

Nature vivante, sculptures mortes

Still Live, Sculpted Death

Camille Paulhan

Number 115, Winter 2017

Faire Statue
Statue Play

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/84384ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paulhan, C. (2017). Nature vivante, sculptures mortes / Still Live, Sculpted Death. *Espace*, (115), 46–51.



Nature vivante, sculptures mortes

Camille Paulhan

Still Live, Sculpted Death

Le corps momifié de Zita de Lucques dans sa châsse, exposée dans la basilique San Frediano à Lucques, Toscane, Italie/The mummified body of Saint Zita in its reliquary on display in the Basilica of San Frediano in Lucca, Tuscany, Italy. Photo: Myrabella, 2011.

En 2008, l'artiste allemand Gregor Schneider provoqua des réactions scandalisées en déclarant qu'il souhaitait exposer dans un musée une personne décédée de mort naturelle (ou sur le point de décéder de mort naturelle). En projet depuis les années 1990, la *Sterberaum* [chambre de mort] de l'artiste fut réalisée puis exposée dans des institutions muséales à Innsbruck, en 2011, et à Stettin, en Pologne, l'année suivante, n'accueillant nul cadavre, mais un artiste souffrant d'une tumeur au cerveau, Gerd Gerhard Loeffler. Défendant l'humanisme d'un tel projet visant à faire diminuer l'angoisse de la mort, Schneider soutenait, en 2008, que le vrai scandale était celui de la réalité contemporaine de la mort et non la mort elle-même¹.

In 2008, German artist Gregor Schneider raised controversy when he announced his wish to exhibit, in a museum, a person who has just died a natural death (or who is about to die a natural death). He created *Sterberaum* [death chamber], which had been in the making since the 1990s, and exhibited it in museums in Innsbruck, in 2011, and in Szczecin, Poland, the following year. The chamber did not hold a corpse but Gerd Gerhard Loeffler, an artist suffering from a brain tumour. In 2008, defending the humanitarian aspect of such a project and aiming to diminish the fear of death, Schneider claimed that the actual controversy was about the contemporary reality of death, not death itself.¹

Si la représentation de la mort n'est pas rare dans l'art contemporain, et ce, au moyen de médiums comme la vidéo ou la photographie, que l'on pense par exemple à Bill Viola avec *Nantes Triptych* (1992) ou à la série *The Morgue* d'Andres Serrano (1992), la présentation réelle de corps morts est presque inexistante. Toutefois, Gregor Schneider, en dépit du scandale provoqué par ses déclarations, est loin d'être le seul à avoir formulé ce désir de monstration au cours du 20^e siècle.

Si, dans le domaine de l'art, un tel projet semble ne jamais avoir abouti, de telles pratiques ont cependant pu exister bien avant la période contemporaine : en Occident, de nombreuses ostentations prolongées de corps morts ont pu avoir lieu dans des espaces publics; précisons que l'on parle bien ici de cadavres et non d'ossements ou même de fragments provenant de l'intérieur de corps. Tout d'abord, les lieux saints : l'on pense, par exemple, à la dépouille ridée de sainte Zita, à Lucques, ou à celle de sainte Bernadette, à Nevers, recouverte d'une fine couche de cire pour masquer le noircissement de sa peau. Dans les musées de médecine, comme le musée Dupuytren ou le musée Fragonard, les corps se découvrent par fragments ou en entier, plongés dans du formol, dans le cas du premier, ou injectés de suif de mouton, de résine de pin et d'huile essentielle, et dramatiquement mis en scène, dans le cas du second. Les touristes continuent aujourd'hui de se presser devant le corps momifié de Lénine à Moscou, et même si des voix s'élèvent pour que les musées d'art cessent d'exposer des momies égyptiennes, des têtes réduites de tribus d'Amérique du Sud ou d'autres fragments de corps, ces mêmes musées continuent de les présenter dans leurs collections. Dans un tel contexte, la proposition de certains artistes, plus ou moins sérieux quant à leurs ambitions de montrer des cadavres au musée, apparaît sans doute moins inconcevable que l'on pourrait le penser.

