



ABJECT

Taxidermie als artistiek proces



Sarah Reynders
Academiejaar 2015-2016
Master Object & Jewellery
Begeleiding: David Huycke
PXL-MAD
Elfde Liniestraat, 3500 Hasselt

ABSTRACT

Uit pure verwondering voor het 'dode' dier en zijn wezenlijke kenmerken is 'ABJECT' ontstaan. Het is een praktijkgericht onderzoek in de kunsten naar het fysiek maken van het proces tijdens het beoefenen van de ambacht taxidermie. Het focuspunt binnen dit project is de 'abjecte huid', die onttrokken van zijn oorspronkelijke context, namelijk het lichaam van het dier, in een stadium van vervreemding terecht komt en zo een nieuw narratief schept. De huid wordt met name autonoom. 'ABJECT' is een totaalconcept, bestaande uit artificiële tastbare objecten, sieraden, geluid en fotomateriaal waarin relatie mens-dier van naderbij bekeken wordt, alsook het tactiele gegeven binnen een wereld gedomineerd door vluchtig kijken.

Inhoud

INHOUD	4
1. TAXIDERMIE	7
2. RELATIE MENS - DIER	9
3. ARTISTIEK WERK	11
4. BESLUIT	19
BIBLIOGRAFIE	20

“Ah, this is marvellous!” said Lord Wen-hui. “Imagine skill reaching such heights!”

Cook Ting laid down his knife and replied, “What I care about is the Way, which goes beyond skill. When I first began cutting up oxen, all I could see was the ox itself. After three years I no longer saw the whole ox. And now — now I go at it by spirit and don’t look with my eyes. Perception and understanding have come to a stop and spirit moves where it wants. I go along with the natural makeup, strike in the big hollows, guide the knife through the big openings, and following things as they are. So I never touch the smallest ligament or tendon, much less a main joint.”

“A good cook changes his knife once a year — because he cuts. A mediocre cook changes his knife once a month — because he hacks. I’ve had this knife of mine for nineteen years and I’ve cut up thousands of oxen with it, and yet the blade is as good as though it had just come from the grindstone. There are spaces between the joints, and the blade of the knife has really no thickness. If you insert what has no thickness into such spaces, then there’s plenty of room — more than enough for the blade to play about it. That’s why after nineteen years the blade of my knife is still as good as when it first came from the grindstone.”

“However, whenever I come to a complicated place, I size up the difficulties, tell myself to watch out and be careful, keep my eyes on what I’m doing, work very slowly, and move the knife with the greatest subtlety, until — flop! the whole thing comes apart like a clod of earth crumbling to the ground. I stand there holding the knife and look all around me, completely satisfied and reluctant to move on, and then I wipe off the knife and put it away.”

“Excellent!” said Lord Wen-hui. “I have heard the words of Cook Ting and learned how to care for life!”

Chuang Tzu, (4^{de} eeuw v. Chr.)

De Chinese filosoof Chuang Tzu (°370 v. Chr.) brengt zeer plastisch, maar vooral poëtisch onder woorden hoe een ambacht naar een hoger niveau kan getild worden. De plasticiteit van het werken met een dood dier, hier beschreven door de slager als hij snijdt in het vlees, is zeer herkenbaar bij het beoefenen van taxidermie. De scalpel die haast autonoom zijn weg baant tussen huid en lichaam, problemen die in acht worden genomen en met de grootse precisie worden weggewerkt. Zelfs het punt waar de geest verder gaat dan de handeling, en ontluikt in een nieuwe wereld open voor ontdekking. Dit gevoel is de belangrijkste leidraad in mijn onderzoek en dit heb ik getracht om beeldend te verwerken in mijn werk.

De verantwoording waarom ik taxidermie als 'medium' gebruik binnen juweelkunst kan worden gevonden in twee aspecten. Enerzijds in het eeuwenlange gebruik van dierlijke materialen door de mens als versiering en bescherming, zoals hoorn, huid, beenderen en veren. Anderzijds wordt vandaag binnen de hedendaagse juweelkunst gelijk welk materiaal gebruikt. De jaren 60 en 70 werden gekenmerkt door een doorgedreven imaterialisering en conceptualisatie. Juweelkunstenaars van toen braken met traditionele materialen zoals goud, zilver en edelstenen, alsook met de formele en maatschappelijke tradities. Juweelontwerp werd gezien als een autonome kunstvorm, waarin allerlei invloeden en materialen werden toegelaten (den Besten, 2012: 29, 33). Deze manier van denken en handelen is steeds verder geëvolueerd. Het vakgebied van het hedendaagse sieraad heeft binnen deze evolutie qua technieken en materiaalgebruik meer overeenkomsten met de vrije kunsten, dan met de traditionele juweelkunst. Binnen deze context is het dan ook niet vreemd om taxidermie als onderwerp en medium te gebruiken binnen een project in juweelkunst.

