

Le diorama comme processus artistique The Diorama as Artistic Process

Marie-Ève Marchand

Number 109, Winter 2015

Diorama

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73322ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marchand, M.-È. (2015). Le diorama comme processus artistique / The Diorama as Artistic Process. *Espace*, (109), 40–47.

Le diorama comme processus artistique

Marie-Ève Marchand

Dans un salon parisien du 18^e siècle, un renard trône sur l'assise d'une duchesse. L'animal paraît absorbé par la présence du pigeon qui, les ailes déployées, se pose sur la traverse finement moulurée du dossier de ce lit de repos. Ou peut-être s'apprête-t-il plutôt à s'envoler ? Au centre d'une salle de réception aux murs tendus d'étoffe cramoisie, deux cervidés s'affrontent tandis que des invités royaux assistent au spectacle. Ces deux œuvres de la série *Fables* (2003-2008) de Karen Knorr, la première mise en scène dans une pièce aux boiseries provenant de l'hôtel de Broglie exposée au Musée Carnavalet et la seconde dans le Salon rouge du château de Chambord, ne sont pas, à proprement parler, des dioramas. Il s'agit plutôt de photographies où des animaux naturalisés occupent non plus un environnement naturel recréé de toutes pièces en vue d'être exposé au musée, mais plutôt des intérieurs domestiques, tout aussi construits et institutionnalisés, des *period rooms*.

Réfléchissant aux liens qui unissent taxidermie et diorama, Giovanni Aloï remarque que plusieurs artistes contemporains, dont Knorr, tournent l'objectif de leur caméra vers ce dispositif muséographique dans une démarche qu'il décrit comme une tentative afin de briser la « continuité avec la vie » qui rend cette exposition si séduisante¹. Aloï, pour qui *Fables* présente des animaux qui se sont échappés du

The Diorama as Artistic Process

In an 18th century Parisian drawing room, a fox sits enthroned on the divan of a duchess. The animal seems absorbed by a pigeon perched the decorative back moulding, wings spread, readying perhaps to fly off. In the centre of a reception hall with walls covered in crimson fabric, two stags are about to charge each other while royal guests look on. These two works from Karen Knorr's series *Fables* (2003-2008), the first staged in a room with wainscoting from Hôtel de Broglie and shown at Musée Carnavalet, and the second staged in the Salon Rouge of Château de Chambord, are not, strictly speaking, dioramas. They are



Karen Knorr, *The Queen's Room, Zanana, Udaipur City Palace* (from the series *India Song*), 2008-2014. Photo : avec l'aimable autorisation de/Courtesy of the Galerie Danziger Gallery and Karen Knorr.



Diorama de l'original (Alces alces).
Bernard Family Hall of North American
Mammals, American Museum of Natural
History, New York.

photographs of taxidermied animals that no longer occupy completely recreated natural environments as museum exhibits, but rather domestic interiors that have been reconstructed and institutionalized as period rooms.

Reflecting on the relationship between taxidermy and dioramas, Giovanni Aloï notes that several contemporary artists, including Knorr, have turned the camera lens to this museological device in a process that he describes as “the attempt to undo the intended seamless continuity with life that makes the display so seductive.”¹ Aloï maintains that, in *Fables*, animals have “escaped the diorama” and that Knorr works “outside” it to deconstruct the illusion and revise the contemporary signification of this exhibition strategy. Playing on the double meaning of the word “shot” (as “photograph” and “gunshot”), Aloï suggests that photography enables Knorr to bring the hunter’s “shot” that killed the animal displayed in the diorama back to the production stages.²

Although Knorr does not claim a relationship between her work and the diorama, considering how *Fables* is staged will help us understand how the photographs reveal the constructed aspect of the diorama.³ However, the connection between Knorr’s work and the diorama should not simply be reduced to a critique of this museological assemblage and its institutional and ideological implications. On the contrary, while the artist does not produce a new diorama, she revisits its modes of constructing space through another device, namely photography, so as to create different spatial assemblages via the photograph itself, thus expanding the diorama’s possibilities in her contemporary art practice. Integrated into Knorr’s photographic work, the diorama is no longer the objective, but it factors into her creative process.

