 05.12.2015 au 16.01.2016

⁵ Page 48

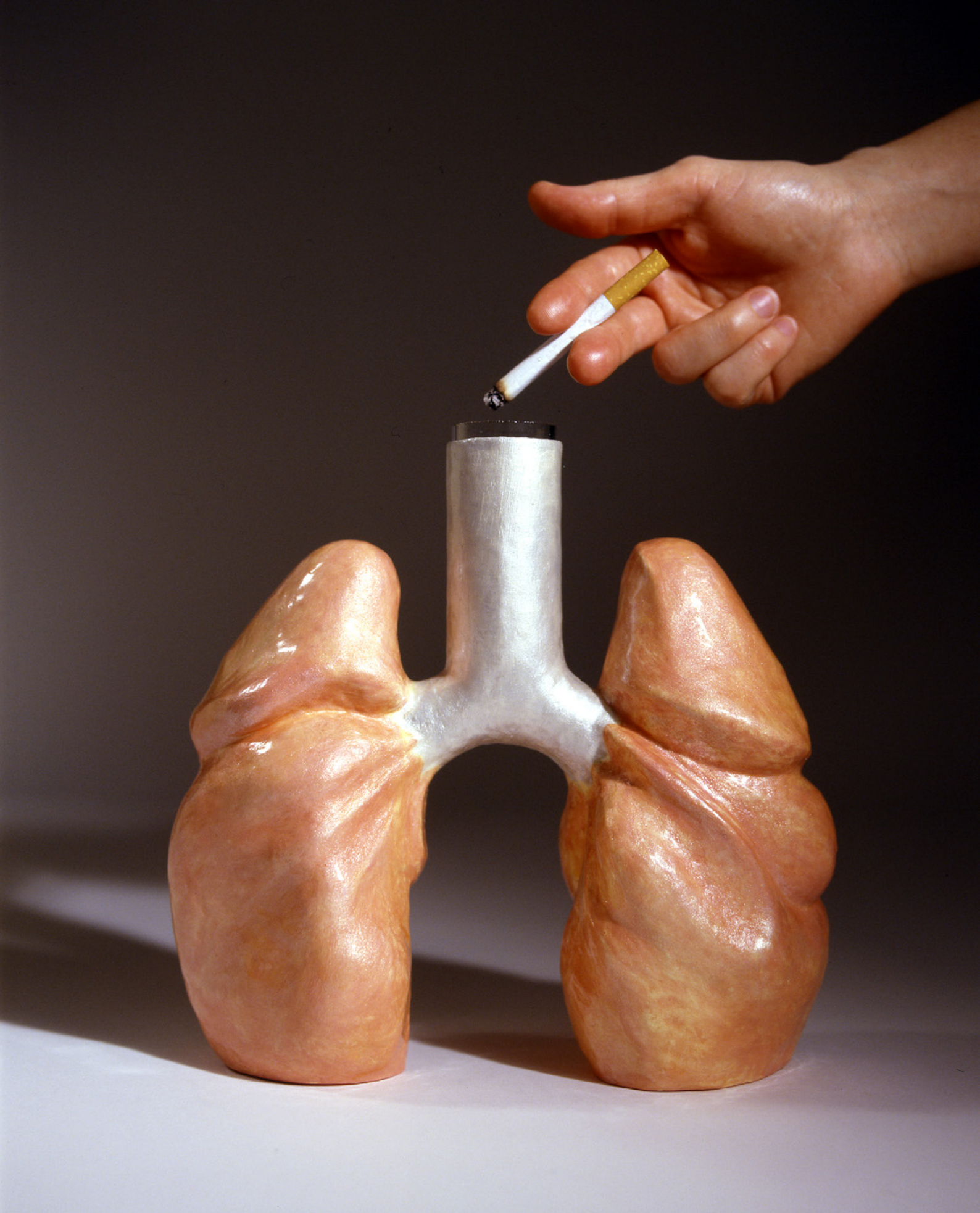
¹ "Sculptures d'usage" exhibition. Curated by Isabelle Plat, 09.05.15-10.31.2014.