1. Taxidermie

Taxidermie¹ of beter het verplaatsen van de huid is een ambacht dat zich bezighoudt met het prepareren en opzetten van dieren op een natuurgetrouwe manier. Het prille begin van de ambacht taxidermie zoals we die vandaag kennen, situeert zich in de Renaissance (16^{de}-17^{de} eeuw), die gekenmerkt wordt door het intellectueel ontwaken van de mens. In de toen gekende 'cabinets of curiosities' of beter 'Wunderkammers' (dewelke later zouden uitgroeien tot musea) stonden planten, dieren en andere curiositeiten opgesteld als veruitwendiging van de verwondering van de mens over de natuur en het dierenrijk. Deze verwondering uitte zich in een zoektocht naar het conserveren van dieren voor wetenschappelijke evenals educatieve doeleinden. Het opzetten van dieren gaf namelijk de mogelijkheid tot onderzoek en classificatie van gekende, maar belangrijker, de tot dan toe ongekende diersoorten. Dit was op zijn beurt belangrijk voor de plaatsing van de mens in de wereld (Turner, 2013: 19-36). Het was dan ook in deze periode van 'wedergeboorte' dat men op zoek ging naar feiten eerder dan stomweg geloven. Dit was tevens ook het begin van het humanisme. Hoewel men nog een lange weg had af te leggen, zijn deze stappen samen met de verlichting in de 18^{de} eeuw, belangrijk geweest voor de evolutie van de mensheid en zijn alomtegenwoordige kennis van zaken.

In 500 jaar maar vooral in de laatste decennia heeft zich een heuse verschuiving voorgedaan binnen het ambacht van taxidermie. Bij de intrede van (huis)dieren in de woonkamer veranderde ook de functie van het opgezette dier. Daar waar het opzetten van dieren stond voor verwondering, onderzoek en educatie, verschoof de functie ervan naar decoratie, prestige en hebzucht. Zo haalt Alexis Turner in het standaardwerk 'Taxidermy' (2013) aan, dat gender een belangrijke rol speelt bij de functie van opgezette dieren. Zo zijn vrouwen verantwoordelijk voor het gebruik van taxidermie in design als decoratief gegeven van het interieur. Deze waren niet alleen visueel aantrekkelijk maar waren tegelijkertijd ook een vorm van entertainment. Voor mannen aan de andere kant, primeerde het statussymbool. Het jagen voor plezier in de vorm van trofeejacht is daar het gevolg van, en bepaalt nu nog steeds de negatieve kijk op het ambacht (Turner, 2013: 72-74). Los van deze beschouwingen is het doel van de taxidermist onveranderd gebleven, namelijk het dier zo 'natuurgetrouw' mogelijk opzetten, of het dier nu een natuurlijke dood gestorven is of niet.

¹ Taxidermie < Grieks. 'taxis' is verplaatsen of ordenen en 'derma' is huid (Turner, 2013).

Ondanks de hernieuwde interesse in opgezette dieren, gaat deze veelal uit naar '*bad taxidermy*' of '*crap taxidermy*' zoals die op het internet genoemd wordt. Deze term refereert naar dieren die zeer slecht opgezet zijn (voornamelijk dieren uit de beginjaren van de taxidermie), waar dieren haast karikaturen worden of zelfs antropomorfe trekken vertonen. De populariteit hiervan is te danken aan het komische karakter die de realiteit naar de achtergrond plaatst.

Een gelijkaardig, maar meer artistiek soort van opzetten en bewaren is onder meer te vinden in het werk van Dr. Von Hagens die menselijke en dierlijke lichamen plastineert², beter bekend onder de naam Körperwelten³. De Amerikaanse kunstenaar Kerianne Quick, refereert naar zijn werk als het bloedeloze weefsel dat het leven imiteert, terwijl de komische poses de kijker distantiëren van de vlezige realiteit waardoor alles beter verteerbaar wordt (Quick, 2016: 103-105). De werken van de Nederlandse kunstenaar Tinkebell (°1979) kunnen op een gelijkaardige manier bekeken worden. Haar met fel roze tongen, grote glinsterende ogen en pluche gevulde '*Baby Bunnies series*' lijken net knuffeldieren, waardoor men vergeet dat ze uit echte huiden zijn gemaakt. Daarnaast is er ook '*faux taxidermie*', ontstaan als alternatief voor het echte. Deze vorm van taxidermie is zeer populair en wordt vooral gekenmerkt door felle kleuren en gebruik van zachte materialen. Het is een commerciële, betaalbare en vooral zogenaamde "diervriendelijke" reactie op de traditionele taxidermie. Taxidermie wordt als medium binnen de beeldende kunsten vaak toegepast. Dit vertaalt zich in ongewone houdingen, verminkte lichamen, grappige composities. Enkele interessante voorbeelden hiervan zijn Berlinda de Bruyckere, Maurizio Cattelan, Polly Morgan,...⁴. De lijst van kunstenaars die werken met opgezette dieren is lang, maar niet altijd relevant als inspiratiebron of beter als link naar mijn onderzoek en bijhorende werken.

