

***Starving of Sudan* de Xu Zhen : épistémologie et pragmatique du diorama**

***Starving of Sudan* by Xu Zhen: Epistemology and Pragmatics of the Diorama**

Mélanie Boucher

Number 109, Winter 2015

Diorama

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73319ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boucher, M. (2015). *Starving of Sudan* de Xu Zhen : épistémologie et pragmatique du diorama / *Starving of Sudan* by Xu Zhen: Epistemology and Pragmatics of the Diorama. *Espace*, (109), 10–17.





Starving of Sudan de Xu Zhen : épistémologie et pragmatique du diorama

Mélanie Boucher

En art contemporain, l'usage du terme diorama remonte aux années 1990. L'intérêt qui se manifeste, à ce moment-là, pour les représentations tridimensionnelles de facture réaliste, à l'échelle ou de format réduit, comme celles percutantes de Jake & Dinos Chapman ou de Paul McCarthy, y participe considérablement. Le diorama, qui sert à désigner ces œuvres ne formant pas un genre mais une modalité, n'est alors pas défini¹, ne l'étant pratiquement pas davantage aujourd'hui. Bien qu'il soit toujours exploité, et sans doute plus qu'il ne l'était il y a vingt ans, celui-ci reste encore à être explicité.

Starving of Sudan by Xu Zhen: Epistemology and Pragmatics of the Diorama

The term diorama entered the contemporary art lexicon in the 1990s, due mainly to a rising interest in realistic three-dimensional representations, at full or reduced scale, such as the striking works of Jake & Dinos Chapman and Paul McCarthy. Employed to designate a method rather than a genre of artwork, diorama was not defined at the time,¹ and it is barely more so today. Although the term is still used, and no doubt more today than twenty years ago, it remains to be made explicit.

Retracing the evolution of the diorama to investigate its meaning and scope, and inscribing the contemporary art diorama epistemologically and pragmatically within the history of a term and its practices, is a promising move. Although the contemporary art diorama invests and appropriates the dioramic forms that preceded it, it is not the same as the museum-related diorama; nor is either type of device reducible to Daguerre's invention dating from 1822.² Theme parks of all sorts, small-scale models and children's toys are other types of dioramas, of which only the first invents or re-creates

Page 10: **Jake & Dinos Chapman**, *When the world ends, there'll be no more air... (Free Willy)/Quand la fin du monde arrivera, il n'y aura plus d'air (Sauvez Willy)*, 2012, Fibre de verre, plastique et technique mixte/Fiberglass, plastic and mixed media, 205 x 127,8 x 127,8 cm. © Jake & Dinos Chapman. Photo : Ben Westoby. Avec l'aimable concours des artistes et de White Cube/Courtesy of the artists and White Cube. Page 11: **Paul McCarthy**, *The Garden*, 1991 - 1992. Bois, fibre de verre, acier, moteur électrique, latex de caoutchouc, mousse de caoutchouc, perruques, vêtements, gazon synthétique, feuilles, aiguilles de pins, arbres, roches/Wood, fiberglass, steel, electric motors, latex rubber, foam rubber, wigs, clothing, artificial turf, leaves, pine needles, rock & trees. Avec l'aimable autorisation de/Courtesy Jeffrey Deitch, Deitch Projects. Photo: Frederik Nilsen.



Xu Zhen, *The Starving of Sudan*,
2008. Installation, performance,
technique mixte/mixed media.
Photo : Long March Space Gallery.

life-size environments³ based on trompe-l'oeil. The illusion generated by the scale to reproduce or suggest reality is the determining factor. This is true of *Starving of Sudan* (2008), Xu Zhen's controversial work, which is used here for inductive purposes to envisage the life-size diorama. In this work, the floor of a Beijing gallery was covered with straw, and the walls with trees. An automaton of a vulture and a real child brought to life reporter Kevin Carter's well-known photograph, showing a vulture hovering over a starving Sudanese child. Carter, as we remember, received a Pulitzer Prize for this photograph in 1994, as well as virulent criticism for having favoured the image over the child; he committed suicide that year.