Rather than asking “what is the diorama in contemporary art?” one could consider “how might the diorama inform contemporary art practice?” Examining the diorama as process will help illustrate how it functions in its recent epistemological shift, as well as show its current artistic forms through a different lens and reposition it in the field of visual culture.

The type of diorama being discussed here is not the one invented by Daguerre and Bouton in 1822, but its museum “relation,” which, by recreating a three-dimensional natural environment in a framed and often glassed-in space, can also be called a “habitat diorama.”⁴ One common feature of this device and Knorr’s work is the staging of taxidermied animals. Yet by submitting her montages to a second stage of manipulations, necessary to the representation of fauna in its habitat, Knorr introduces various species—birds, insects or animals photographed in other contexts such as zoos—through digital retouching. Made “after being shot” (by both camera and gun, to take up Aloï’s double meaning), these modifications show the constructed aspect of the diorama, developing yet also dematerializing its implied assemblage. The encounters between different species sometimes intensify the incongruity of the whole, an effect also associated with habitat dioramas, in which animals that cannot be observed simultaneously in nature are displayed side by side. Furthermore, although the animals appear to roam free in Knorr’s photographs, they are nevertheless confined within the frame of the shot, which, like the bounds of the diorama display case, delimits the representation of the environment offered to the visitor’s gaze.

In habitat dioramas, the animals occupy an environment that recreates their natural habitat outside the museum walls. Decorative elements, such as artificial plants and rocks, are set against a background painted in trompe-l’œil in which the edges are usually rounded to enhance the illusion of depth. However, Knorr stages animals in a different kind of setting: a domestic space. Several photographs in the *Fables* series are set in period rooms, which can be considered “domestic” counterparts of dioramas.⁵ Examining the meaning of place and calling into question the museum institution are recurrent themes in Knorr’s photographs. By merging the diorama and period room through mise-en-scène and photography, Knorr reveals the constructed aspect of these two devices, commenting on the museum as well as its museological strategies and practices. In so doing, she also draws on the aesthetic potential of these two ways of reconstructing space in order to create a new environment. This environment, although appearing disordered due to the animal

diorama, soutient que Knorr travaille à l'extérieur de ce dernier d'une manière qui déconstruit l'illusion et révisé la signification contemporaine de cette stratégie de mise en exposition. Jouant sur le double sens du terme *shot* (signifiant à la fois « tir » et « cliché »), Aloï suggère que la photographie permet à Knorr de ramener aux étapes de production du dispositif le « coup de feu » du chasseur qui abat l'animal présenté dans le diorama².

Même si Knorr ne semble pas revendiquer la parenté entre son œuvre et le diorama, une lecture des mises en scène de *Fables* permet de comprendre comment les photographies de l'artiste révèlent la dimension construite de ce dispositif³. Toutefois, le lien entre l'œuvre de Knorr et le diorama ne se réduit pas à une critique de cette construction muséographique et des enjeux institutionnels et idéologiques qu'elle suppose. Au contraire, parce que l'artiste ne produit pas un nouveau diorama, mais revisite plutôt les modalités mêmes de ce type de mise en forme de l'espace au profit d'un autre dispositif, celui de la photographie, et ce, en vue de réaliser une autre construction spatiale à travers la photo elle-même, nous croyons que Knorr met à profit les possibilités offertes par le diorama pour sa pratique contemporaine. Ainsi intégré dans la production photographique de Knorr, le diorama n'est plus le but et participe plutôt de la démarche artistique : il est réinvesti en tant que processus.