De verschuivingen binnen de taxidermie op technisch en functioneel vlak zijn enkel mogelijk door een evolutie binnen de technische en materiele mogelijkheden. De logge houten en metalen constructies waaruit de lichamen van de dieren vele eeuwen werden opgebouwd voordat de huid er kon worden overgelegd en opgezet, zijn vandaag de dag vervangen door voorgevormde pur schuimen⁵ matten. Deze wegen niet alleen een fractie van het oorspronkelijk gebruikte materiaal, ze laten vooral toe om sneller, efficiënter en gemakkelijker te werken.

² Plastinatie is polymer impregnation of perishable, biological specimens. (Bodyworlds, 2016)

³ Bodyworlds, 2016

⁴ Olda(.nd), Bonami (2000: 19, 30), Morgan Polly (2016)

⁵ pur schuim is een twee-componenten elastisch integraalschuim met gesloten celstructuur (Vosschemie-Benelux, 2016)

2. Relatie mens - dier

Ondanks de grote vrijheid van de gebruikte materialen in de hedendaagse juweelkunst en de invloeden vanuit de beeldende kunsten, blijft het nog steeds een vreemd idee om een dood dier te dragen in een vakgebied dat vooral naar schoonheid zoekt en waar het versieren centraal staat. Daar waar bont en kledij wel vertrouwd zijn door het functionele en beschermende karakter, geeft het dragen van een dood dier als sieraad een totaal andere connotatie. Om dit te begrijpen is het nodig om te kijken naar de verschillende contexten waarbinnen een dier gedragen wordt door de mens, en welk positie het dier hierbij heeft.

Het dragen van het dier met de huid als functioneel gegeven, namelijk het beschermen tegen invloeden van buitenaf, is één van de meeste voorkomende, alledaagse en bekende vorm omtrent het dragen van een dier. De huid ontdaan van alle wezenlijke kenmerken met name de oren, neus, poten en voornamelijk de vacht, komen tot ons in de vorm van jassen, schoenen, handtassen, gemaakt van koeien, schapen, geiten, dieren uit de voedingsindustrie. Dit vinden we normaal. De huid met haren, doorgaans bont genoemd, genereert daarentegen vaak een negatieve connotatie. Deze wordt niet alleen beschouwd als veruitwendiging van rijkdom, maar worden voornamelijk negatief bekeken voor opzettelijk doden van dieren voor hun esthetische kwaliteiten, gevonden in de patronen van de vacht.

Het grote verschil in aanvaarding en afstoting hiervan, berust op het gegeven dat dieren uit de voedingsindustrie ook nog verder verwerkt worden voor vlees. Rest er toch de bedenking dat dieren gekweekt voor bont over het algemeen goed verzorgd moeten worden om de kwaliteit van de vacht te garanderen. Dieren uit de voedingsindustrie worden eerder gezien als grondstof, vaak ten koste van het dierenwelzijn.

Bij het dragen van een dier in de context van het koesteren, denken we vooral aan het occasioneel dragen van huisdieren. Het dier is hier geen symbool van rijkdom of macht, maar een deel van een gezin, waar mensen het dier liefkozen, redden of verzorgen. Het perfecte voorbeeld hier is de herder die het gewonde schaap in zijn nek draagt.

Dragen van dieren in context van trofeejacht, waar de jager zeult met zijn trofee. Ze gebruiken hiervoor framepacks, een met een frame verstevigde rugzak, voor het transporteren van het al dan niet gedeeltelijk gevilde dier, afhankelijk van hoe men het wil opzetten. Hoewel het dier in deze situatie niet superieur is aan de mens, domineert het dier toch het beeld. (Figuur 1)



Figuur 1:framepack

Het dragen van een dier in de juweelkunst zal dus beïnvloed worden door de relatie die de toeschouwer heeft met het dier. Dit is voor iedereen anders. Het is aan de maker om deze connotatie te erkennen en eventueel te sturen.