Etymologically, Daguerre's "diorama" was inspired by the "panorama."⁴ Of Greek origin, the word's prefix, *dia-*, means "across," and its suffix, *-orama*, is related to vision, to watching spectacles. Daguerre's diorama was, in fact, a spectacle of appearances: audiences viewed a painting whose scene came to life. The image on the translucent canvas was set in motion by sporadic or continuous changes in lighting; for example, spectators could watch a faithful reproduction of an ancient ruin pass from dawn to dusk. The ensemble, sometimes including real objects and even living beings,⁵ was presented in a specialized theatre that immersed spectators in "the illusion of being presented with objects at the scale of their own body."⁶

Daguerre's diorama was ahead of its time in that it placed scenography in relation to painting, installation, and light and sound. Beyond being popular entertainment and a pre-cinematographic phenomenon, it was a precursor of contemporary art's intermediality, documentary approach, diorama, of course, and even performance by the spectator, who is called upon to project him or herself into the artwork. Daguerre's diorama functioned by oppositions, sometimes "violent"⁷ ones, such as those between the representation of reality and concrete existence, truth and fiction, geographic distance and overcrowding, past and present, two-dimensionality and three-dimensionality, and obviously immobility and movement. This type of opposition, which brings together things that normally are not associated, is also an essential element in contemporary art dioramas. Between Carter's photograph and Zhen's living installation, between the reporter's Africa and the artist's China, between past famine and present-day muzzled Chinese art, and finally between the media that excessively praise or "criticize" and the public that also denounces but participates, a fecund ambivalence is established. *Starving of Sudan* exemplifies the use of the Daguerrian principle in contemporary art, and at the same time reveals the specific contribution of contemporary art to this principle. Through a play of contrasts, Daguerre wanted to attract, charm and transport his public. In contemporary art, there is no doubt that one has the desire to attract, but also to criticize, denounce and disturb. In fact, Xu Zhen is an artist who "provokes" his public.⁸

To explain the main factor leading to the common use of criticism in the contemporary art diorama, let us return to the epistemological evolution. Daguerre's spectacle, to which the first definition of diorama is attached, disappeared with the arrival of movies – so much so that it is being rediscovered today.⁹ The diorama form, however, has remained alive in museums, which have been producing them since 1875.¹⁰ The museum definition of "diorama" is "a visual composition consisting of a representation of a landscape or a scene expressing a historical fact,



Xu Zhen, *The Starving of Sudan*, 2008. Installation, performance, technique mixte/mixed media. Photo : Long March Space Gallery.

in a large-sized trompe-l'oeil set placed in a frontal view, and sometimes complemented by three-dimensional props."¹¹ In emphasizing three-dimensionality and the historical approach, this definition sets aside two elements that are essential to Daguerre's work: movement and the fantastic. It therefore excludes plays of oppositions, the main ones at least, in favour of educational goals.

In truth, the museum diorama is also intended to have mass appeal,¹² although this wish is subsumed into the educational aim of passing on objective knowledge that supports its definition and that postmodern authors and artists criticize. They begin to decry the false neutrality of the museum diorama. Using the case of the American Museum of National History in New York, Donna Haraway, for example, demonstrates that its dioramas reflect both the societies that created them and the worlds that they illustrate, through the choice of subjects and how they are portrayed.¹³ And artists, who, as we know, have been criticizing the museum as an institution since the 1970s and 1980s, find a way in the diorama to disrupt "the separation of disciplinary fields created by modernity and inherited by the museum."¹⁴ In the 1990s, they began make use of this method to change the diorama's intention from being educational to being subversive. And they exploited it for the purpose of cross-examining, among others, patriarchy, colonialism, sexism, mass consumption, anthropomorphism and hyper-mediatization.

