

klassieke representatie van de volledig naakte vrouw, gepositioneerd voor de geneugten van de man. Hier bieden man en vrouw elkaar bescherming en wederzijds respect, niet alleen fysiek maar ook emotioneel.

Op een alternatieve manier verbeeldt Liao de rol van de muze, die traditioneel werd vereeuwigd vanuit een mannelijk perspectief – een beperkte en eenzijdige representatie, gekaderd door seksualiteit en de *male gaze*. Door Moro als muze uit te kiezen, gaat Liao kritisch om met vastgeroeste rollen, zoals hedendaagse kunstenaars als Cindy Sherman en Tracey Emin, die ook pleiten voor een inclusiever perspectief. Vrouwen worden niet langer enkel als objecten gepresenteerd, maar als subjecten die actief deelnemen aan de constructie van hun verhalen. Liao verlegt dit perspectief verder door de rol van maker en muze vanuit een normatief cisgenderperspectief te ontwrichten. Het resultaat is een *female gaze* die soms erotisch geladen is, maar die minder onderdrukkend werkt. Liao geeft niet alleen een stem aan vrouwelijke verlangens en perspectieven, maar bevraagt ook de traditionele machtsdynamiek tussen genders in de kunst. Voor deze tentoonstelling heeft Museum MORE ietwat bedeesde, terughoudende curatoriale keuzes gemaakt. Meestal toont Liao zichzelf en haar partner explicieter, naakter, in meer uitdagende houdingen en met attributen, zodat de centrale thematiek van genderrollen sterk naar voren komt. Die andere koers in het museum in Gorssel is begrijpelijk. De openingsfoto *Balancing on a Tripod* lokte bijvoorbeeld al meteen een reactie van een bezoeker uit: 'Nou, dat hoeft van mij niet.' Door genuanceerder beelden te selecteren, stemde curator Sito Rozema de tentoonstelling af op een ouder publiek, dat het museum doorgaans bezoekt om modern realisme te zien te krijgen. Juist omdat de selectie in *Between Us* prikkelend maar niet schrijnend is, wordt het publiek op een vriendelijke manier uitgedaagd en meegevoerd.

Liao weet afkeer snel om te keren en te transformeren in voorzichtige adoratie. De atypische beelden, gecombineerd met soms dubbelzinnige of juist letterlijke titels, zorgen voor een komisch effect. Het geheel werkt ontwapenend. Bezoekers worden betrappt op een glimlach of zelfs een schaterlach, zoals bij *Home-made Sushi Roll* (2010), waarin Moro opgerold en ingewikkeld in een aantal dekbedden ligt. Het is komisch, maar niet zonder diepere laag: een *sushi roll* maken vereist zorg en precisie; de ingrediënten moeten zorgvuldig worden gecombineerd en in de juiste volgorde worden gearrangeerd. De situatie roept een paradox op van strikte regie en speelse onderwerping.

Hoe absurd het werk van Liao bij vlagen ook mag ogen, vele bezoekers zullen zich herkennen in de beelden – niet in de letterlijke voorstellingen, maar in het gebruik van zelf-gecreëerde codes, rituelen en omgangsvormen. Deze dynamieken kunnen niet in een vast kader worden geplaatst, zelfs niet binnen heteroseksuele relaties. *Between Us* toont dat elke relatie typische eigenaardigheden heeft, afhankelijk van de unieke constellatie van twee individuen. *Between Us* benadrukt de vrijheid om die rollen en verhoudingen binnen een relatie te onderzoeken en te bevragen, om na te gaan hoe deze dynamieken zich kunnen ontwikkelen en bepaald kunnen worden, zonder machtsontplooiing of gecultiveerde, onderdrukkende gendernormen, maar met huisgemaakte *sushi rolls* als een dekbed, nepnagels en een camerastatief.