'A human being can spend his life blind and deaf and completely lacking the senses of smell and taste, but cannot survive at all without the functions performed by the skin'. (Montagu 1978: 8)

In de westerse moderne samenleving heeft aanraking en gevoel plaats gemaakt voor 'het kijken'. Ons dagelijks leven is dan ook opgebouwd uit duizenden voorbijflitsende beelden, die worden gefilterd en afgetast door onze ogen. Alles neigt naar het fantastische en het virtuele. Maar wat met het tactiele? In *'The Pleasures of Touch'* refereert Yi-Fu Tuan naar de Franse filosoof Simone Weil (°1909) die in *'Waiting for God'* schrijft, dat de wereld indirect tot ons toegankelijk is via beelden maar, dat we het noodzakelijke alleen maar kunnen begrijpen via fysiek contact. Hiermee wil ze vooral aangeven dat het tactiele, de effectieve aanraking onze enige bevestiging is over wat echt is en wat niet. (Tuan 2005: 78).

Kinderen beleven indrukken van de wereld voornamelijk met hun handen. Ze zijn verwonderd over elk klein detail en zijn niet vies om dingen aan te raken of zelfs te op te eten en te proeven. Via dit fysiek contact, interactie en een open geest leren zij de wereld kennen en bevestigen. Met het ouder worden, kunnen we, vanuit deze ervaring, door naar iets te kijken zelfs weten hoe het voelt. Of iets hard of zacht is, ruw of glad, warm of koud. Deze 'taboe wording' van aanraken speelt niet alleen tussen de omgang van Westerse mensen met elkaar, maar is vooral ook gericht op de relatie tussen mens en dier. Door de industriële revolutie is de mens, in letterlijke zin, steeds verder weg komen te staan van het dier.

3. Artistiek werk

In bovenstaande teksten is het ambacht taxidermie telkens besproken als zijnde een personificatie van een opgezet dier. Voor mijn onderzoek echter leg ik de focus op taxidermie als 'proces'. De kracht van een ambacht ligt namelijk in 'het doen', eerder dan de classificatie van objecten, instituties of mensen (Adamson, 2013: 3-4). Hoewel mijn proces van denken en maken een chaotisch parcours is, tracht ik dit toch als een samenhangend geheel voor te stellen.

In het prille begin, bij het leren van het ambacht taxidermie, nam ik niets vanzelfsprekend. De in de ogen van de taxidermist "banale handelingen", gaande van het villen, het verpakken van de huiden, het maken van de mallen, het dun snijden, ... zijn bijzonder fascinerende handelingen die me aanspoorden om ze te ontdekken, vast te leggen en te leren beheersen.

Ondanks het feit dat de handelingen die uitgevoerd worden binnen dit proces gericht zijn naar het bekomen van een opgezet dier, en dus eerder banaal, tijdelijk en puur functioneel zijn, leggen ze een ongekende wereld bloot qua kleur, vormtaal, geur en zelfs geluid. Tijdens het villen tonen de spieren een zeer mooie, haast metallieke glinstering. Daarnaast kunnen verschillende texturen en diktes binnen eenzelfde huid waargenomen worden, en heeft elk dier een specifieke geur. Al deze elementen van verwondering heb ik doorheen het proces vastgelegd met het fototoestel. Het gebruik van deze media, vloeiende aanvankelijk voort uit het onvermogen om de vele impulsen en informatie die ik tot me kreeg tijdens het leren van de ambacht, te filteren alsook te documenteren. Het proces vergt namelijk een enorme concentratie. Eén handeling waarin ik direct potentieel zag om mee verder te gaan voor mijn masterproject, is wanneer na het villen de huiden secuur verpakt worden om ze in de vriezer te bewaren wanneer ze niet meteen gelooid kunnen worden. Deze opgeplooide huiden zijn haast sculpturen, en zullen ook belangrijk blijken voor de rest van mijn onderzoek.

Beeldend kunstenaar Erwin Wurm (°1954) benadert zijn werk op eenzelfde manier. Zo onderzoekt hij het potentieel van beeldhouwtechnieken. O.a. de sterkte van het toevoegen en wegnemen, de spanning tussen het vergankelijke en het eeuwige doormiddel van momentopname. Zijn uitgangspunt is de vraag hoelang iets een handeling is en wanneer het een sculptuur wordt (Wurm, 2001: 128,136).

Eén van de eerste experimenten die binnen mijn masterproject ontstonden is een vormonderzoek waarin foto's van pakjes van huiden in Photoshop gevoelsmatig versneden en bewerkt werden om er collages van te maken. Deze experimenten leidden uiteindelijk tot serieel tweedimensionaal werk waarin het idee van vervreemding en fragmentatie sterk naar voren kwam. (Figuur 2)



Figuur 2

De Deense Fotograaf Asger Carlsen (°1973) werkt eveneens rond vervreemding. Hij neemt iets gewoon als een menselijke vorm en probeert het te assembleren naar iets tweeslachtig, dubbelzinnig en tegenstrijdig. Hierbij is hij vooral geïnteresseerd in de menselijke vormen en structuren van de huid. Zijn beelden vormen zo een alternatieve en andere wereld dan we gewoon zijn. De vraag die opkomt bij bekijken van zijn werk is of het beeld geassembleerd, of is het een foto van een geassembleerd object? (Figuur 3). Deze vraagstelling wil ik ook oproepen met mijn werk.