From Daguerre to contemporary art, via Disney, what is at work in the life-size diorama depends on illusion. These other places, other epochs and other worlds, generated by a scene, habitat, taxidermy or character, are identificatory. It is said of Daguerre's dioramas that they made spectators forget "the canvas and believe in reality,"¹⁵ that they were used to "deceive."¹⁶ Although they are related to illusion, however, dioramas do not act through delusion. Rather, they fascinate by suggesting an archetypal world. In one of the rare general texts about the diorama in contemporary art, Ralph Rugoff posits that they are liminal forms of virtual reality: "Like today's virtual reality simulations, such displays were not meant to actually deceive the viewer so much as to offer a compelling substitute for the real world."¹⁷ It is my view that they were a precursor of augmented reality. They re-create reality, very often by integrating real things, combining the true with the artificial (among



Retracer l'évolution du diorama pour s'interroger sur son sens et sa portée, pour inscrire épistémologiquement et pragmatiquement le diorama de l'art contemporain dans l'histoire d'un terme de ses pratiques, est une démarche prometteuse. Bien qu'il investisse et se réapproprie les formes dioramiques qui lui sont antérieures, le diorama de l'art contemporain n'est pas pareil au diorama muséal, les deux types de dispositifs n'étant pas non plus réductibles à l'invention de Daguerre datant de 1822². Les constructions de parcs d'attractions en tout genre, les modèles réduits et les jeux d'enfants sont d'autres sortes de dioramas, dont seule la première invente ou recrée des environnements grandeur nature³ basés sur le trompe-l'œil. L'illusion générée par l'échelle, qui reprend ou qui suggère celle de la réalité, y est déterminante. Elle l'est dans *Starving of Sudan* (2008), œuvre controversée de Xu Zhen, qui sert ici à des fins inductives afin d'envisager le diorama grandeur nature. Dans cette œuvre, le sol d'une galerie de Beijing est couvert de paille, les murs l'étant également d'arbres. Un automate de vautour et un enfant véritable donnent vie à une photographie connue du reporter Kevin Carter, qui montre un enfant soudanais affamé et convoité par un vautour. Carter, on s'en souviendra, reçoit pour cette photo le prix Pulitzer en 1994 ainsi que des critiques virulentes pour avoir privilégié l'image à l'enfant; il met fin à ses jours dans l'année.

Au sens étymologique, le diorama de Daguerre est inspiré du panorama⁴. De racine grecque, son préfixe *dia-* signifie à travers et son suffixe, *-orama*, est lié à la vue, au fait de voir des spectacles. Le diorama de Daguerre est d'ailleurs un spectacle d'apparences qui attire des foules en quelque sorte amenées à voir au travers de la toile l'activité de la scène représentée. La toile, translucide, était mise en mouvement par des jeux d'éclairages qui l'animaient sporadiquement ou de manière continue et grâce auxquels, par exemple, une ruine antique reproduite fidèlement passait du lever du jour à la tombée de la nuit. L'ensemble, incluant parfois de véritables objets et même des êtres vivants⁵, était présenté dans un théâtre aménagé aux fins du spectacle, plongeant ainsi le spectateur dans « l'illusion d'être confronté à des objets à l'échelle de son propre corps⁶ ».

Le diorama de Daguerre mettait en relation l'art de la scène avec la peinture ainsi qu'avec l'installation et le son et lumière avant la lettre. Au-delà d'un divertissement populaire et d'un phénomène pré-

cinématographique, il annonçait dans l'art contemporain l'intermédialité, l'approche documentaire, le diorama, bien sûr, et même la performance du spectateur, amené à se projeter dans l'œuvre. Le diorama de Daguerre fonctionnait par oppositions, parfois « violentes⁷ », comme celles entre la représentation de la réalité et l'existence concrète, le véridique et la fiction, la distance géographique et la promiscuité, le passé et le présent, la bidimensionnalité et la tridimensionnalité et, évidemment, la fixité et le mouvement. Ce genre d'oppositions, qui réunissent ce qui ne l'est normalement pas, est également déterminant dans les dioramas en art contemporain. Entre la photo de Carter et l'installation vivante de Zhen, entre l'Afrique du reporter et la Chine de l'artiste, entre la famine passée et l'actualité d'un art chinois muselé, enfin entre les médias qui encensent et « critiquent » et le public qui lui aussi dénonce mais participe, s'instaure une ambivalence féconde. *Starving of Sudan* exemplifie, de fait, l'usage du principe daguerrien en art contemporain, tout en révélant l'apport spécifique de l'art contemporain à ce principe. Par des jeux de contrastes, Daguerre voulait séduire, charmer, transporter son public. En art contemporain, on veut sans doute séduire mais aussi critiquer, dénoncer, ébranler. D'ailleurs, Xu Zhen est un artiste « provocateur⁸ ».