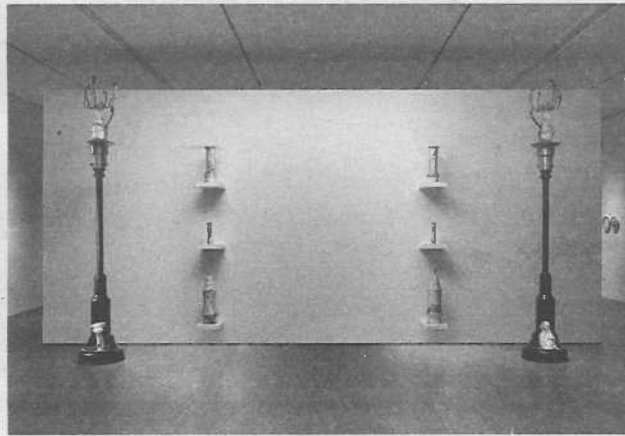
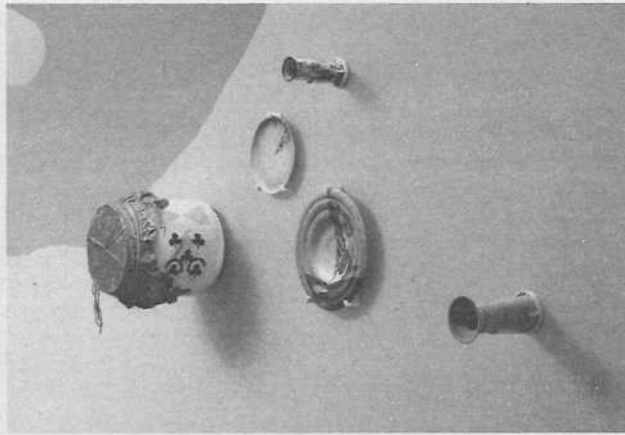
Karmen Samson

→ Pixy Liao. *Between Us*, tot 30 maart, Museum MORE, Hoofdstraat 28, Gorssel.

Magali Reus X T.A.C. Colenbrander. Parallel Bones. Theo Colenbrander (1841-1930), opgeleid als architect, werd bekend als plateelschilder: met de hand beschilderde hij keramiek, tussen de eerste en de tweede bakbeurt in, met motieven in een door art nouveau of art deco beïnvloede stijl. In Nederland bevonden zich tot ver in de twintigste eeuw een groot aantal plateelbakkerijen, waarin ambachtelijke productie werd gecombineerd met artistieke vernieuwing. Plateelbakkerij Ram werd in Arnhem opgericht in 1921 met als bedoeling de ontwerpen van Colenbrander, toen al ouder dan tachtig, opnieuw en in ideale omstandigheden tot uitvoering te brengen. De vervaardiging was duur, net als de prijs van het plateel zelf: het sieraardewerk werd veelal via veilingen verkocht. Na de Tweede Wereldoorlog werd Ram ondergebracht bij een keten, geleid door een bankier, en in 1969 sloot het bedrijf de deuren.

Vele van de door Colenbrander ontworpen objecten bevinden zich in de collectie van het Haagse Kunstmuseum, en het was een uitstekend idee van conservator Yasmijn Jarram om zijn werk te confronteren met dat van Magali Reus (1981), die sculpturen maakt waarin onder meer de spanning tussen industriële en artisanale productie zichtbaar wordt. Wat de vergelijking tussen beiden vooral onthult, is de toenemende exclusiviteit van het waardevolle, unieke voorwerp in het dagelijkse leven: naar de vooroorlogse, avant-gardistische ambitie van de generatie van Colenbrander om (toegepaste) kunst en leven dankzij vormgeving te verzoenen, kan een eenentwintigste-eeuwse kunstenaar als Reus enkel nog verwijzen, binnen het domein van de kunst zelf.

