

Editorial Introduction
Medical Tabulae: Visual Arts and Medical Representation
Mot des rédacteurs
Tabulae médicale : arts visuels et représentation médicale

Allister Neher and Mireille Perron

Volume 33, Number 1-2, 2008

Medical Tabulae: Visual Arts and Medical Representation
Tabulae médicale : arts visuels et représentation médicale

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1069543ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1069543ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Neher, A. & Perron, M. (2008). Editorial Introduction: Medical Tabulae: Visual Arts and Medical Representation / Mot des rédacteurs : tabulae médicale : arts visuels et représentation médicale. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 33(1-2), 5–13. <https://doi.org/10.7202/1069543ar>

Editorial Introduction

Medical Tabulae: Visual Arts and Medical Representation

ALLISTER NEHER, DAWSON COLLEGE, AND MIREILLE PERRON, ALBERTA COLLEGE OF ART + DESIGN

As the guest editors of this theme issue of *RACAR*, we invite readers and viewers of eight scholarly papers and seven artists' projects to explore the possibilities opened up by the creative interplay of art and medicine. In the past two decades interest in the interaction between the history of art and the history of science has shown a marked increase. Publications that touch on aspects of their relationship are no longer rare. Publications on the history of the visual arts and medical representation have been less common, but that too is changing. One of the most visible signs of this change is the support of art and art-related research by organizations such as the Wellcome Trust in London and the Osler Library of the History of Medicine in Montreal, to mention two institutions that have been important to the research of many of our contributors.

The impetus for this special issue of *RACAR* was a highly successful session on the history of visual arts and medical representation, at the annual conference of the Universities Art Association of Canada, in 2005, at the University of Victoria. When the session was advertised it quickly attracted a large number of submissions by academics and by artists whose work was related to medical practice. In the end it ran an entire day in a small auditorium full of people. It was apparent from the discussions during and after the session that it was time to devote an issue of *RACAR* to this subject. We approached the journal's editors and, once they had accepted our proposal, we issued a broader call for submissions in order to expand the scope of the publication.

The papers in this special issue discuss past and contemporary artists and scientists from Canada, Europe, and the United States. Even though they provide a variety of studies on how the history of art and the history of medicine have intersected, the papers can be grouped thematically into two general categories, with individual papers often falling into both. The first category is comprised of more historically oriented papers that address questions about art and anatomy in the nineteenth century. In the second category are papers devoted to contemporary artists who use art as means of exploring questions of identity, illness, and treatment.

One of the prominent themes in the medical humanities during the past two decades has been the role of artistic representations in the construction and dissemination of medical concepts and the frameworks that give them meaning. This is a theme that connects all of the papers in the first category.

Mary Hunter's paper, "'Effroyable réalisme': Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies," is a multi-faceted investigation into the use of wax models in French medical schools in the late nineteenth century. Central to Hunter's investigation is an analysis of how the striking realism of coloured wax models, cast directly from patients, was used as a visual

rhetorical device to construct and legitimate the claims to objectivity and truth being made by medical researchers of the era. Realism and its association with discourses of truth and objectivity in the medical sciences has become a significant issue in art history; Hunter's contribution is to enlarge the field of this type of inquiry by extending it to the use of medical wax models in France at this time. While Hunter's broader analysis applies to such models in general, her more specific interest is in representations of the female body, especially female genitalia, and how such representations were determined by the prevailing conceptions of femininity in nineteenth-century France. Because the wax models were often of diseased body parts that were frightful to the general public, and because wax models were also associated with the spectacle and fantasy of wax museums, the medical representations created "bodies that fluctuated between the real and the ideal, sickness and health, sentience and unconsciousness, beauty and horror."

Cindy Stelmackowich's paper, "Bodies of Knowledge: the Nineteenth-Century Anatomical Atlas in the Spaces of Art and Science," adds a new facet to our understanding of the union of visual art and medical doctrine in the anatomical atlases of this era. Stelmackowich explores not only how the techniques and codes of illustration in nineteenth-century anatomical atlases helped advance the understanding of the body and the teaching of medicine, she discusses as well how they helped to secure credibility and authority to the profession of medicine itself. The extraordinary realism, technical mastery, and beauty of these atlases gave them the appearance of being unmediated declarations of scientific objectivity: declarations that conveyed transparent scientific truths revealed by a new clinical medicine grounded in empirical inquiry. Stelmackowich's interests do not end there, though, for she also sets out how such illustrations had a role in establishing a representational regime that underwrote developing modern concerns about public health and its administrative control. On the question of realism and its association with discourses of truth and objectivity in the medical sciences, Stelmackowich's and Hunter's papers are useful complements to each other.

Allister Neher's paper also pursues the question of realism. "Sir Charles Bell and the Anatomy of Expression" takes up the question of realism and the depiction of the human form from a more philosophical perspective and from the other side of the English Channel. Sir Charles Bell (1774–1842) was an eminent British anatomist and neurologist with a background in art and a substantial interest in the art theoretical issues of his day. He brought his groundbreaking medical research to the art world in *The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected with the Fine Arts*, which was first published in 1806. The book was

very well received but it has all but disappeared from current art history, which is unfortunate in view of the success that it enjoyed, and considering that Bell's work provides a first-rate example of how the interests of science and art can be brought together. The principal goal of *The Anatomy and Philosophy of Expression* was to bring Bell's research in anatomy and neurology to the aid of artists who were attempting to create naturalistic depictions of bodily expressions. Bell believed that there was an actual language of expression in which physical manifestations of emotion were correlated with psychological states in a way that made them readable by all. Bell believed that the reason that representations of emotion were often ambiguous or indeterminate was that artists did not know the natural language of expression well enough. What they needed was a deeper understanding of anatomy, and Bell provided them with explanations of how the various systems of the body function, the limits they impose on the representation of the body, and the basics of the language of expression. Neher's paper has two main objectives: the first is to clarify Bell's theories and facilitate his return to the world of nineteenth-century British art theory; the second is to argue that the fundamental idea that underlies Bell's project—that there is a way of codifying representations of psychological states—is unachievable because it is philosophically flawed.