Pour expliquer quel est le principal facteur ayant mené à un usage courant de la critique dans le diorama de l'art contemporain, revenons à l'évolution épistémologique. Le spectacle de Daguerre, auquel est rattachée la première définition du diorama, disparaît avec l'arrivée du cinéma au point qu'on le redécouvre actuellement⁹. Mais le diorama reste vivant grâce aux musées qui en produisent dès 1875¹⁰. La définition du diorama muséal est une « [c]omposition plastique consistant en l'évocation d'un paysage ou d'une scène exprimant un fait historique, à partir d'un décor en trompe-l'œil disposé en vue frontale et de grande dimension, et parfois complété d'accessoires en trois dimensions...¹¹ » Au profit de la tridimensionnalité et de l'approche historique, donc, cette définition met de côté deux éléments déterminants dans l'œuvre de Daguerre : le mouvement et le fantastique. De ce fait, elle exclut les jeux d'oppositions, du moins les principaux, et ce, à des fins didactiques.

En vérité, le diorama muséal a aussi pour but de séduire les masses¹². Cette volonté est par ailleurs gommée sous une visée éducative de transmission d'un savoir objectif que supporte sa définition et que critiquent auteurs et artistes postmodernes. Ils se mettent à dénoncer la fausse neutralité du diorama muséal. En prenant pour appui l'American Museum of National History de New York, par exemple, Donna Haraway démontre qu'ils témoignent tout autant des sociétés qui les créent que des mondes qu'ils montrent, par le choix des sujets et leur représentation¹³. Et les artistes qui, comme nous le savons, opèrent une critique du musée à partir des décennies 1970 et 1980 trouvent dans le diorama une modalité avec laquelle ils arrivent à perturber « la séparation des champs disciplinaires que la modernité a opérée et dont le musée est l'héritier¹⁴ ». Dans les années 1990, ils se mettent à exploiter cette modalité afin d'en changer la finalité d'éducative à subversive. Et ils l'exploitent aux fins de critiques croisées, entre autres, sur le patriarcat, le colonialisme, le sexisme, la consommation massive, l'anthropomorphisation et l'hypermédiatisation.

De Daguerre à l'art contemporain, en passant par Disney, ce qui opère dans le diorama grandeur nature dépend de l'illusion. Ces autres lieux, ces autres époques, ces autres mondes générés par une scène, un habitat, une taxidermie ou un personnage sont identificatoires. On dit

other things, the systems of oppositions mentioned above). They correct reality – except that in contemporary art, the corrections serve not to re-create an idealized world, but to reveal the failings of human existence.

That being said, most contemporary art dioramas still exploit the strong power of fascination that comes from historical dioramas. This is so even for acerbic compositions such as those of Jake & Dinos Chapman and Paul McCarthy. They invite a sustained gaze that seeks the scabrous surprise in each detail. In contemporary art, the stratagem of the dioramic illusion is generally an attractive way to convey a critique, even in the most caustic works that exploit its appeal by pushing the attraction and repulsion relationship to the extreme.

This statement does not apply, however, to *Starving of Sudan*.¹⁸ And that is the interesting aspect of this artwork as an example, as it is also a counter-example that doubly sheds light on the subject of this essay. Through awkwardness, discomfort, because a human, moreover, a child is on exhibit to remind us of the misery, our gaze turns away from this artwork.¹⁹ No one can be attracted to it, but nor can we be uninvolved with it or criticize it from the exterior. By using a child, the artist reactivates the debate surrounding Carter's photograph and at the same time challenges the founding principle of delegated performances,²⁰ human zoos and, by association, theme parks that are zoos, the Biodôme and other ecosystems in which the enclosures are kinds of dioramas. The work generates questions of museum-related²¹ and artistic ethics. Can it be said that these institutions exploit the living under cover of the marvellous? And what should we take away from works that shed light on this stratagem, precisely by pushing it to the extreme?