Figuur 3: Hester

Ellen Lupton (°1963) beschrijft in haar boek 'skin' dat de huid los van het lichaam een eigen leven gaat leiden met een eigen identiteit en gedragingen (Lupton, 2002: 31).

Zoektermen als vervreemding en/of *alienation* binnen de vrije kunsten brachten me bij het "object" object. De term object⁶ wordt door de Belgische kunstenaar Peter Buggenhout (°1963) omschreven als volgt: "Een object object is een materiaal of een object dat onttrokken is aan zijn

⁶ Naast de artistieke omschrijving van het woord object (gebruikt door Peter Buggenhout) betekent het etymologisch: uiterst verwerpelijk (etymologiebank)

oorspronkelijke contextualiteit en op dat moment wordt het een vreemd object dat zijn vorm en zijn betekenis kwijtgespeeld is". (Buggenhout)

Tijdens het villen, dus wanneer de huid wordt ontdaan van het karkas, komt de huid namelijk terecht in een stadium van vervreemding. De huid, onttrokken van zijn oorspronkelijke context schept een nieuw narratief. Het is op dat moment geen deel meer van een groter geheel, maar een op zichzelf staand iets. Met een eigen volume, een eigen gewicht, grootte en bewegelijkheid. Zelfs met een binnen- en een buitenkant. Het erkennen van dit potentieel van de huid werd de kiem van mijn artistiek project waar er gemikt wordt op de vormtaal van de autonome en abjecte huid, dewelke verder gaat dan louter en alleen het presenteren van een opgezet dier. Dit inzicht kwam door het werkelijk beoefenen van het ambacht, de verworven kennis, aanraking, observatie en pure fascinatie voor de het proces.

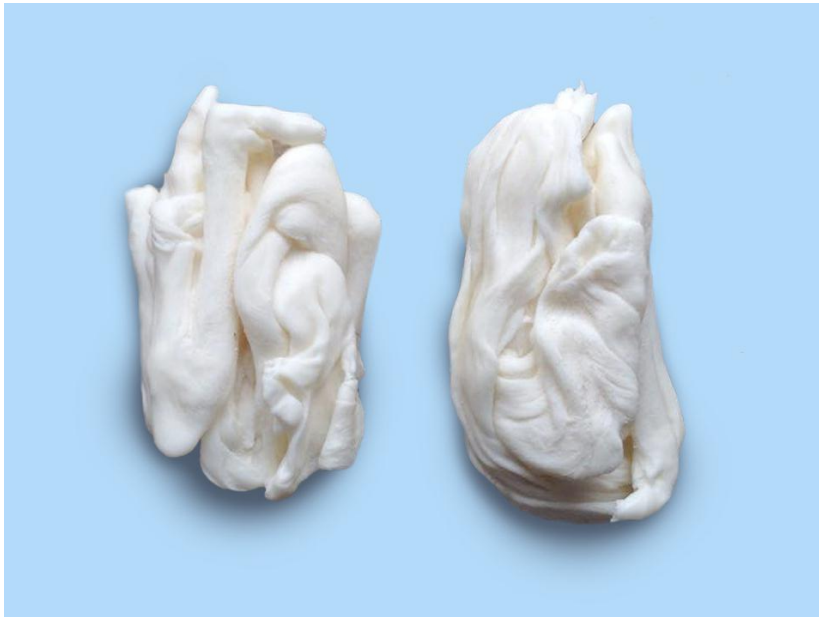
Ook Architect Bob Sheil erkent in het artikel '*Design through making*' dat het effectief 'maken' van iets, een geheel is van kennis en ervaring die verder gaat dan het louter ontwerpen. Het is een kunde die slechts sporadisch wordt gedocumenteerd, en ondanks de vaak buitengewone resultaten, vraagt het om een zeker niveau van vaardigheid die vele ontwerpers of kunstenaars niet bezitten (Sheil, 2005: 6).

Een duidelijk voorbeeld hiervan vond ik terug bij het Zwitserse kunstenaarsduo Fischli and Weiss⁷. Ze presenteren schijnbare 'readymades' van alledaagse gebruiksvoorwerpen, maar dat is allesbehalve waar. Elk object is handgemaakt, dewelke nogmaals tonen dat de kracht eerder ligt in de handeling zelf dan het gepresenteerde. En hierbij eveneens trachten de 'banale' voorwerpen op te waarderen.