Au début des années 1960, Piero Manzoni et Ben entreprirent tous deux le projet de faire entrer des corps morts au musée : Ben, qui a fait de la mort un sujet central de son œuvre, fomentait les projets fantasques de « [se] faire aplatir par un rouleau compresseur sur une toile qui serait vernie par [sa] femme après [sa] mort² » ou de « laisser pourrir dans un sarcophage en verre le corps de [sa] mère ou de [sa] femme après leur décès³ ». Manzoni aurait souhaité « fermer les personnes dans des parallélépipèdes [sic] de matière plastique transparente : ils meurent (naturellement!) et restent là fermées [sic] et on peut les voir et se moquer d'eux⁴ ». Entre les souhaits potaches et les réflexions inquiètes sur la mort que les deux artistes ont pu développer au cours de leurs carrières respectives, ces deux idées sont demeurées, comme on peut l'imaginer, à l'état de projet, tout comme celle de John Baldessari en 1970. Plus lucide que Ben et Manzoni quant à la faisabilité d'une telle œuvre, l'artiste américain proposait, pour l'exposition « Information » au MoMA, le projet « sans doute (...) impossible » de présenter un cadavre dans une salle réfrigérée et éclairée, dotée d'un judas vitré d'où les spectateurs pourraient l'apercevoir depuis un point de vue rappelant le *Christ mort* de Mantegna. Mais cette réflexion sur la « distance esthétique⁵ » s'en est tenue, elle aussi, à un texte accompagné d'un schéma explicatif dans le catalogue d'exposition.

C'est au tournant de la décennie 1970, marquée par les travaux d'intellectuels comme Philippe Ariès, Louis-Vincent Thomas ou Edgar Morin portant sur la mort et son retour en tant que grand sujet de société⁶, que de nombreux artistes cherchent à développer des projets marqués par une mort non plus conceptuelle, mais chargée d'une épaisseur réelle, plus inquiétante. Pour certains, ce retour est d'abord métaphorique : c'est, par exemple, Paul Thek qui expose, en 1967, à la Stable Gallery, *The Tomb*, un moulage de son propre corps en gisant, allongé sous une pyramide dans laquelle les visiteurs sont invités à pénétrer; c'est aussi le *Self-Burial* de Keith Arnatt (1969) s'enfouissant progressivement dans la terre dans une série de neuf photographies, dont la dernière ne présente qu'un sol nu, l'*Essai de reconstitution d'un accident qui ne m'est pas arrivé et où j'ai trouvé la mort* (1969) de Christian Boltanski, ou encore l'*Œuvre posthume* (1972-73) de Gina Pane, pour laquelle l'artiste s'engage auprès du collectionneur à lui fournir un portrait d'elle à dates régulières, possiblement posthume si elle en venait à décéder avant le terme de cette action protocolaire.

Toutefois, d'autres ont engagé plus matériellement le corps mort, et non plus sa représentation, en tant qu'objet sculptural. Alan Sonfist (né en 1946) propose, par exemple, au début des années 1970, de faire don de son propre cadavre à un musée : à l'inverse des trois artistes précédemment cités, dont les projets semblaient peu destinés à être réalisés, Sonfist a recours à des procédés autrement plus légalistes en signant une déclaration, en présence de témoins, chez un éditeur de formulaires légaux, et dans lequel on peut notamment lire : « Je soussigné, Alan Sonfist, sain de corps et d'esprit, et considérant l'incertitude de cette vie, fait, publie et déclare ceci comme étant ma dernière Volonté et mon Testament tel que ci-après, et révoquant toutes autres Volontés antérieures. [...] [P]arce que le déclin et la croissance de mon corps représentent la continuation de mon travail artistique, je lègue mon corps dans un cercueil transparent hermétique au Museum of Modern Art de New York afin qu'il le conserve au titre d'œuvre d'art accessible au public⁷ ». En dépit de sa très probable impossibilité à être un jour mis en œuvre, ce testament aux allures de manifeste a été rédigé avec le plus grand sérieux. Contrairement au projet de Baldessari, auquel on pourrait le rapprocher en raison du dispositif imaginé, celui de Sonfist tend à révéler une possible évolution, dans le temps, de son propre corps devenu sculpture « vivante » malgré sa mort, soumis à la putréfaction et autres bouleversements, dans le prolongement de ses travaux antérieurs, où l'artiste s'était intéressé à la moisissure ou encore à l'évolution des cristaux.