We will have understood that although the subjects of the diorama have been a focal point, at least since the 1970s, its mechanism still acts in shadow. And yet, its phantasmagorical effect, which is systematically generated by trompe-l'oeil elements that are not strictly pictorial, is common to Daguerre, the museum, contemporary art and theme parks. No doubt, this is the essence of the diorama that Xu Zhen exploits and undermines.

Translated by Käthe Roth

1. Two exhibition catalogues deal with the subject of the diorama in contemporary art: Tony Kamps and Ralph Rugoff, *Small World: Dioramas in Contemporary Art* (San Diego: Museum of Contemporary Art, 2000), and David Revere McFadden, *Otherworldly: Optical Delusions and Small Realities* (New York: Museum of Arts and Design, 2010).
2. The diorama was invented by Louis Daguerre and Charles-Marie Bouton, but it was developed and marketed by Daguerre.
3. All dioramas involve miniaturized elements that are necessary to trompe-l'oeil. Under the "life-size" and "scale" dioramas I have grouped devices that give this impression.
4. André Desvallées and François Mairesse (eds.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Paris: Armand Colin, 2011), p. 588.
5. In "Vue du Mont Blanc prise de Chamonix," a cottage, trees, a stable, and even a living goat masked the contours of the canvas. See Ramond Montpetit, "Une logique d'exposition populaire: les images de la muséographie analogique," *Publics et Musées*, no. 9 (1996), p. 63.
6. Guillaume Le Gall, *La peinture mécanique: Le diorama de Daguerre* (Paris: Mare & Martin, 2013), p. 29, 31 (our translation).
7. "Daguerre sought to portray tragic events that staged violent oppositions," Le Gall, *Peinture mécanique*, p. 41 (our translation).
8. Nathalie de Vito, "Dérision et prohibition dans l'art de Xu Zhen," *Parachute*, no. 114 (April–June 2004): p. [3].
9. Le Gall's book, as well as the international colloquium *L'image en lumière: Histoire, usages et enjeux de la projection*, organized by Érika Wicky, Vincent Lavoie, Johanne Lalonde, members of the Figura research group, and presented May 22–23, 2014 at the Université du Québec à Montréal, are evidence of this phenomenon.
10. Montpetit, *op. cit.*, p. 63.
11. Desvallées and Mairesse, *op. cit.*, p. 588 (our translation).
12. Michael Belcher, *Exhibitions in Museums* (Leicester and Washington, DC: Leicester University Press and Smithsonian Institution Press, 1991), p. 61.
13. Donna Haraway, "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936," *Social Text*, no. 11 (winter 1984–85), p. 20–64. As another example, Burcaw refers to the expression of a sexist stereotype in an old diorama of lions at the Smithsonian Natural History Museum that made headlines: in the diorama, the male lion was hunting as the lionesses lay around, whereas the roles are reversed in reality. George Ellis Burcaw, *Introduction to Museum Work* (Walnut Creek and Toronto: Altamira Press, 1997 [1984]), p. 140–41.
14. This statement by Gilbert Lascault, which is about art museums, was taken up by Anne Bénichou in *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes* (Paris: L'Harmattan, "esthétiques" imprint, 2013), p. 16.
15. Émile de la Bedollière, quoted in Le Gall, *Peinture mécanique*, p. 86 (our translation).
16. Louis Vitet, quoted in Le Gall, *Peinture mécanique*, p. 92 (our translation).
17. Ralph Rugoff, "Bubble Worlds," in Tony Kamps and Ralph Rugoff, *Small World: Dioramas in Contemporary Art* (San Diego: Museum of Contemporary Art, 2000), p. 13.
18. Katherine Don, "Xu Zhen: Long March Space," *Art in America* (May 2009), p. 168.
19. *Ibid.*, p. 168.
20. He challenges above all the delegated performances in which non-professionals exploit an aspect of their identity. On delegated performances, see Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London and Brooklyn: Verso, 2012), p. 219–39.
21. Zoos, the Biodôme, and similar ecosystems are museums.