Al snel nam ik afstand van het maken van collages op computer. Ondanks dat deze beelden grafisch heel interessant waren lieten ze zich niet vertalen in driedimensionale vormen. Zo begon ik met het afgieten van deze huiden. Het maken van een mal fungeert binnen mijn artistiek proces als momentopname. Hiermee wordt getracht te tonen wat ongezien is en vast te leggen van datgene wat vergankelijk/tijdelijk is. De handeling en de daardoor bekomen tussenresultaten worden hierdoor fysiek en tactiel.

Bij de eerste stappen binnen dit maakproces, ging het vooral over het spelen met en het secuur opplooien van de huiden. Een taxidermist zorgt ervoor dat alle fragiele delen aan de binnenkant van het pakje zitten. Hoewel dit aangewezen is voor het bewaren van het dier, is deze visueel niet bijzonder aantrekkelijk. De keuze om elementen als de oren, de mond en de poten wel te tonen, creëert een spanning tussen enerzijds herkenning alsook vervreemding. Deze wisselwerking tussen hullen en onthullen wekt interesse. (Figuur 4).

⁷ Matthew Marks Galery (2016)



Figuur4

Het maken van afgietsels, eerder dan het werken met de werkelijke huid, betreft een artistieke keuze die vanaf dit punt binnen mijn project consequent wordt aangehouden. Het afgieten van de huiden in andere materialen alsook het weglaten van kleur, liet me als maker toe de aandacht te vestigen op de volumes, texturen en vormen van de huid zelf zonder deze werkelijk te gebruiken. Het tonen van de echte huiden zou te direct zijn naar de kijker toe en daarbij op te veel associaties botsten dewelke het oppervlakkige kijkgedrag aanwakkeren. De afkeer voor het morbide speelt hierbij een voorname rol. Een hekelpunt waaraan ik voorbij wil.

De keuze voor het gebruik van dieren uit de voedingsindustrie berust in het minderwaardige karakter die men eraan toeschrijft. Binnen mijn werk gebruik ik juist deze 'banale' dieren om los van het stigma rond dieren uit de voedingsindustrie, deze op te waarderen en zo mensen te bevragen in hun relatie met deze dieren. De oormerken (Figuur 5) in mijn werk zijn een knipoog naar de anonieme dieren die voorgesteld worden. Ze vormen een statement naar de mens toe. Binnen het systeem zijn we net zo gemerkt als de dieren uit de voedingsindustrie. Ik wil aandacht vragen voor de uniciteit van het dier, daar waar de voedingsindustrie het reduceert tot een genummerd massaproduct.



Figuur 5

Ondanks het feit dat de aandacht meer op de huid komt te liggen door het afgieten ervan, lijkt het maken van mallen hiervoor haast in tegenspraak met mijn werk. Een mal staat namelijk ook voor (massa)productie. Maar ook dit is variabel. De materialen die ik gebruikt geven lang niet altijd dezelfde resultaten vermits ze onderhevig zijn aan temperatuur en druk. Ook in mallen ontstaan na verloop van tijd imperfecties door slijtage, waardoor elk stuk toch weer uniek wordt.

Een ander belangrijk punt waar ik op focus, is het gebruik van hedendaagse materialen. Aan het einde van 1950 zien we de natuur zelf getransformeerd door technologie. (Lupton, 2002: 29) We zijn namelijk op een punt gekomen waar we in een snel tempo toegang krijgen tot een heel scala van nieuwe materialen en technieken. Parallel met het ontstaan van deze nieuwe materialen ontstaan nieuwe uitingsmogelijkheden, niet alleen voor industrie en productie maar zeker ook voor de kunsten.

“Contemporary objects and spaces are cloaked in surfaces that have been enhanced, simulated, or engineered, surfaces that masquerade as other materials, surfaces where the physical and the virtual, the real and the imagined collide. Hard surfaces look soft, and soft surfaces look hard”. (Lupton, 2002: 34)

Door het afgieten van de vormen in harde en koude materialen, verloren de afgietsels één van de belangrijkste en meest typische kenmerken van een huid, namelijk de beweeglijkheid en zachtheid ervan. Ook de vorm werd daardoor toch weer te statisch. De toegang tot de nieuwe materialen en materiaaltegenstellingen gaf me de mogelijkheid om het tactiele in mijn werk meer te gaan benadrukken, voor het imiteren van de huid. Het gebruik van *soft foam*⁸, rubber alsook hard pur schuim speelt in op de noden om dingen aan te raken. (cf. p. 9) (Figuur 6)

⁸ soft foam is een twee componenten elastisch integraalschuim met gesloten celstructuur, zacht. Vosschemie-Benelux (2016)



Figuur 6: harde versus zachte materialen

De materiaaltegenstellingen zitten verborgen in het stuk en zijn alleen waarneembaar door aanraking, met als doel verwondering op te roepen. Ook het weglaten van de kleur plaatst de toeschouwer in een kader van niet-weten, waardoor hij genoodzaakt wordt om verder te kijken. Objectief kijken, om na herkenning subjectief geraakt te worden.