Quelques années après Alan Sonfist, c'est l'artiste anglais Roy Adzak⁸ (1927-1987) qui, après avoir réalisé, au cours de la décennie 1970, des déshydratations de fruits, de légumes et d'animaux comme des oiseaux ou des tortues, souhaite désormais déshydrater un corps après sa mort. Fasciné par l'embaumement, la thanatopraxie et la cryogénie, il fait afficher, sur une fenêtre de son atelier parisien, une pancarte « Recherche un volontaire pour une déshydratation ». À l'inverse d'un Alan Sonfist, Roy Adzak ne cherche en aucun cas le dépérissement, mais, au contraire, souhaite figer le cadavre dans une forme durable. La déshydratation

Although the representation of death is not uncommon in contemporary art, by means of various mediums such as video or photography, for example, Bill Viola's Nantes *Triptych* (1992) or Andres Serrano's *Morgue* series (1992), the actual presentation of dead bodies is practically non-existent. Nevertheless, and despite the controversy his statements raised, Schneider is far from being the only one to have expressed this desire for displaying death in the 20th century.

While in the field of art such a project does not appear to have ever been completed, these practices may have existed well before contemporary times. In the Western world, dead bodies would have been ostentatiously paraded in public places; to be clear, we are speaking of corpses here, not bones or even internal body parts. Firstly, such is the case with holy places: for example, the wrinkled remains of Saint Zita in Lucca or those of Saint Bernadette in Nevers, admittedly covered with a fine layer of wax to mask the blackish tinge of her skin. In medical science museums, such as Musée Dupuytren or Musée Fragonard, bodies are displayed in part or whole, immersed in formaldehyde, in the first place, and injected with mutton tallow, pine resin and essential oils and displayed in dramatic poses, in the second. Tourists today continue to crowd around Lenin's mummified corpse in Moscow, and although voices are calling for art museums to stop exhibiting Egyptian mummies, the shrunken heads of South American tribesmen and other body parts, these same museums continue to display them in their collections. In this context, the proposals of some artists, who are more or less serious about their intent to show corpses in museums, do not seem as inconceivable as we might have thought.

In the early 1960s, Piero Manzoni and Ben Vautier both set out to introduce dead bodies into museums: Ben, who made death a central subject of his work, fomented fanciful projects, such as "to get flattened by a steamroller on a canvas that would be varnished by [his] wife after [his] death"² (1961) or "to let the body of [his] mother or [his] wife decompose in a glass sarcophagus after their death"³ (1962). Manzoni would have liked "to seal people in parallelepipeds made of transparent plastic: they will die (naturally!) and remain sealed in, and we can watch them and make fun of them"⁴ (1961). Between the schoolboy wishes and disturbing thoughts on death that the two artists elaborated over the course of their respective careers, these ideas remained, as we might imagine, at the planning stage, just like that of John Baldessari in 1970. More lucid than Ben and Manzoni regarding the feasibility of such a work, the American artist proposed "possibly an impossible project" for the *Information* exhibition, at MoMA, a project of presenting a cadaver in a lit, refrigerated room, fitted with a glass peep hole through which viewers could see the body from a perspective recalling Mantegna's *Lamentation of Christ*. This consideration of "aesthetic distance"⁵ also was confined to a text accompanied by an explanatory diagram in the exhibition catalogue.

In the 1970s, a decade marked by the work of intellectuals like Philippe Ariès, Louis-Vincent Thomas and Edgar Morin concerning death and its resurgence as a major societal issue,⁶ many artists sought to develop projects marked by death that were no longer conceptual but instead had real depth and were more disturbing. For some, this resurgence was primarily metaphorical: for example, in 1967 at Stable Gallery, Paul Thek exhibited *The Tomb*, a cast of his own lifeless body lying under a pyramid, which visitors could enter; in 1969, Keith Arnatt created

Self-Burial, a series of nine photographs depicting the artist gradually burying himself in the earth until only the bare earth remained in the last photograph; also in 1969, Christian Boltanski published *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas arrivé et où j'ai trouvé la mort* [Reconstitution of an Accident That Has Not Yet Happened and Where I Found Death]; and in 1972-73, Gina Pane created *Ceuvre posthume*, for which she undertook to provide a collector with a portrait of herself at regular intervals, and possibly posthumously if she were to die before the term of their agreement came to an end.