In the second group of papers, Andrea Fitzpatrick's "Reconsidering the Dead in Andres Serrano's *The Morgue: Identity, Agency, Subjectivity*" directs our attention to American artist Andres Serrano's series of photographs *The Morgue* (1992), which consists of large-scale Cibachrome photographs of unnamed corpses in an unspecified morgue. The series became very controversial when it was first exhibited, especially in relation to questions concerning consent and the exploitation of the dead. The impetus for Fitzpatrick's paper comes from these controversies but her questions are more specific. When the subject of a photographic representation is dead, how does the work of the photographer construct (or contort) the identity of the deceased? How does the context in which dead subjects are photographed predispose them to the effects of certain gazes and the attribution of institutional identities rather than biographical ones? What historical precedents exist for contemporary representations of the dead when they are depicted in a morgue, and how do the various legacies of subject matter, coupled with composition and photographic connotation (in particular, the choice of titles used to "name" them), situate the work so that specific meanings are inscribed? Following Judith Butler's writings, Fitzpatrick argues that the dead should be granted a form of subjectivity and that they are "vulnerable to representational violence" when others choose the categories through which their identities are given. Fitzpatrick's analysis is accordingly of interest to anyone concerned with the ethics of representing human beings, living or dead.

To provide her questions with a tighter focus Fitzpatrick restricts her discussion to three works of the series: *The Morgue (Knifed to Death, I)*, *The Morgue (Knifed to Death, II)* and *The Morgue (Jane Doe, Killed by Police)*. She argues that in all the works Serrano's approach to the representation of the figures creates a sense of degradation that ignores their biographical identity and material reality. In the invasiveness of his approach Serrano thus associates himself with the early history of anatomical illustration, in which corpses typically belonged to convicted felons and were destined for the use of dissectors, and in which artists had few concerns about the identity and personhood of their subjects. In the end, the representational presuppositions and historical allusions that structure Serrano's images, and that invoke the practices of phrenology and physiognomy as well as pathology, almost automatically condemn his subjects. In Renaissance and Baroque anatomy theatres it was assumed that the subjects' criminal status was the warrant for their spectacular public treatment. The question for Fitzpatrick is: What sanctions Serrano's treatment of his subjects?

Tamar Tembeck's "Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence" is an investigation of the practice of self-representation in physical illness, through the consideration of selected works from the 1970s to the 1990s by Wilke and Spence. As Tembeck points out, the history of autopathographic images can be traced back to objects, such as amulets and talismans, that were invested with restorative powers. However, they were and are also part of a history of the representation of illness in the West: a history that has colluded in the stigmatization of illness. Autopathographic images, then, can be potent combinations of hope, fear, and fascination. As sufferers with terminal cancer, Wilke and Spence wanted to use this potency to transform their subjective experiences of illness while undermining the stigma attached to illness and its representation. Both women invented approaches for self-representation that presented viewers with a complex task in the comprehension and interpretation of their images. As is often the case with autopathographic representations, the artists use visual rhetorical devices that guide the beholder's affective response. Autopathographic images thus have a performative dimension, and Wilke and Spence used it to construct images of themselves that undercut conventional expectations about the depiction of female bodies and traditional portrayals of illness. In so doing they also provided new ways in which others can reconceive their own illness and the effect it has on their identity, while regaining some control over their experience and agency.

There is another side to the performative character of such images. Tembeck puts forward a compelling analysis of how the autopathographic process has an ethical dimension and "provides an occasion to collaborate with others in a symbolic or

ritualistic manner, and to engage in a mutual bearing witness to the paradoxes of human life, the most striking of which is the fact of mortality.” In this way the images are in opposition to Serrano’s images of his subjects, and they offer us an emphatic perspective in the discussion of the ethics of representation.

In “Theodore Wan and the Subject of Medical Illustration,” Christine Conley dissects a network of issues that connects Wan’s various artworks that use or reference the visual language of medical illustration. Theodore Wan was born in Hong Kong and in 1967, when he was thirteen years old, his family immigrated to Vancouver. He studied art at the University of British Columbia but his artistic interest in medical imaging only came to the fore when he moved to Halifax to attend the Nova Scotia College of Art and Design as a graduate student. Wan got work as a medical photographer in Halifax and made an arrangement with the Dalhousie University Medical School that gave him access to the operating theatre, the facilities of the medical school, and the cooperation of the nursing staff. From this arrangement Wan also derived photographs that he exhibited: large-format, black-and-white images that mimic the technical precision and visual codes of medical illustration. With Wan himself as the patient, the photographs stage diagnostic or preparatory procedures actually used for surgery. While the photographs appear clinical they also function as a form of self-portraiture. Conley argues that Wan’s self-inquiry took this form in response to the hold that Conceptualism had on the 1970s art world. Conceptualism’s determination to focus attention on intellectual investigations that examined art and its languages left little room for those who wanted to include personal history and the greater social and political world in their artwork. A critical response to Conceptualism had been initiated by feminist artists and Wan, Conley argues, was intrigued by feminist strategies. Conceptual art played down aesthetic contemplation to promote a type of looking that made inquiry and learning part of the production and consumption of art. Wan created work that gave the appearance of taking part in the conceptual project but that in fact undermined it. The compositions of his photographs slyly force the subjective reality of the artist into any consideration of them. In the end, Conley maintains, Wan’s self-portraiture through medical science is less about self-revelation than it is about, to use Julia Kristeva’s notion, the articulation of a “subject-in-process.” Wan puts before us a set of significant questions about the visual practices embodied in medical illustration, recent art theory, and the contemporary understanding of the subject.