Nous sommes alors tentés de reformuler la question « qu'est-ce que le diorama en art contemporain ? », pour plutôt nous demander : comment le diorama peut-il informer les pratiques artistiques contemporaines ? En plus de contribuer à montrer comment s'opère le nouveau déplacement épistémologique de ce dispositif, traiter le diorama en tant que processus nous permettra d'envisager sous un autre angle l'actualité artistique de ses modalités et ainsi le repositionner dans le champ de la culture visuelle.

Précisons d'abord que le type de diorama dont il est question ici n'est pas celui inventé par Daguerre et Bouton, en 1822, mais plutôt son « parent » muséal qui, reconstituant un environnement naturel en trois dimensions dans un espace encadré et souvent fermé d'une vitrine, peut aussi être nommé « diorama d'habitat »⁴. Le premier point commun entre ce dispositif et l'œuvre de Knorr est la mise en scène d'animaux préservés grâce à la taxidermie. Toutefois, ajoutant un second degré de manipulations au montage, nécessaire à une telle représentation de la faune dans son habitat, Knorr introduit des espèces – des oiseaux, des insectes ou des animaux photographiés dans d'autres contextes comme le jardin zoologique – au moyen de retouches numériques. Opérées « après coup » (ou après le tir/cliché pour reprendre la logique d'Aloï), ces modifications montrent la dimension construite du diorama, tout en mettant à profit le montage qu'il suppose, mais en le dématérialisant. Ces réunions de différentes espèces ajoutent parfois à l'incongruité de l'ensemble, un effet d'ailleurs associé au diorama d'habitat où des animaux qui ne pourraient pas être vus simultanément dans la nature sont parfois présentés côte à côte. Par ailleurs, si les animaux paraissent libres dans les photographies de Knorr, ils n'en sont pas moins confinés au cadre de la prise de vue qui, à l'instar des limites de la « boîte » du diorama, circonscrit la représentation de l'environnement proposée au regard du visiteur.

Dans le diorama d'habitat, les animaux occupent un environnement qui recrée la faune dans laquelle ils vivent à l'extérieur de l'enceinte muséale. Les éléments de décor comme les végétaux et les rochers artificiels sont conjugués à un arrière-plan peint en trompe-l'œil dont les extrémités sont généralement arrondies afin d'ajouter à l'illusion de profondeur. Or, les animaux mis en scène par Knorr occupent un autre espace : l'espace domestique. Dans plusieurs des clichés de la série *Fables*, ces lieux sont des *period rooms*, dispositif qui peut être considéré comme le pendant « domestique » du diorama⁵. L'examen de la signification des lieux et la remise en question des institutions muséales sont des thèmes qui traversent l'ensemble de l'œuvre photographique de Knorr. Ici, en conjuguant le diorama et la *period room* à travers la mise en scène et la prise de vue, Knorr révèle bien sûr la dimension construite de ces deux dispositifs et commente le musée lui-même, ses pratiques et ses stratégies muséographiques. Mais, ce faisant, elle exploite aussi le potentiel esthétique de ces deux types de reconstitutions de l'espace en vue de mettre en forme un nouvel environnement. Ce dernier, bien qu'apparemment désordonné en raison de la présence des animaux, trouve son principe de cohérence dans la photographie dont l'équilibre visuel est assuré notamment par l'harmonie des couleurs et les proportions classiques des cadrages.

À travers la photographie, Knorr produit une image à partir de deux stratégies de mise en exposition, elles-mêmes intimement liées à l'image. En effet, développant le concept de muséographie analogique en lien avec le diorama et ses dérivés, Raymond Montpetit a bien montré comment une image peut être composée « d'objets tridimensionnels scénographiés »⁶. Ainsi, le diorama, dont l'efficacité visuelle repose en partie sur le réalisme du fond peint (donc une représentation picturale du paysage), propose une image idéalisée d'un milieu naturel, tout comme la *period room* propose l'image idéalisée d'un environnement culturel, historique et généralement domestique. Proposant une mise en abyme de représentations, Knorr initie une série de substitutions qui, en plus de remettre en question la valeur idéale des images proposées par le diorama et la *period room*, exploite les possibilités de ces deux dispositifs pour la création d'une œuvre actuelle.