Met deze materialen krijgt het werk dus een andere invulling dan het gebruik in de traditionele taxidermie, waar een stuk statisch is zowel wat betreft vorm als plaats. De luchtigheid van de materialen leent zich ook perfect voor de draagbaarheid. Door de autonome huid een prominente plaats te geven op het lichaam en niet te fixeren op één bepaalde plaats kan deze communiceren, niet alleen met zijn omgeving, maar tevens ook met de drager alsook de toeschouwer. Ik koos ervoor de typische ophangsystemen, gebruikt binnen taxidermie, te integreren als zijnde brochering waaraan mijn sieraden kunnen worden opgehangen. Mensen worden hierdoor als het ware wandelende displays. Deze communicatieve functie is inherent voor een juweel, hoewel dit niet vanzelfsprekend is voor een opgezet dier. Om mijn stelling te verduidelijken wil ik verwijzen naar een quote van de Nederlandse kunsthistorica en specialist op het vlak van hedendaagse sieraden Liesbeth den Besten uit het boek, 'On jewellery'.⁹

⁹ "Jewellery is quite different from fine art as it is mobile, wearable and therefore semantically changing according to the context and conditions under which it is viewed. Whereas a painting is dependent on how, in which context and where it is exposed, a piece of jewelry has to deal with even more circumstantial influences, not only with the showcase, the juxtaposition, the light and the room but also with the wearer, the personality of the wearer, the clothing and the situation where the wearer is moving, sitting or standing." (den Besten, 2012: 62)

Daarnaast ligt de verantwoording van het dragen van het dier in de letterlijke vertaling van de term taxidermie, namelijk 'het verplaatsen van de huid'. Hiermee suggereer ik niet alleen naar de taxidermist die doorheen het proces van het prepareren en opzetten continue de huid van het dier met zich meedraagt. Maar tracht ik de huid visueel in beweging te houden. Het gegeven '*Wunderkammer*' uit zich in het presenteren van mijn werk als totaalconcept waarin ik de toeschouwer meeneem in het proces van het ambacht taxidermie. Naast het presenteren van juwelen, tracht ik aan de hand van objecten, geluidopnames en beeldmateriaal de toeschouwer mijn fascinatie voor het ambacht te laten aanvoelen.



Figuur 7

4. Besluit

ABJECT is een onderzoek naar het artistiek potentieel van het ambacht taxidermie en meer bijzonder naar het fysieke proces van het ambacht. Deze vloeide voort uit de pure verwondering en affiniteit die ik heb voor het dode dier, meer nog voor de verwonderlijke kenmerken die, door de handelingen en de daardoor verkregen tussenresultaten, tijdens het beoefenen van het ambacht, naar de voorgrond treden. De handeling van het verpakken van een huid in het bijzonder leidde tot het erkennen van de huid als autonoom 'abject' iets, dat los van het lichaam een nieuw narratief schept. Om deze vervreemde vormtaal van de huid in zijn pure vorm te tonen heb ik de artistieke keuze gemaakt om te werken met afgietsels, alsook het weglaten van de kleur. Het gebruik van de echte huid zou alleen maar botsen op associaties, die gelinkt zijn aan het morbide, die de toeschouwer eerder zou afstoten dan aantrekken. Als maker tracht ik hiermee de toeschouwer uit te nodigen om aandachtiger te kijken. De afgietsels stelden me eveneens in staat om te spelen met het volume, het plooiën en het ontplooiën en het gebruik van verschillende materialen. Dit resulteerde in nieuwe vormen, haast sculpturen, waarin mijn persoonlijke keuze de vormgeving van de pakjes bepaalde. Het gaf me de vrijheid om fragmenten van herkenbare delen, zoals het oog, de oren en de poten, al dan niet te tonen. Daarnaast is er nog een heel belangrijk kenmerk van de huid, namelijk het tactiele, dat de toeschouwer uitnodigt tot aanraking. Objectief kijken en voelen om na herkenning subjectief geraakt te worden. Gedurende het project heb ik hiervoor met verschillende werkmethodes en materialen gewerkt: fotomateriaal, momentopnames, geluid en materiaaltegenstellingen, om de toeschouwer mijn fascinatie voor het ambacht te laten aanvoelen. De keuze om een dier in zijn vol formaat als juweel te kunnen gebruiken is vreemd, maar kunnen worden gelinkt aan de *framepacks* waarin het dier dat overwonnen werd door de mens toch domineert binnen het beeld.