Hélène Samson’s “Figuration et esthétique de l’identité génétique: Autour de l’*Autoportrait génétique* de Gary Schneider” engages the questions of identity and self-representation in a fashion that expands them and that problematizes the idea of identity itself. As the fundamental concept of portraiture, iden-

tity has been rethought in recent art, especially through Gary Schneider’s work on genetic identity. Samson considers how Schneider’s genetic self-portrait pushes the conceptual presuppositions of identity portraiture—photographic objectivity and bodily attributes of identity—to the extreme. On one hand the idea of portraiture is put to considerable strain because there is no visible resemblance to the individual; on the other, the subject is confronted with a new, scientific, identity alien to lived experience. Contemporary science has both expanded our self-understanding and made it more difficult. What saves this approach to self-portraiture from being completely alienating, according to Samson, is its polysemic character, which allows it to return figuratively to the familiar cosmos and the history of visual culture.

Samson is acutely aware that the aim of “reading” the body to reveal the self has a long history in both science and art, connected most notably to physiognomy and its concern with discerning character and fate from signs on and in the body. Samson’s discussion of Gary Schneider’s work, and the work of other artists who have taken up the question of genetics and identity, adds a new layer to our understanding of this old and well-established connection between art and science. The genetic self-portrait was constructed in collaboration with a team of scientists; it consists of fifty-five monochromatic photographs of various sizes produced by different medical techniques: “Toutes ces images sont d’une qualité photographique exceptionnelle.... Les agrandissements de substances microscopiques sont d’une précision des détails inouïe.” What results is a rapprochement of science and the artistic sublime. This connection was even a reason why some of the scientists decided to collaborate with Schneider: they hoped that the breathtaking qualities of the images would favourably influence the public’s idea of science.

The last paper in this group is Florence Vinit’s “Histoires d’enveloppe. Considérations médicales et artistiques sur la peau.” This essay is a reflection on skin as “envelope” and as a representation of the idea of the limit in the occidental world. At the same time it is a meditation on skin as a condition of our subjective existence and a mark of our human finitude. By referencing the works of certain contemporary artists—Pat Moore, Helmut Newton, Sterlac, Simon Costin, Orlan, Gina Pane—Vinit discusses some of the strategies humans have taken in our imaginary engagement with the skin as the limit of the body and with how contemporary biotechnological possibilities have given people ways not to accept as part of their destiny the skin with which they came into the world. Vinit’s work takes up and extends reflections on these matters drawn from such writers as Claudia Brenthien, Norbert Elias, David Le Breton, Didier Anzieu, Muriel Darmon, and Christine Détrez. Vinit casts their discussions of skin and the occidental world in a new and productive light not originally intended by these authors,

and in ways that productively resonate with the papers on the history of anatomical illustration in the first group of essays in this issue of *RACAR*.

The second part of this special issue of *RACAR* consists of seven projects by contemporary Canadian artists dealing with medical representation: Jeffrey Burns, Nathalie Grimard, Nicole Jolicoeur, Eveline Kolijn, Ingrid Mary Percy, Mireille Perron, and Cindy Stelmackowich. The aim of this section is to support a broader dialogue between art and medicine. The role of artistic representations in shaping the construction and dissemination of medical representations remains the common ground for all the artists' projects and essays in this issue. The projects mirror themes found in the essays. Each artist was asked to submit a project consisting of three to six images and a short text.

Jeffrey Burns and Nathalie Grimard investigate issues of identity and illnesses. Eveline Kolijn and Ingrid Mary Percy playfully expand the potential of digital medical imagery, while Nicole Jolicoeur, Mireille Perron, and Cindy Stelmackowich make direct references to specific moments that shaped the history of medicine.

The French philosopher Gilles Deleuze (1925–95) holds, in his writings on Francis Bacon, that artists habitually think in terms of percepts and affects rather than concepts (the latter being the practice of philosophers). For Deleuze, concepts (in the form of writing) and affects and percepts (in the form of art works) enter into relationships of mutual resonance and exchange, the two worlds folding into each other to create new knowledge. This “folding” is made evident by Cindy Stelmackowich's contributions. Stelmackowich is both an artist and a scholar and she has contributed a paper and an artist's project. Nicole Jolicoeur's and Jeffrey Burns's contributions were made explicitly for this thematic issue. The other artists' projects present ongoing bodies of work that saw their origins prior to this publication.