Mélanie Boucher is a professor in the museology program at the Université du Québec en Outaouais. Her interest in contemporary art is expressed mainly in her work as a curator (Musée national des beaux-arts du Québec, Galerie de l'UQAM) and in her doctoral dissertation in art history, an edited version of which was published as *La nourriture en art performatif. Son usage, de la première moitié du 20^e siècle à aujourd'hui* (Éditions d'art Le Sabord, 2014). Her current work concerns the tableau vivant in contemporary art and the creation of events from museum collections.

des dioramas de Daguerre qu'ils faisaient oublier « la toile pour croire en la réalité¹⁵ », qu'ils servaient à « duper¹⁶ ». S'ils tiennent de l'illusion, les dioramas n'agissent pourtant pas par le leurre. Ils fascinent plutôt en suggérant un monde archétypal. Dans l'un des rares textes généraux, qui porte sur le diorama en art contemporain, Ralph Rugoff considère qu'ils constituent des formes liminaires de la réalité virtuelle : « [I]f like today's virtual reality simulations, such displays were not meant to actually deceive the viewer so much as to offer a compelling substitute for the real world...¹⁷ ». Je suis d'avis qu'ils annonçaient la réalité augmentée. Ils recréent la réalité en intégrant, le plus souvent, des choses véritables, combinant le vrai au factice (entre autres, les systèmes d'oppositions dont nous avons parlé). Ils la corrigent à ceci près qu'en art contemporain, les corrections ne servent pas à recréer un monde idéalisé, mais à révéler les travers de l'existence humaine.

Cela étant, la plupart des dioramas de l'art contemporain exploitent toujours le fort pouvoir de fascination qui vient des dioramas historiques. Ainsi en est-il même des compositions acerbes de Jake & Dinos Chapman ou de Paul McCarthy. Elles invitent au regard soutenu qui cherche dans chacun des détails la surprise scabreuse. En art contemporain, pour faire passer la critique, le stratagème de l'illusion dioramique séduit généralement, et ce, même dans les œuvres les plus caustiques qui exploitent son attrait en poussant à l'extrême la relation qui unit séduction et répulsion.

L'affirmation ne s'applique toutefois pas à *Starving of Sudan*¹⁸. De là tout l'intérêt de cette œuvre, en exemple, qui est aussi un contre-exemple éclairant doublement l'objet de cet article. Par gêne, par malaise, parce qu'un humain, un enfant de surcroît, est exhibé pour rappeler la misère, le regard se détourne de cette œuvre¹⁹. Nul ne peut en être séduit, ni y rester étranger ou la critiquer de l'extérieur. En utilisant un enfant, l'artiste réactive la polémique entourant la photographie de Carter tout en interrogeant le principe fondateur des performances déléguées²⁰, des zoos humains et, par association, des parcs d'attractions que sont les zoos, le Biodôme et autres écosystèmes, dont les enclos sont des sortes de dioramas. L'œuvre génère des questions d'éthique muséale²¹ et artistique. Qu'est-ce à dire, en effet, que ces institutions qui exploitent le vivant sous le couvert du merveilleux ? Et que faut-il retirer d'œuvres qui mettent en lumière le stratagème, précisément en le poussant à l'extrême ?

Nous l'aurons compris, si les sujets du diorama forment un point de mire, depuis au moins les années 1970, son dispositif agit toujours, pour sa part, en sourdine. Pourtant, son effet fantasmagorique, qui est systématiquement généré par des éléments en trompe-l'œil n'étant pas strictement picturaux, constitue le fil rouge entre Daguerre, le musée, l'art contemporain et le parc d'attractions. Là réside sans doute l'essence du diorama qu'exploite et met à mal Xu Zhen.