Het werken met dieren en mallen houdt echter ook in dat het proces heel tijdrovend is. Het afgieten van huiden is niet zo vanzelfsprekend. De verschillende haartypes, vragen telkens een nieuwe aanpak. Enkel door ervaring wordt het makkelijk om op voorhand de mogelijke problemen te kunnen voorzien. Het was dus nodig om hulp te zoeken bij andere personen die me dit konden aanleren. Met het gebruik van dieren uit de voedingsindustrie, trachtte ik als maker, los van het stigma rond deze dieren, ze op te waarderen en zo mensen te reflecteren over hun relatie ermee. Maar de keuze voor het gebruiken van dieren uit de voedingsindustrie, bleek niet vanzelfsprekend. Door de strenge regels omtrent deze dieren was het moeilijk om deze te verkrijgen. Het vraagt tijd en de nodige contacten.

Voor mijn toekomstige werk in het opzetten van dieren, is het de bedoeling om dit onderzoek van mijn masterproject te integreren in de traditionele ambacht, waarin ik uiteraard wel opnieuw met de echte huid zal werken en een 'natuurgetrouw' dier wil bekomen, maar wel met dezelfde tactiele gevoelswaarde van dit project. Dit door te werken met de zachte, flexibele materialen in plaats van de harde, statische mallen die men nu gebruikt.

Bibliografie

Boeken

Adamson, Glenn, *Thinking through craft*, London: Bloomsbury Academic, 2013.

Bergers, John, *Waarom naar dieren kijken*, Amsterdam: Cossee, 2012

Bonami, Francesco, *Maurizio Cattelan*, London: Phadion Press, 2000

den Besten, Liesbeth, *On jewellery*, Stuttgart: Arnoldse Art Publishers, 2012.

Lupton, Ellen, *Skin*, London: Laurence King Publishing Ltd, 2012

Quick, Kerianne, *Symbiont sexy robot: vanitas from the digital age*
ART JEWELRY FORUM (2016) *On and off. Jewelry in the wider cultural field.*
California: Art Jewelry Forum, 2016

Montagu, Ashley, *Touching: The Human Significance of the Skin*, New York: Harper&Row, 1978

Sheil Bob, *Design through making*, John Wiley & Sons, 2005, 5-12.

Tuan, Yi-Fu, *The Pleasures of Touch*, Constance Classen, red., *The Book of Touch*, Oxford, New York: Berg Publishers, 2005, 74-79.

Turner, Alexis, *Taxidermy*, London: Tames & Hudson Ltd, 2013

Wurm, Erwin, *Wear Me Out*, Berlin: Hatje Cantz berlin, 2011

Internet

Bodyworlds. *Körperwelten*,
http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/current_exhibitions.html, datum raadpleging: mei 2016.

Bodyworlds. *plastinatie*,
http://www.bodyworlds.com/en/plastination/method_plastination.html, datum raadpleging: mei 2016.

Buggenhout, Peter, *object*, <http://www.onserfdeel.be/en/blogs/detail/de-woeste-wereld-van-peter-buggenhout-in-leuven>, raadpleging: mei 2016.

Carlsen, Asger, video, <http://www.vice.com/video/asger-carlsen>, raadpleging: mei 2016.

Olda, Danny, *The Nightmarish Horses of Berlinde De Bruyckere*,
<http://beautifuldecay.com/2013/03/13/the-nightmarish-horses-of-berlinde-de-bruyckere/>, datum raadpleging mei 2016.

Etymologiebank, abject, <http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/abject>, datum raadpleging mei 2016

Simons, Katinka, aka *Tinkebell*, <http://www.occupyforanimals.net/katinka-simons-aka-tinkebell.html>, raadpleging: mei 2016.

Matthew Marks Galery, *Fischli&Weiss: Polyurethane Objects*,
http://www.matthewmarks.com/los-angeles/exhibitions/2014-01-18_peter-fischli-david-weiss/, datum raadpleging: mei 2016

Morgan, Polly, <http://pollymorgan.co.uk/>, datum raadpleging mei 2016.
Vosschemie, *purschuim-softfoam*, <http://www.vosschemie-benelux.com/nl/c/products/cat/17>, datum raadpleging: mei 2016.

Watson, Burton, *Chuang Tzu, The Dexterous Butcher*,
<http://www.bopsecrets.org/gateway/passages/chuang-tzu.htm>, red.,
Chuang Tzu: The Basic Writings, 1964

Afbeeldingen

Figuur 1, 2, 5-7, Reynders, Sarah, *momentopname atelier*.

Figuur 3, Carlsen, Asger - *Hester*, <http://asgercarlsen.com/works>, raadpleging: mei 2016

Figuur 4, *framepack*,
https://www.google.be/search?q=frame+packs+hunt&rlz=1C1MDNC_nlBE524BE524&espv=2&biw=1280&bih=639&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKewiR6N-l2e_MAhWJLMAKHUoUDioQ_AUIBigB&dpr=1.25#imgrc=e4UMpn_ac4d6fM%3A, raadpleging mei 2016.