Jeffrey Burns's series of three drawings uses diverse sources of imagery that recall the interior of the human body through microscopy. The drawings are in gouache and ink on paper. Burns's work is a poetic investigation of the intricacy and vulnerability of the body's interior landscape using aspects of human physiology and pathology.

Nathalie Grimard's *Autopsie d'une identité à la dérive* explores self-representation at the intersection of medicine and photography. The artist mimics scientific processes in her meticulous organization, classification, and documentation in order to manifest the alienation of the self inherent in images and descriptions from the social and medical fields.

Nicole Jolicoeur's composite photographs, conceived for this issue of *RACAR*, are titled *Plaie-image: taies*. Jolicoeur is well known for her multidisciplinary work that makes extensive

use of her research in the medical archives at la Salpêtrière. This French hospital's fame is derived in good part from its association with Jean-Martin Charcot (1825–93). Charcot is often cited as the founder of modern neurology. His reputation as a teacher was linked to his display of hysterical women patients during his lessons. Jolicoeur's ongoing manipulation and interpretation of archival material underline the impossibility of reading the body accurately as a sign. Jolicoeur's images of a woman's fading face, punctured with black holes, can metaphorically stand for medicine's failure to know her.

Eveline Kolijn presents an excerpt from a folio of prints based on an ambitious collaboration with poet Christian Bök. Kolijn made visible Bök's proposal to translate a poem into a sequence of DNA to be implanted into the genome of a bacterium. Kolijn did extensive research in order to make a believable scientific representation of the “first poem to be alive.”

Ingrid Mary Percy's drawings from the series *Spiro Viro* are playful and at first glance deceptive. They borrow the scientific structure of microscopic and cellular organisms but they are created with a Spirograph, a children's toy. These images recall, among other things, a child's first fascination with the notion of the unseen world of scientific imagery.

Mireille Perron's series *Savoir-vivre et autres galanteries* revisits models from famous medical and anatomical collections. Perron's series stresses the art-historical models used as references in the making of the anatomical models. Her work makes apparent the politicized nature of the long and complex history of the female body in art and in anatomical dissection.

Cindy Stelmackowich's work summons us to reconsider the authority of medical knowledge. Her sculptural assemblages incorporate laboratory equipment with medical texts and diagrams. Several operations of *détournement* allow the failures of medical language to become the subject of scrutiny of the artist's gaze. As with the other artists' projects, Stelmackowich's work manifests an ability to offer alternative readings to the authority of medical imagery by using poetic strategies that do not offer closure, and that thus remain more inclusive.

The editors would like to thank the Marion Fund for Innovation in Research and Teaching at the Alberta College of Art + Design for a generous grant that supported the publication of this special issue of *RACAR*.

Mot des rédacteurs

Tabulae Médicale : Arts Visuels et Représentation Médicale

ALLISTER NEHER, DAWSON COLLEGE, ET MIREILLE PERRON, ALBERTA COLLEGE OF ART + DESIGN

En tant que responsables de ce numéro thématique de *RACAR*, nous invitons les lecteurs à découvrir huit exposés et sept projets d'artistes qui explorent sur un mode créatif les rapports entre l'art et la médecine. Les deux dernières décennies ont connu un intérêt accru pour l'interaction entre l'histoire de l'art et l'histoire des sciences, comme le démontre la recrudescence des publications sur le sujet. Même si les études qui se consacrent à l'histoire des arts visuels et à la représentation médicale ne sont pas aussi abondantes, la situation est en train de changer. Un des signes les plus tangibles de ce changement est l'appui que certains organismes comme le Wellcome Trust à Londres et la Osler Library of the History of Medicine à Montréal, pour n'en mentionner que deux, accordent aujourd'hui à la recherche dans le domaine de l'art ; leur support a largement contribué à rendre possible le travail de plusieurs de nos collaborateurs.

L'origine de ce numéro spécial de *RACAR* remonte à une session très réussie sur l'histoire des arts visuels et de la représentation médicale, qui s'est tenue lors du congrès annuel de l'Association d'art des universités du Canada, en 2005, à l'University of Victoria. L'annonce de la session avait rapidement attiré un grand nombre de propositions de communications, et ceci autant de la part d'universitaires que d'artistes dont le travail portait sur la pratique médicale. La session s'est déroulée pendant toute une journée dans un petit auditorium rempli à capacité. Il est vite devenu clair, au fil des discussions qui se sont tenues durant et après la session, qu'il était temps de consacrer un numéro de *RACAR* au sujet. Nous avons pris contact avec les rédacteurs de la revue et, dès qu'ils eurent accepté notre proposition, nous avons lancé un appel général de propositions afin de pouvoir élargir la portée de la publication.

Les exposés qui paraissent dans ce numéro spécial s'intéressent à des artistes et à des scientifiques d'époques diverses, en provenance du Canada, de l'Europe et des États-Unis. Bien qu'ils présentent une variété d'études concernées par les recoupements entre l'histoire de l'art et l'histoire des sciences, les exposés se partagent thématiquement en deux grandes catégories, certains appartenant à l'un et à l'autre groupes. La première catégorie rassemble les exposés plus historiques qui portent sur les rapports entre l'art et l'anatomie au dix-neuvième siècle ; dans la seconde catégorie, on trouve les articles sur les artistes contemporains qui se servent de l'art pour explorer les questions relatives à l'identité, à la maladie et à son traitement.

Depuis les deux dernières décennies, le rôle de la représentation artistique dans la formation et la dissémination des concepts médicaux et des structures qui leur confèrent un sens revient comme un thème constant de la réflexion sur l'univers médical. Ce thème sous-tend tous les exposés de la première partie du numéro.