1. Deux catalogues d'exposition portent sur le diorama en art contemporain. Toby Kamps et Ralph Rugoff, *Small World: Dioramas in Contemporary Art*, San Diego, Museum of Contemporary Art, 2000 ; David Revere McFadden, *Otherworldly: Optical Delusions and Small Realities*, New York, Museum of Arts and Design, 2010.
2. Le diorama est inventé par Louis Daguerre et Charles-Marie Bouton, mais il est développé et commercialisé par Daguerre.
3. Tous les dioramas comportent des éléments miniaturisés qui sont nécessaires au trompe-l'œil. Sous les termes dioramas « grandeur nature » ou « à l'échelle », je regroupe les dispositifs qui en donnent l'impression.
4. André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 588.
5. Dans la « Vue du Mont Blanc prise de Chamonix », un chalet, des arbres, une grange, et même une chèvre vivante masquaient les contours de la toile. Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics et Musées*, n° 9, 1996, p. 63.
6. Guillaume Le Gall, *La peinture mécanique : Le diorama de Daguerre*, Paris, Mare & Martin, 2013, p. 29 et 31.
7. « Daguerre va chercher à peindre des événements tragiques qui mettent en scène des oppositions violentes », *ibid.*, p. 41.
8. Nathalie de Vito, « Dérision et prohibition dans l'art de Xu Zhen », *Parachute*, n° 114 (avril/juin 2004), p. [3].
9. L'ouvrage de Le Gall ainsi que le colloque international *L'image en lumière : Histoire, usages et enjeux de la projection*, organisé par Érika Wicky, Vincent Lavoie et Johanne Lalonde, membres du groupe de recherche Figura, et présenté les 22 et 23 mai 2014 à l'Université du Québec à Montréal, témoignent du phénomène.
10. Montpetit, *op. cit.*, p. 63.
11. André Desvallées et François Mairesse (dir.), *op. cit.*, p. 588.
12. Michael Belcher, *Exhibitions in Museums*, London et Washington, Leicester University Press et Smithsonian Institution Press, 1991, p. 61.
13. Ellis Burcaw rappelle, quant-à-lui, l'expression d'un stéréotype sexiste dans un vieux diorama de lions du Smithsonian Natural History Museum, qui a fait la manchette et dans lequel le mâle chasse, tandis que les femelles se prélassent, ce qui est l'inverse en réalité. George Ellis Burcaw, *Introduction to Museum Work*, Walnut Creek et Toronto, Altamira Press, 1997 [1984], p. 140-141 ; Donna Haraway, « Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 », *Social Text*, n° 11 (hiver 1984-1985), p. 20-64.
14. Ces propos de Gilbert Lascault, qui portent sur les musées d'artistes, sont repris par Anne Bénichou dans *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, Paris, L'Harmattan, coll. « esthétiques », 2013, p. 16.
15. Émile de la Bedollière, cité dans Le Gall, *op. cit.*, p. 86.
16. Louis Vitet cité dans Le Gall, *op. cit.*, p. 92.
17. Ralph Rugoff, « Bubble Worlds », dans Toby Kamps et Ralph Rugoff, *op. cit.*, p. 13.
18. Katherine Don, « Xu Zhen: Long March Space », *Art in America* (mai 2009), p. 168.
19. *Ibid.*, p. 168.
20. Il interroge surtout celles dans lesquelles des non-professionnels exploitent un aspect de leur identité. Sur les performances déléguées, voir Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London et Brooklyn, Verso, 2012, p. 219-239.
21. Les zoos, le Biodôme et autres écosystèmes du genre sont des institutions muséales.

Mélanie Boucher est professeure au programme de muséologie de l'Université du Québec en Outaouais. Son intérêt pour l'art contemporain s'est d'abord exercé principalement par le commissariat (Musée national des beaux-arts du Québec, Galerie de l'UQAM), puis par une thèse de doctorat en histoire de l'art, dont la version remaniée est publiée en 2014, sous le titre *La nourriture en art performatif. Son usage, de la première moitié du 20^e siècle à aujourd'hui*, aux Éditions d'art Le Sabord. Ses présents travaux portent surtout sur le tableau vivant en art contemporain et l'évènementialisation des collections muséales.