D'emblée, la surface de la photographie en tant qu'objet remplace la surface de la vitrine. Confronté à cette dernière, le visiteur n'a pas accès à la profondeur du diorama (ou de la *period room* dans certains cas). Face aux tirages grand format des œuvres de la série *Fables*, le visiteur est également confiné à l'extérieur du dispositif, puisque la profondeur spatiale est réduite à un plan bidimensionnel. Knorr remet toutefois en jeu la relation entre l'illusion de profondeur et l'effet de surface inhérente au diorama, et ce dans les modalités mêmes de présentation de son œuvre. En exposant ses photographies dans les lieux où elles furent prises, Knorr propose au visiteur d'entrer dans l'espace de l'image et ainsi occuper la place de l'animal dans le diorama/*period room*.

Voilà qui suggère une certaine interchangeabilité de l'humain et de l'animal. En substituant l'environnement « naturel » du diorama à celui hautement codifié des intérieurs domestiques français de l'Ancien Régime dans plusieurs des photographies de la série *Fables*, Knorr évoque bien sûr le principe même de la fable littéraire dans sa dimension critique et moralisatrice. Mais, plus encore, l'artiste joue sur l'ambiguïté de la place accordée au sujet dans les deux stratégies de mise en exposition qui informent la mise en scène qu'elle photographie. En effet, un diorama



Karen Knorr, *Fables*, «The Kings Reception», Château de Chambord, 2005-2006. Photographie analogique et numérique/Analogic and digital photography, 90 x 70 cm ou 122 x 152 cm, Galerie Les Filles du Calvaire, Paris.



Karen Knorr, *Fables*, « Salon Lilas »,
Musée Carnavalet, 2004-2007.
Photographie analogique et numérique/
Analogic and digital photography,
90 x 70 cm ou 122 x 152 cm,
Galerie Les Filles du Calvaire, Paris.

presence, finds its coherence in the photograph when visual balance is achieved particularly through the harmony of the colour and the classical proportions of the framing.

Through photography, Knorr produces an image based on two exhibition strategies, which are closely connected to the image. Indeed, by developing the concept of “analogical museography” in connection with the diorama and its derivations, Raymond Montpetit deftly shows how an image can be composed of “three-dimensional staged objects.”⁶ Thus, the diorama, in which visual effectiveness is based in part on the realism of the painted background (therefore on a pictorial representation of landscape), offers an idealized image of a natural setting, just as the period room offers an idealized image of a cultural, historical and usually domestic setting. Presenting a *mise en abyme* of representations, Knorr introduces a series of substitutions, which, as well as questioning the ideals of the images suggested by dioramas and period rooms, explores the possibilities of these two devices to create a contemporary artwork.

From the outset, the surface of the photograph as object replaces the glass surface. Standing before the glass cases of dioramas (or certain period rooms), visitors cannot access the space. Facing the large-format prints of *Fables*, visitors are equally placed outside the device, since spatial depth is reduced to a two-dimensional plane. Knorr nevertheless references the relation between the illusion of depth and the surface effect inherent to dioramas in the way she presents her work. By showing the photographs in the places where they were taken, Knorr invites visitors to enter the space of the image and inhabit the animal's place in the diorama/period room.

This suggests some interchangeability between human and animal. By replacing the diorama's “natural” setting with the highly codified one of French domestic interiors of the *Ancien Régime*, Knorr evokes the critical and moral aspect of the literary fable in several photographs of *Fables*. Yet, more importantly, the artist plays on the ambiguous place accorded to the subject in the two exhibition strategies informing the *mise-en-scène* that she photographs. In fact, a habitat diorama cannot exist without the presence of animals, which are the primary subjects, although they must be dead. In contrast, in a museum period room, not only is the occupant's presence unnecessary, it is often eliminated from the exhibition or simply evoked by a few signs, suggesting a former way of life.⁷ By merging the diorama and period room in her work, Knorr playfully and satirically reveals the paradoxical relationship between nature and culture present in these two devices, while simultaneously drawing on the formal aspect of the relationship to make her photographs.