Mary Hunter, dans son article « “Effroyable réalisme” : Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies », mène une enquête sur l'utilisation des modèles en cire dans les écoles médicales françaises à la fin du dix-neuvième siècle. Selon Hunter, le réalisme frappant des modèles en cire de couleur, servait de rhétorique visuelle pour formuler et valider les revendications d'objectivité et de vérité des chercheurs en médecine de l'époque. Les liens que l'on peut établir entre le réalisme des représentations et de tels discours scientifiques sont de plus en plus scrutés de près en histoire de l'art ; la contribution de Hunter étendra le champ de ce type d'étude en l'appliquant à l'utilisation des modèles médicaux en cire, exécutés en France à cette époque. Bien que l'importante analyse de Hunter s'applique à ces modèles en général, elle s'intéresse surtout à la représentation du corps de la femme et, plus particulièrement, aux parties génitales et à la façon dont ces représentations étaient dictées par les conceptions préexistantes de la féminité dans la France du dix-neuvième siècle. Puisque les modèles en cire représentaient souvent des parties du corps atteintes de maladies dont la vue effrayait le grand public, et puisqu'on les associait avec les mises en scène fantaisistes et théâtrales des musées de cire, les représentations médicales créaient des corps oscillant entre la réalité et l'idéal, la maladie et la santé, le tangible et l'inconscient, entre la beauté et l'horreur.

L'exposé de Cindy Stelmackowich, « Bodies of Knowledge : the Nineteenth-Century Anatomical Atlas in the Spaces of Art and Sciences », ajoute une nouvelle facette à notre compréhension des liens entre les arts visuels et la doctrine médicale tels qu'on les retrouve dans les atlas anatomiques de cette époque. Stelmackowich explore non seulement la façon dont les techniques et les codes d'illustration de ces ouvrages ont contribué à approfondir la connaissance du corps et à améliorer l'enseignement de la médecine, elle démontre également qu'ils ont aidé à légitimer la réputation et l'autorité de la médecine comme telle. Le réalisme extraordinaire, la technique exceptionnelle et la beauté de ces atlas leur conféraient en effet une apparence de totale objectivité : des énoncés parfaitement transparents aux vérités scientifiques que révélait une nouvelle médecine clinique, ancrée dans la recherche empirique. Stelmackowich ne s'arrête pas à ce constat ; elle montre que ces illustrations ont joué un rôle important dans l'élaboration d'un régime de la représentation axé sur les nouvelles préoccupations administratives de contrôle en santé publique. Les exposés de Stelmackowich et de Hunter se recoupent et se complètent pour ce qui concerne les rapports du réalisme avec le discours de vérité et d'objectivité des sciences médicales.

Allister Neher s'intéresse lui aussi au réalisme. « Sir Charles Bell and the Anatomy of Expression » explore les rapports du réalisme avec la représentation de la forme humaine d'un point de vue plus philosophique et selon une perspective d'outre-Manche. Sir Charles Bell (1774–1842) était un brillant anatomiste et neurologue britannique qui avait reçu une formation en art et qui manifestait un vif intérêt pour les enjeux esthétiques de son époque. Il fit profiter le monde artistique de sa recherche médicale innovatrice dans *The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected with the Fine Arts*, publié en 1806. Cet ouvrage, pourtant très bien reçu à l'époque, a pour ainsi dire été ignoré par l'histoire de l'art contemporaine, ce qui est malheureux eu égard au succès qu'il a connu et à sa valeur exemplaire pour le rapprochement entre l'art et la science. *The Anatomy and Philosophy of Expression* visait à mettre les recherches de son auteur en matière d'anatomie et de neurologie au service des artistes qui essayaient de représenter de manière naturaliste l'expressivité du corps. Selon Bell, le corps possédait un véritable langage expressif permettant de saisir la corrélation entre les manifestations physiques des émotions et les états psychologiques qui leur étaient associés. Bell croyait que les émotions étaient souvent représentées de façon ambiguë ou indéfinie parce que l'artiste avait une connaissance limitée de ce langage. Dans son article, Neher vise, en premier lieu, à clarifier les théories de Bell et à faciliter son retour dans le champ de la théorie de l'art britannique du dix-neuvième siècle ; en deuxième lieu, il veut démontrer que l'idée sous-tendant le projet de Bell—celui de codifier les représentations des états psychologiques—n'est pas philosophiquement soutenable.

L'exposé d'Andrea Fitzpatrick, « Reconsidering the Dead in Andres Serrano's *The Morgue*: Identity, Agency, Subjectivity », inaugure le deuxième thème. Il attire notre attention sur la série de photographies de l'artiste américain Andres Serrano intitulée *The Morgue* (1992). Cette série regroupe d'immenses épreuves chromogéniques de corps anonymes dans une morgue quelconque. Lors de sa première exposition, la série a soulevé une grande controverse relative à la problématique du consentement et à l'exploitation des morts. L'exposé de Fitzpatrick s'inspire de ces controverses mais les questions que l'auteure soulève sont plus spécifiques. Lorsque le sujet d'une représentation photographique est décédé, dans quelle mesure le travail du photographe construit-il (ou déforme-t-il) l'identité du mort ? Le contexte dans lequel les sujets morts sont photographiés leur confère-t-il une plus forte identité institutionnelle que personnelle ? Existe-t-il des précédents historiques pour les représentations contemporaines des morts dans une morgue ? Les représentations traditionnelles de ce sujet, combinées aux effets compositionnels et aux connotations photographiques (en particulier le choix des titres qui « nomment » ces sujets morts), permettent-ils de situer l'œuvre et d'y inscrire des significations