Other artists, however, involved the dead body in their work more materially, no longer as a representation but as a sculptural object. In the early 1970s for example, Alan Sonfist (born in 1946) offered to donate his own corpse to a museum. In contrast to the three artists mentioned above, whose projects did not seem destined to be produced, Sonfist resorted to a more legal process by signing a "statement" in the presence of witnesses and a notary public, stating the following: "I, Alan Sonfist, being of sound and disposing mind and memory, and considering the uncertainty of this life, do make, publish and declare this to be my last Will and Testament as follows, hereby revoking all other former Wills by me at any time made. [...] Finally, because the decay and growth of my body will present the continuation of my art work, I bequeath my body in a sealed transparent enclosure to the Museum of Modern Art, New York City to be kept as a work of art accessible to the public."⁷ Notwithstanding the highly unlikely possibility of one day being enforced, this manifesto-like will was written with the utmost seriousness. Yet contrary to Baldessari's project, to which it could be compared because of the imagined apparatus, Sonfist's work attempted to show a possible evolution of his own body over time, turned into a "living" sculpture despite his death, subject to decomposition and other transformations, as an extension of the artist's previous work, which explored mould and even crystal growth.

A few years after Sonfist, British artist Roy Adzak⁸ (1927-1987), having experimented with dehydrated fruit, vegetables and animals such as birds and tortoises in the 1970s, wanted to dehydrate a body after death. Fascinated by embalming and cryogenics, he hung a sign on the window of his Paris studio, announcing, "Seeking a volunteer for dehydration." Contrary to Sonfist, Adzak was not in the least interested in the process of deterioration, but instead wanted to freeze the corpse in an enduring form. For him, human dehydration was the ideal culmination of a project in which the vegetables, fruit and animals were only experimental research. He thus began to work on a hypothetical "machine—the Dry Freeze Process—in which the body remains intact and preserved exactly as it was in life;"⁹ however, it would never be completed. Less legal-minded than Sonfist, Adzak seemed to think that he could find volunteers: "A person just needs to write on a piece of paper that, upon death, they will give me their body so that I can freeze-dry it,"¹⁰ he stated in 1980, after two years of fruitless research. In fact, Adzak was so eager to find "a body" that he could freeze-dry because he wanted to have some practice before proposing that his technique be used on his own body after his death: "My body will be my final work and thereby the culmination of creation."¹¹

Like Ben, Manzoni and Sonfist before him, Adzak wanted his freeze-dried corpse to be placed in a glass case,¹² a form that seems to have been common to these artists who conceived of exhibiting a dead body,