² isabelleplat.fr/isabelle_plat_page3.html

³ Page 31

⁴ "A un cheveu de l'usage" exhibition, Eric Mouchet Gallery, 12.05.2015-01.16.2016

⁵ Page 48



CAHIER CONTEMPORAIN #03

ISABELLE PLAT

A UN CHEVEU DE L'USAGE

IMPRESSION

SNEL

Z.I. des Hauts-Sarts, Rue du Fond des Fourches 21,
4041 Herstal, Belgique
snel.be

DIRECTION & CONCEPTION EDITORIALE

Galerie Eric Mouchet (Eric Mouchet et Léo Marin)

CONCEPTION GRAPHIQUE

Ivan Đapić

TRADUCTION

Mathilde Mazau

RELECTURE

Lila Lu

REPRODUCTION DES ŒUVRES

©Rebecca Fanuele

©Dennis Bouchard (pages 7, 8 et 69)

GALERIE ERIC MOUCHET

Galerie Eric Mouchet
45, rue Jacob, 75006 - Paris
ericmouchet.com

Edité à 700 exemplaires.
Dépôt légal : octobre 2015
ISBN : 978-2-9553898-1-2

Galerie Eric Mouchet © janvier 2016 - tous droits réservés.

MERCI À...

Eric Mouchet pour son amitié, sa détermination chaleureuse à soutenir les différentes facettes de mon travail et pour cette rare audace à favoriser l'expérimentation.

Léo Marin dont l'implication, autant dans l'exposition que dans le catalogue, aura été précieuse.

Larry Bell pour ses encouragements si puissants, son soutien à ce travail en particulier.

Thierry Dufrêne pour l'humour sérieux de son texte.

Edwart Vignot pour l'appel téméraire qu'il m'a lancé de corriger son texte de manière visible dans le catalogue.

Patrick Mathieu pour ses conversations si précieuses à propos du travail en train de se faire puis pour avoir prêté une de mes œuvres à cette exposition.

Ivan Dapic pour sa patience et son souci de perfection.

Tania Nasielski pour avoir favorisé un premier groupe important d'œuvres en cheveux.

Maryvonne Wuillemin et Zofia Lipecka qui ont soutenu la toute première œuvre en cheveux humains.

David Cohen qui a permis aux Parisiens de découvrir cette première œuvre.

Isabelle Collet, Jérôme Chalmette, Patrice Lanoy, Richard Robert, Denis Bouchard, Michel Joanny-Furtin, Marie-Christine Janos, Jean-Philippe Moraillon, Philippe Lévêque, Florian Fouché, Emmanuel Fouché, qui m'ont tant aidée, conseillée, dépannée, permis d'avancer...

Caroline Dupont, Jean-Nicolas Plat, Zoltan Gerliczki, Marie Verdier, pour leurs empreintes et leurs vêtements.

Savagan à Bruxelles, Suzy, Julie et Isabelle à Charolles, Lattha à Paris et Rachel Taos qui ont eu la patience de collecter et de me faire parvenir des cheveux.

Le concept de « sculpture d'usage » a directement contribué à l'élaboration de cette exposition. Je tiens donc à remercier les participants à son éclosion.

Florent Maubert pour avoir accueilli et soutenu la première exposition « Sculptures d'usage » dans sa galerie et m'avoir aidée à en formuler le concept.

Charles Richard pour sa présence active.

Les artistes Allen Jones et Nathalie Elemento, pour leur implication personnelle à cette première exposition « Sculpture d'usage ».

Jean-Pierre Zarader pour sa vision philosophique de la « sculpture d'usage ».

Mathias Lucas pour avoir prêté son regard photographique.

Jacques et Suzy Plat pour être là chaque fois qu'il est nécessaire.

Jean-François et Marie-Odile Plat pour m'avoir encouragée à un moment crucial.

Et enfin, un merci infini à mon compagnon Robert Bell, incarnation de toutes les attentions et de toutes les générosités.