spécifiques ? Fitzpatrick s'inspire des écrits de Judith Butler pour soutenir que les morts devraient avoir droit à une forme de subjectivité et qu'ils restent « intensément vulnérables à la violence » qu'implique toute représentation, surtout lorsque ce sont les autres qui imposent les paramètres identitaires dans lesquels un sujet est représenté. L'analyse de Fitzpatrick sera d'un intérêt particulier pour ceux que préoccupe l'éthique de la représentation des êtres humains, vivants ou morts.

Afin de pouvoir examiner les images en détail, Fitzpatrick limite son étude à trois œuvres de la série : *The Morgue (Knifed to Death, I)*, *The Morgue (Knifed to Death, II)*, and *The Morgue (Jane Doe, Killed by Police)*. Elle soutient que, dans toutes ses œuvres, Serrano confère à la représentation des corps un caractère dégradant qui ne tient compte ni de leur identité biographique, ni de leur réalité physique. Par son approche invasive, Serrano s'associe avec les premières illustrations anatomiques où les cadavres voués à la dissection appartenaient surtout à des criminels, et où les artistes s'inquiétaient peu de l'identité et de l'individualité de leurs sujets. En fin de compte, les postulats représentationnels et les allusions à l'histoire qui structurent les images de Serrano et qui rappellent les pratiques de la phrénologie, de la physiognomonie et de la pathologie, condamnent quasi automatiquement ses sujets. Dans les théâtres anatomiques de la Renaissance comme dans ceux du Baroque, le statut criminel des sujets suffisait à justifier le traitement public qui leur était réservé. Fitzpatrick soulève la question : le traitement que Serrano réserve à ses sujets est-il justifiable ?

L'exposé de Tamar Tembeck, « Exposed Wounds : The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence », examine les pratiques d'autoreprésentation de la maladie dans des œuvres choisies de Wilke et Spence, exécutées entre les années soixante-dix et les années quatre-vingt-dix. Tembeck remarque que, historiquement, les images autopathographiques étaient associées à des objets dotés de pouvoir de régénération, tels que des amulettes et des ex-voto. Toutefois, elles faisaient également partie de l'histoire de la représentation de la maladie en Occident : une histoire de connivence avec la stigmatisation de la maladie. Les images autopathographiques peuvent alors constituer une puissante combinaison d'espoir, de peur et d'émerveillement. Atteintes de cancer en phase terminale, Wilke et Spence voulaient se servir de ce pouvoir pour subsumer leur expérience subjective tout en amenuisant les stigmates associés à la maladie et à sa représentation. Ces deux femmes ont inventé une approche de l'autoreprésentation qui impose aux spectateurs la tâche complexe de comprendre et d'interpréter leurs images. Les artistes font appel à des dispositifs de rhétorique visuelle qui guident la réaction affective des spectateurs, ce qui est pratique courante dans les représentations autopathographiques. Les images autopathographiques acquièrent ainsi une dimension performative. Wilke et Spence les utilisent afin

d'élaborer des images d'elles-mêmes qui déjouent les attentes conventionnelles de la représentation du corps féminin et les représentations traditionnelles de la maladie. Ce faisant, elles procurent aux autres de nouvelles manières de redéfinir leur propre maladie et les conséquences que celle-ci peut avoir sur leur identité ; elles leur permettent de reprendre un certain contrôle de leur expérience et leur situation.

Il existe une autre facette au caractère performatif de telles images. Tembeck présente une analyse convaincante de la dimension éthique du processus autopathographique et de sa « capacité de susciter des collaborations de nature symbolique ou rituelle permettant d'échanger sur les paradoxes de l'existence humaine, le plus saisissant demeurant celui de la mortalité ». Vues sous cet angle, ses images sont en opposition avec celles des sujets de Serrano et elles nous ouvrent une perspective emphatique dans le débat sur l'éthique de la représentation.

Dans son article, « Theodore Wan and the Subject of Medical Illustration », Christine Conley dissèque un réseau de problématiques reliant les différentes oeuvres de Wan utilisant ou faisant référence au langage visuel de l'illustration médicale. Theodore Wan est né à Hong Kong et, en 1967, à l'âge de treize ans, il a émigré à Vancouver avec sa famille. Il a fait ses études à l'University of British Columbia mais il n'a commencé à s'intéresser sérieusement à l'imagerie médicale qu'après son déménagement à Halifax pour faire sa maîtrise au Nova Scotia College of Art and Design. Wan a trouvé un travail de photographe médical à Halifax et a négocié une entente avec l'école de médecine de Dalhousie University qui lui a permis l'accès à la salle d'opération et à l'école de médecine, tout en lui garantissant la coopération du personnel infirmier. Grâce à cette entente, Wan a produit des photographies qu'il a exposées : des images de grand format, en noir et blanc, qui imitent la précision technique et les codes visuels des illustrations médicales. Lorsque Wan se pose lui-même comme patient, les photographies mettent en scène les procédures diagnostiques ou préparatoires utilisées en chirurgie. Sous l'apparence de photographies cliniques, elles servent en quelque sorte d'autoportraits. Conley soutient que la recherche introspective de Wan a pris cette forme en réaction à l'emprise du conceptualisme sur le monde artistique dans les années soixante-dix. L'art conceptuel qui privilégiait les enquêtes intellectuelles sur l'art et ses langages laissait peu d'espace à ceux qui désiraient inclure leur histoire personnelle ou l'univers social et politique dans leurs créations artistiques. Des artistes féministes ont été les premières à s'en prendre au conceptualisme et, selon Conley, les stratégies qu'elles déployaient intriguaient grandement Wan. L'art conceptuel se détournait de la contemplation esthétique et favorisait, dans la production et dans la consommation de l'art, une modalité d'approche dirigée vers l'enquête et vers l'acquisition de savoirs. Wan a créé une œuvre qui donne l'apparence de pren-