By taking the place of human subjects or the signs of their activities in period rooms, the animals in *Fables* appear to subvert the social order, based equally on the social codes of 18th century French high society and those of the museum, leading Knorr to a social and institutional critique. However, their presence amongst the furnishings, decorative objects and paintings can also be interpreted as a reference to the decorative use of taxidermied animals in Victorian homes. Thus, in an unexpected manner, by reworking the modalities of the diorama and the period room, Knorr also evokes the historical context in which they developed.

Through these staged presentations, the artist presents a self-referential view of the diorama and photography. In the 19th century, when shutter speeds were not yet fast enough to capture animals in action (such as birds flying), some animal photographers photographed taxidermied animals in nature, particularly to create stereoscopic views. Albert Eide Parr and Karen Wonders suggest that this practice is a precursor to the diorama.⁸ By creating images in which mounted animals encounter birds that were photographed in flight and then digitally added, Knorr's approach references both the origins of the diorama and the history of photography.

In *Fables*, Knorr critiques, although indirectly, the diorama as a museum exhibition device; reusing some of its formal and conceptual characteristics, she activates and actualizes its modalities in her art practice. Though closely connected to the development of photography and the modes of production and presentation of the image in the 19th century, here the diorama informs the creation of contemporary photographs.

Translated by Oana Avasilichioaei

1. Giovanni Aloï, *Art and Animals*, London and New York: I.B. Tauris, 2012, p. 29.

2.

Ibid.

3.

Rebecca Comay also suggests a connection between Knorr's work and the diorama in an interview with the artist, although Knorr does not comment on this idea. Rebecca Comay and Karen Knorr, “Natural Histories: Karen Knorr in Conversation with Rebecca Comay, 2002,” January 2002, http://www.fillesducalvaire.com/texts/Knorr_92-1.pdf.

4.

Karen Wonders, “The Illusionary Art of Background Painting in Habitat Dioramas,” *Curator: The Museum Journal* 33, #2 (1990), p. 90; Raymond Montpetit, “Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique,” *Publics et Musées* 9 (1996), p. 65.

5.

See in particular Albert Eide Parr, “Habitat Group and Period Room,” *Curator: The Museum Journal* 6.4 (1963), p. 325-336.

6.

Raymond Montpetit, *op. cit.*, p. 57.

7.

Heritage village presentations are different. Mannequins are often displayed in their period rooms, which is a practice seldom-used in art museums.

8.

Albert Eide Parr, *op. cit.*, p. 325; Wonders, Karen, “Exhibiting Fauna – From Spectacle to Habitat Group,” *Curator: The Museum Journal* 32, #2 (1989), p. 136.

Marie-Ève Marchand holds a PhD from the Université de Montréal. Her doctoral thesis in art history examines the material, spatial and temporal specificity of the period room as a museological device. Her research focuses on the epistemological implications of exhibiting decorative art, as well as on historical revivals in American material culture of the 19th century, particularly in art museums and domestic interiors in the USA.

d'habitat ne peut exister sans la présence des animaux qui sont le sujet premier du dispositif, bien qu'ils soient nécessairement morts. Au contraire, dans la *period room* telle que présentée au musée, non seulement la présence de l'occupant n'est pas nécessaire, mais elle est le plus souvent évacuée de l'exposition ou parfois évoquée à travers la présentation de quelques traces d'usage qui suggèrent un mode de vie passé⁷. En conjuguant diorama et *period room* dans son travail, Knorr expose sur un mode à la fois ludique et satirique la relation paradoxale entre nature et culture, qui a cours dans ces deux dispositifs, tout en investissant la valeur plastique de cette relation pour la prise de vue.