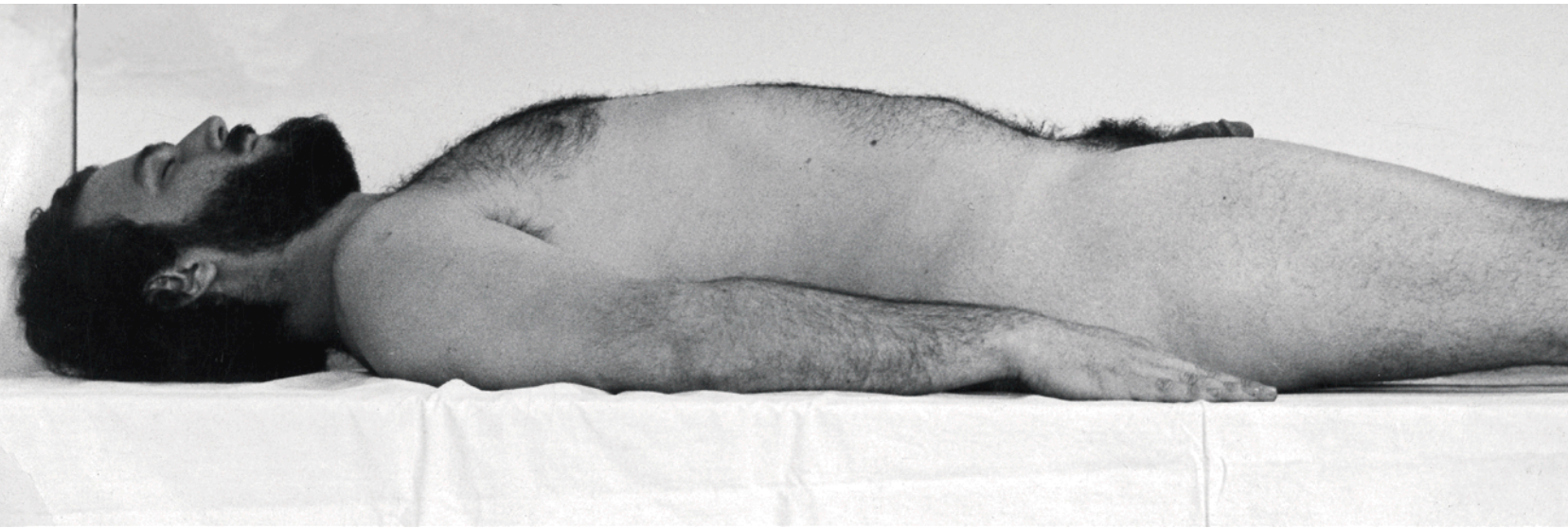


La châsse de verre et de bronze de Sainte Bernadette, à Nevers, dans la Chapelle de l'ancien couvent Saint-Gildard, 1925/Bernadette Soubirous - sarcophagus in Nevers in the Chapel of the former Saint-Gildard convent, 1925.

humaine constitue même pour lui l'aboutissement idéal d'un projet dont les légumes, les fruits et les animaux ne représentaient que la phase de recherche expérimentale. Il cherche alors à travailler à une hypothétique machine baptisée « Dry Freeze Process » permettant de dessécher par le froid; un « procédé de déshydratation dans lequel le corps reste intact et exactement comme il était lorsqu'il était vivant⁹ » qui ne voit jamais le jour. Moins légaliste que ne l'est Alan Sonfist, Adzak semble penser qu'il est possible de trouver des volontaires : « Il suffit qu'une personne me remplisse un papier comme quoi lorsqu'elle sera morte elle me donne son corps pour que je le dessèche¹⁰ », déclare-t-il ainsi encore, en 1980, après deux ans de recherches infructueuses. En réalité, si Adzak tient tant à trouver « un corps » à déshydrater lui-même, c'est avant tout pour pouvoir s'entraîner avant de proposer, à sa mort, la mise en application de sa technique sur son propre corps : « Mon corps sera ma dernière œuvre et par là même l'aboutissement d'une création¹¹ ».

Comme avant lui, Ben, Manzoni et Sonfist, Adzak souhaite que son cadavre déshydraté soit placé dans un cercueil transparent¹², forme qui semble bien avoir été le point commun de ces artistes ayant pensé exposer un corps mort, le leur ou celui d'un autre, dans un contexte muséal. Privilégiant clairement le visuel contre, par exemple, le tactile, il est, pour certains, le moyen nécessaire de la confrontation avec un corps en décomposition – Ben, Sonfist – tandis que pour Adzak, il se présente comme le catafalque de Blanche-Neige, conservant un corps éternellement jeune et frais. Tout au plus peut-on concéder à l'artiste anglais que, contrairement aux princes et aux amateurs de contes de fées (et de cryogénie), lui ne croit pas que son corps peut un jour se relever et soulever gracieusement le couvercle transparent de son tombeau.

Aucune de ces « sculptures » cadavériques n'a donc vu le jour; et même si d'autres projets les ont suivis, comme celui d'Orlan visant à se faire momifier après sa mort afin que son corps, ultime œuvre d'art, soit exposé dans un musée qui accepterait un tel projet¹³, la question légale demeure un frein sans doute pleinement assumé par les artistes ayant imaginé de telles œuvres. Exception faite d'Orlan et de Baldessari, pour tous les artistes cités dans cet article, un des enjeux majeurs de ces propositions sculpturales d'un genre singulier réside d'abord dans



whether their own or that of another person, in a museum context. An evident focus on the visual, as opposed to the tactile for example, is undoubtedly the necessary way of confronting a decomposing body for Ben and Sonfist, while, for Adzak, it is to preserve an eternally young and fresh body in something akin to Snow White's tomb. Though granted, in contrast to the princes and lovers of fairytales (and of cryogenics), the British artist did not believe that his body could one day wake up and gracefully raise the transparent lid of his tomb.