dre part au projet conceptuel mais qui, en réalité, le sape. La composition de ses photographies oblige de manière insidieuse à prendre en compte la subjectivité de l'artiste. En bout de piste, Conley affirme que les autoportraits de Wan vus par la science médicale ne représentent pas tant une découverte de soi que, pour reprendre la notion de Julia Kristeva, l'articulation d'un « devenir du sujet ». Wan soulève une série de questions importantes sur les pratiques visuelles incarnées dans l'illustration médicale, la théorie de l'art récente et la compréhension contemporaine de la notion de sujet.

Hélène Samson, dans son exposé « Figuration et esthétique de l'identité génétique : Autour de l'Autoportrait génétique de Gary Schneider », soulève les questions d'identité et d'autoreprésentation d'une manière qui les approfondit et qui rend problématique le concept identitaire lui-même. En tant que fondement de l'art du portrait, ce concept a été repensé récemment dans l'art, surtout dans l'œuvre de Gary Schneider portant sur l'identité génétique. Samson explore la façon dont l'autoportrait génétique de Schneider pousse les présupposés conceptuels du portrait d'identité—l'objectivité photographique et les traits physiques garants de l'identité—à l'extrême. D'une part, l'idée même de portrait est mise à l'épreuve puisque l'œuvre ne produit aucune ressemblance visible de l'individu ; d'autre part, le sujet fait face à une nouvelle identité scientifique étrangère à l'expérience vécue. La science contemporaine a permis d'approfondir la connaissance de soi tout en la rendant plus difficile à saisir. Selon Samson, c'est le caractère polysémique de cette approche de l'autoportrait qui empêche ce dernier de devenir complètement aliénant et qui lui permet de rejoindre, symboliquement, le cosmos familier et l'histoire de la culture visuelle.

Samson sait pertinemment que la lecture du corps dans le but de révéler le moi est depuis très longtemps en usage dans le domaine de la science autant que dans celui de l'art ; elle est particulièrement repérable dans la physiognomonie et dans sa volonté d'inférer le caractère et la destinée des sujets à partir des signes inscrits sur ou dans leurs corps. L'étude que fait Samson de l'œuvre de Gary Schneider, et de celles d'artistes qui se penchent également sur les questions d'ordre génétique et identitaire, ajoute une nouvelle dimension à notre connaissance de la relation longue et avérée entre l'art et la science. L'autoportrait génétique a été rendu possible grâce à la collaboration d'une équipe de scientifiques ; il est composé de cinquante-cinq photographies monochromatiques de tailles différentes obtenues par l'entremise de techniques médicales variées : « Toutes ces images sont d'une qualité photographique exceptionnelle... Les agrandissements de substances microscopiques sont d'une précision des détails inouïe. » Il en ressort un véritable rapprochement entre la science et le sublime artistique. Ce lien a convaincu certains des scientifiques de collaborer avec Schneider :

ils espèrent que la beauté exceptionnelle des images augmentera la popularité de la science auprès du grand public.

Le dernier exposé de ce groupe est celui de Florence Vinit, « Histoires d'enveloppe. Considérations médicales et artistiques sur la peau ». Cet exposé explore l'idée de la peau comme « enveloppe » et comme représentation du concept de la limite dans le monde occidental. C'est aussi une méditation sur la peau en tant que condition de notre existence subjective et en tant que marque de notre finitude humaine. En faisant référence aux œuvres d'artistes contemporains—Pat Moore, Helmut Newton, Sterlac, Simon Costin, Orlan, Gina Pane—, Vinit analyse quelques unes des stratégies adoptées par les humains pour négocier leur rapport imaginaire avec la peau comme limite du corps, et les possibilités que leur offrent les progrès en biotechnologie de ne pas simplement accepter comme réalité inaltérable la peau dans laquelle ils sont nés. L'article de Vinit initie la réflexion dans ce domaine en s'inspirant d'écrivains tels que Claudia Brethien, Norbert Elias, David Le Breton, Didier Anzieu, Muriel Darmon, et Christine Détrez. Vinit éclaire sous un jour nouveau le discours de ces auteurs sur la relation entre la peau et le monde occidental ; elle ouvre une perspective qu'ils n'avaient pas nécessairement entrevue, et qui rejoint les exposés sur l'histoire de l'illustration anatomique dans la première partie de ce numéro de *RACAR*.