En remplaçant les sujets humains ou les traces d'usage dans les *period rooms*, les animaux de la série *Fables* semblent subvertir l'ordre des lieux dont l'organisation répond à la fois aux codes sociaux de la haute société française du 18^e siècle et à ceux du musée, d'où une double critique, sociale et institutionnelle, de la part de Knorr. Toutefois, leur présence au milieu du mobilier, des objets décoratifs et des tableaux peut aussi être interprétée comme un clin d'œil au goût victorien pour les animaux empaillés en tant qu'éléments de décor dans la demeure. Ainsi, d'une manière inattendue, en retravaillant les modalités du diorama et de la *period room*, Knorr évoque aussi le contexte historique dans lequel ces derniers prennent de l'essor.

À travers ses mises en scène, l'artiste pose en outre un regard autoréférentiel sur le diorama et la photographie. Toujours au 19^e siècle, alors que la vitesse d'obturation n'est pas encore assez rapide pour capter des animaux en action, des oiseaux en vol par exemple, certains photographes animaliers disposent des bêtes empaillées dans la nature afin de réaliser leurs clichés, notamment pour produire des vues stéréoscopiques. Albert Eide Parr et Karen Wonders suggèrent que cette pratique est un précurseur du diorama⁸. Parce qu'ils permettent la création d'images où des animaux naturalisés rencontrent des oiseaux photographiés en vol puis ajoutés numériquement, les procédés privilégiés par Knorr renvoient à la fois aux origines du diorama et à l'histoire de la photographie.

Avec la série *Fables*, Knorr ne fait pas que proposer une critique, même indirecte, du diorama en tant que dispositif muséal de mise en exposition; réinvestissant certaines de ses particularités formelles et conceptuelles, elle active et actualise les modalités du diorama dans sa pratique artistique. Alors qu'il est lui-même intimement lié aux développements de la photographie et aux modes de production et de présentation de l'image au 19^e siècle, le diorama informe ici la production d'une œuvre photographique actuelle.

1. Giovanni Aloï, *Art and Animals*. Londres et New York, I.B. Tauris, 2011, p. 29.
2. *Ibid.*
3. Rebecca Comay évoque elle aussi les liens entre le travail de Knorr et le diorama lors d'une entrevue avec l'artiste. Knorr ne commente pas cette idée. Comay et Knorr, « Natural Histories : Karen Knorr in conversation with Rebecca Comay, 2002 », janvier 2002, http://www.fillesducalvaire.com/texts/Knorr_92-1.pdf.
4. Karen Wonders, « The Illusionary Art of Background Painting in Habitat Dioramas », *Curator : The Museum Journal*, vol. 33, n° 2, 1990, p. 90; Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics et Musées*, n° 9, 1996, p. 65.
5. Voir notamment Albert Eide Parr, « Habitat Group and Period Room », *Curator*, vol. 6, n° 4, 1963, p. 325-336.
6. Raymond Montpetit, *op. cit.*, p. 57.
7. Les villages historiques animés sont différents. Il arrive aussi que des mannequins soient présentés dans les *period rooms*, une pratique qui est toutefois peu employée dans les musées d'art.
8. Albert Eide Parr, *op. cit.*, p. 325; Karen Wonders, « Exhibiting Fauna – From Spectacle to Habitat Group », *Curator : The Museum Journal*, vol. 32, n° 2, 1989, p. 136.

Diplômée de l'Université de Montréal, **Marie-Ève Marchand** a complété une thèse de doctorat en histoire de l'art examinant la spécificité matérielle, spatiale et temporelle de la *period room* comme dispositif muséal. Ses recherches portent sur les enjeux épistémologiques des stratégies de mise en exposition des arts décoratifs ainsi que sur les renouveaux historiques dans la culture matérielle américaine du dix-neuvième siècle, notamment dans les musées d'art et les intérieurs domestiques aux États-Unis.