None of these cadaverous "sculptures" ever saw the light of day, and even though other projects have followed, such as that of Orlan, who intends to be mummified after her death so that her body, the ultimate work of art, could be exhibited in any museum that would accept it,¹³ the legal issue remains a stumbling block for artists who imagine such works. For the artists discussed here, with the exception of Orlan and Baldessari, one of the main challenges of these unique sculpture proposals is the acceptance of a corpse in a museum context, in the face of the ultimate taboo, as Sonfist so thoughtfully expressed: "You know, death has always been a taboo subject. We've never known how to cope with it, so we've always tried to create an artificial situation and isolate death from the continuum of natural process. I believe art should create an awareness of natural fact."¹⁴

Translated by Oana Avasilichioaei

1. See Gareth Harris, "An Exhibition To Die For – Literally" in *The Art Newspaper* 17–190 (April 2008) and "Gregor Schneider: Death as a Work of Art" in *The Art Newspaper* 17–191 (May 2008).
2. Ben Vautier, *Tout Ben*, Paris: Éditions du Chêne, 1974, 35. (Our translation.)
3. *Ben : strip-tease intégral*, ex. cat. March 3 – July 11, 2010, Paris: Éditions Somogy and Musée d'art contemporain de Lyon, 2010, 72. (Our translation.)
4. Reproduced in Freddy Battino and Luca Palazzoli, *Piero Manzoni. Catalogue raisonné*, Milan: Vanni Scheiwiller, 1991, 144. (Our translation.)
5. *Information*, ex. cat. July 2 – September 20, 1970, New York: Museum of Modern Art, 1970, 16.
6. See in particular Philippe Ariès, *Western Attitudes Toward Death, from the Middle Ages to the Present*, trans. Patricia M. Ranum, Baltimore: John Hopkins University Press, 1976; Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Paris: Éditions Payot, 1975; Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris: Éditions Seuil, 1976 [1951].
7. Alan Sonfist, reproduced on *Rudy/Godinez*, <http://rudygodinez.tumblr.com/post/95194281224/alan-sonfist-last-will-and-testament-1973>, accessed on November 3, 2016.
8. To read more about this artist little-known today, please see my article "Roy Adzak : 'Je finirai bien par ressembler à un de mes légumes déshydratés,'" *Hippocampe* 10 (Spring 2014).
9. Roy Adzak, "The Trace of Time" (no date, bilingual English/French; the English version is more detailed than the French one) [Bibliothèque Kandinsky, Paris, Roy Adzak Archive].
10. Roy Adzak, interview with Alain Irlandes, *Corps*, ex. cat. February 8 – March 23, 1980, Tours: Tours multiples, 1980, 4. (Our translation.)
11. *Ibid.*
12. See "The Trace of Time," *op. cit.*
13. See Orlan, *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris: Éditions J.-M. Place, 1997, 41.
14. Cited in Evelyn Weiss, "The Rediscovered Time" in *Kunst bleibt Kunst*, ex. cat. "Projekt '74" July 6 – September 9, 1974, Cologne: Kunsthalle de Cologne, 1974, 17.

Camille Paulhan is an art historian and critic. In 2014, she received a PhD in contemporary art history from the University of Paris I-Sorbonne, which focused on the issue of perishability in the art of the 1960s and 1970s. She is a member of AICA-France, a contributor to the journal *Hippocampe*, and she teaches at various art schools. Her recent publications include "Moisissures et décompositions," *Peter Hutchinson* (Lyon/Rennes: Fage/Frac Bretagne, 2016) and "L'œuvre d'art à l'ère de son irréproductibilité technique," *Facettes* 1 (Fall 2015).



l'acceptation, dans un contexte muséal, de la présence d'un cadavre, à l'encontre de l'interdit ultime, comme peut l'exprimer avec délicatesse Alan Sonfist : « Vous savez, la mort a toujours été un sujet tabou. Nous n'avons jamais su comment la surmonter, donc nous avons toujours essayé de créer une situation artificielle et d'isoler la mort du continuum du processus naturel. Je crois que l'art devrait créer une conscience de ce fait naturel¹⁴ ».