Le deuxième volet de ce numéro spécial de *RACAR* comprend sept projets exécutés par des artistes canadiens contemporains qui s'intéressent à la représentation médicale : Jeffrey Burns, Nathalie Grimard, Nicole Jolicoeur, Eveline Kolijn, Ingrid Mary Percy, Mireille Perron et Cindy Stelmackowich. Cette partie vise à encourager le développement d'un dialogue entre plus ouvert entre l'art et la médecine. Le rôle de la représentation artistique dans la formulation et dans la dissémination de la représentation médicale demeure la base de tous les projets d'artistes et de tous les exposés de ce numéro. Les projets répondent aux thèmes explorés dans les exposés. Les artistes ont soumis un dossier composé de trois à six images accompagnées d'un court texte.

Jeffrey Burns et Nathalie Grimard explorent la problématique de l'identité et de la maladie. Eveline Kolijn et Ingrid Mary Percy exploitent de façon ludique le potentiel de l'imagerie médicale numérique, tandis que Nicole Jolicoeur, Mireille Perron et Cindy Stelmackowich s'intéressent aux événements qui ont servi à définir l'histoire de la médecine.

Le philosophe français Gilles Deleuze (1925–95) soutient, dans ses écrits sur Francis Bacon, que les artistes pensent plutôt en termes de percepts et d'affects qu'en termes de concepts (ces derniers étant particulièrement prisés par les philosophes). Selon Deleuze, les concepts (sous forme de textes) et les percepts et les affects (sous forme d'œuvres artistiques) se rejoignent dans une

relation réciproque d'échange et de résonance qui permettent aux deux mondes de se recouper et de générer ainsi de nouvelles connaissances. Ce recouplement est évident dans les contributions de Cindy Stelmackowich. Cette dernière, à la fois artiste et universitaire, a soumis un exposé et un projet. Les propositions de Nicole Jolicoeur et de Jeffrey Burns ont été élaborées spécialement pour ce numéro thématique. Les autres projets d'artistes se rattachent à une production en cours et n'ont pas été conçus seulement pour *RACAR*.

Les trois dessins de Jeffrey Burns utilisent des sources d'imagerie diverses qui rappellent l'intérieur du corps humain vu par l'œil du microscope. Les dessins sont exécutés à la gouache et à l'encre sur papier. L'œuvre de Burns est une investigation poétique de la complexité et de la vulnérabilité du paysage intérieur humain qui emprunte certaines caractéristiques de la physiologie et de la pathologie.

Autopsie d'une identité à la dérive de Nathalie Grimard explore l'autoreprésentation à la croisée de la médecine et de la photographie. L'artiste imite le processus scientifique par son organisation méticuleuse, son système de classification et la documentation qu'il génère de sorte à exprimer l'aliénation du moi que l'on retrouve dans des images et dans des descriptions empruntées aux domaines social et médical.

Les photographies composites de Nicole Jolicoeur, créées pour ce numéro de *RACAR*, s'intitulent *Plaie-image : taies*. Jolicoeur est réputée pour son travail multidisciplinaire qui utilise pleinement sa recherche dans les archives médicales à la Salpêtrière. Jean-Martin Charcot (1829–93), souvent cité comme le père de la neurologie moderne, a rendu cet hôpital français célèbre. Sa réputation de professeur vient du fait qu'il exhibait des patientes hystériques pendant ses leçons. La manipulation et le traitement des archives par Jolicoeur soulignent l'impossibilité d'interpréter le corps comme un signe. Les images de Jolicoeur, représentant le visage évanescant d'une femme, parsemé de trous noirs, se veut une métaphore de l'échec de la médecine à comprendre cette femme.

Eveline Kolijn présente un extrait d'une collection d'images inspirées par une collaboration ambitieuse avec le poète Christian Bök. Kolijn a donné sa forme visuelle au projet de Bök de transposer un poème en une séquence d'ADN, cette dernière devant être implantée dans le génome d'une bactérie. À la suite d'une recherche fouillée, Kolijn a créé une représentation scientifique vraisemblable du « premier poème vivant ».

Les dessins d'Ingrid Mary Percy de la série *Spiro Viro* sont ludiques et, à première vue, trompeurs. Ils empruntent la structure scientifique des organismes cellulaires et microscopiques mais ils ont été exécutés à l'aide d'un jeu d'enfant, le Spirographe. Ces images rappellent, entre autres, la fascination initiale de l'enfant pour le monde invisible que transmet l'imagerie scientifique.

La série de Mireille Perron, *Savoir-vivre et autres galanteries*, se penche sur les collections anatomiques célèbres. Sa propre « collection » s'intéresse surtout aux styles artistiques du passé qui ont inspiré les modèles anatomiques. Son œuvre révèle la nature politique de l'histoire longue et complexe du traitement du corps de la femme dans l'art et dans la dissection anatomique.

L'œuvre de Cindy Stelmackowich nous force à reconsidérer l'autorité de la connaissance médicale. Ses assemblages tridimensionnels combinent de l'équipement de laboratoire avec des livres de médecine et des diagrammes médicaux. Plusieurs opérations de détournement permettent aux failles du langage médical de devenir le sujet du regard inquisiteur de l'artiste. Comme les autres projets d'artiste, l'œuvre de Stelmackowich offre une autre manière d'interpréter le discours de l'imagerie médicale en se servant de stratégies poétiques qui n'offrent pas de réponses et demeurent ainsi plus inclusives.

Les éditeurs voudraient remercier le Marion Fund for Innovation in Research and Teaching au Alberta College of Art + Design pour la bourse généreuse qui a permis la publication de ce numéro spécial de *RACAR*.