Alan Sonfist, *Last Artwork, Will and Body*, 1972-1973.

Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.

"Whereas, my body is my museum, it's my history. It collects and absorbs observations - interactions. It is the deciphering of these recordings that I project into the outside world. My boundaries define the world of art. I clarify my own common boundaries in relationship to the outside, whether it be the room I exist in, the country I exist in, the universe I exist in. By adding other awarenesses, I am constantly redefining my boundaries and projecting these awarenesses into my art."
 « Mon corps est mon musée, c'est mon histoire, il recueille et absorbe les observations - les interactions, c'est le déchiffrement de ces enregistrements que je projette dans le monde extérieur. Mes frontières définissent le monde de l'art. Je clarifie mes propres frontières communes en relation avec l'extérieur, que ce soit la chambre dans laquelle j'existe, le pays dans lequel j'existe, l'univers dans lequel j'existe. En ajoutant d'autres sensibilisations, je redéfinit constamment mes limites et projetant ces consciences dans mon art. »

1. Voir Gareth Harris, « An Exhibition To Die For - Literally », *The Art Newspaper*, vol. 17 n° 190, avril 2008 et « Gregor Schneider: Death as a Work of Art », *The Art Newspaper* vol. 17 n° 191, mai 2008.
2. Ben Vautier, *Tout Ben*, Paris, éd. du Chêne, 1974, p. 35.
3. Ben : *strip-tease intégral* (cat. expo. Musée d'art contemporain de Lyon 3 mars - 11 juillet 2010) Paris, éd. Somogy, 2010, p. 72.
4. Reproduit dans Freddy Battino et Luca Palazzoli, *Piero Manzoni. Catalogue raisonné*, Milan, éd. Vanni Scheiwiller, 1991, p. 144.
5. *Information* (cat. expo. 2 juillet - 20 septembre 1970), New York, Museum of Modern Art, 1970, p. 16 (notre traduction).
6. Voir notamment Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, éd. du Seuil, 1975; Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Paris, éd. Payot, 1975; Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, éd. Seuil, 1976 [1951].
7. Traduit dans Alan Sonfist [sans titre], *Art conceptuel : une entologie* (dir. Gauthier Hermann, Fabrice Raymond et Fabien Vallos), Paris, éd. Mix, 2008, p. 356.
8. Sur cet artiste aujourd'hui mal connu, je me permets de renvoyer à mon article « Roy Adzak : "Je finirai bien par ressembler à un de mes légumes déshydratés" », *Hippocampe* n° 10, printemps 2014.
9. Roy Adzak, « The Trace of Time » (non daté, bilingue anglais/français; la version anglaise est plus détaillée que la française) [Bibliothèque Kandinsky, Paris, Dossier Roy Adzak].
10. Roy Adzak, entretien avec Alain Irlandes, *Corps* (cat. expo. 8 février - 23 mars 1980), Tours, Tours multiples, 1980, p. 4.
11. *Ibid.*
12. Voir « The Trace of Time », *op. cit.*
13. Voir Orlan, *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, éd. J.-M. Place, 1997, p. 41.
14. Cité dans Evelyn Weiss, « The Rediscovered Time », *Kunst bleibt Kunst*, (cat. expo. « Projekt'74 » 6 juillet - 9 septembre 1974), Cologne, Kunsthalle de Cologne, 1974, p. 17 (notre traduction).

Camille Paulhan est historienne et critique d'art. Elle a soutenu, en 2014, un doctorat en histoire de l'art contemporain, à l'université Paris I-Sorbonne, portant sur la question du périssable dans l'art des années 1960-1970. Membre de l'AICA-France, correspondante pour le journal *Hippocampe*, elle enseigne en écoles d'art. Dernières publications : « Moisissures et décompositions », *Peter Hutchinson*, Lyon/Rennes, Fage/Frac Bretagne, 2016; « L'œuvre d'art à l'ère de son irréproductibilité technique », *Facettes* n° 1 (automne 2015).