Dat blijkt uit de reeks sculpturen met als titel *Clementine*, waarmee Reus startte in 2022. Elk exemplaar is een uitvergroting van een inmaakpot van Bonne Maman, sinds 1971 door de Franse multinational Andros geproduceerd om confituur in aan te bieden. Een glazen pot van Bonne Maman lijkt homemade, door grootmoeder zelf: het etiket is met een handgeschreven boodschap bedrukt, en het aluminium deksel is voorzien van een rood-wit geruit *motif vichy* zoals dat voor tafellakens wordt gebruikt. In de versie van Reus bestaan de potten uit met de hand gewaxte (en doorzichtige)



Magali Reus X T.A.C. Colenbrander. *Parallel Bones*, KM21, Den Haag, 2024, foto's Gerrit Schreurs

epoxyhars of uit geverfd, gepigmenteerd gips. De deksels zijn gemaakt uit lasergesneden, gelast en gespoten aluminium met een poedercoating. Deze verschaalde objecten, met de bodem aan de muur bevestigd, zijn niet zomaar uitvergroete kopieën van de confituurpot, maar eerder het hiernamaals ervan, nadat de jam geconsumeerd is. 'Vanaf dat moment,' zo schreef Filipa Ramos in *Red Roses*, een boek over recent werk van Reus dat vorig jaar bij nai010 verscheen, 'breken de potten met hun industriële herkomst en begint hun nieuwe leven.' Rond het deksel van *Clementine (Full House)* (2024) is bijvoorbeeld met een touwtje een bruin boterpapierje bevestigd, terwijl de pot kunstig en veellagig met een zevental klaveren is bekleed, als een speelkaart, maar ook als een symbool voor overvloed. De titel van het werk verwijst naar het kaartspel, maar ook naar het goedgevulde huis waarin deze pot, eenmaal geledigd en afgewassen, een nieuwe functie krijgt, die in dit geval mysterieus onzichtbaar of louter decoratief blijft.

Op de tentoonstelling in Den Haag hangt *Clementine (Full House)* samen aan de muur met een viertal borden en vaasjes van Colenbrander. Deze gebruiksvoorwerpen zijn, net als de confituurpot, verticaal gemonteerd met speciaal ontworpen klemmen, tegen een wand die met een grote, lichtgrijze vlek is beschilderd, als een besmeurd tafelkleed. Het is, wat conservatie betreft, een gedurfde presentatie, ook omdat deze historische artefacten niet eens onder een stolp staan. De objecten worden dus negentig graden gedraaid ten opzichte van hun gebruikelijke positie op tafel, of andersom is het alsof de toeschouwer er horizontaal boven komt te hangen. Het maakt een andere blik mogelijk: de smalle, hoge vazen lijken telescopen om mee door de muur te kijken, de borden functioneren als blinde, ronde spiegels, terwijl de pot van Reus een grote wandlamp zou kunnen zijn. De keramiek van Colenbrander werd ontworpen als duur gebruiksvoorwerp, maar maakt nu deel uit van een museumcollectie. *Clementine (Full House)* werd geïnspireerd door een naoorlogs massaproduct en toont de onverwachte duurzaamheid ervan, net als de creativiteit én de vergaarwoede van de even typische als idiosyncratische huisvrouw, maar is als object een nog duurder kunstwerk van een van de beste beeldhouwers van haar generatie.

Wat de stukken van Reus en Colenbrander gemeen hebben is dat ze, initieel althans, gemaakt werden om stukjes natuur te consumeren – zij het dat die consumptie bij Reus fictieel is, en bij Colenbrander verder in het verleden ligt. In de vaasjes heeft misschien ooit een bloem gestaan, en op de borden in biscuit lag een in stukken gesneden appel of een eindje worst, hoewel de meer bewerkelijk uitgevoerde en gedecoreerde schaal ook al in 1889 als een puur decoratief wandbord werd vervaardigd. Toen het object waar *Clementine (Full House)* naar verwijst in het recente verleden werd aangekocht, was de glazen pot met in een fabriek gemaakte marmelade gevuld, en dus met industrieel verwerkte citrusvruchten. Het is opnieuw een historisch verschil, en een ander belangrijk thema binnen het oeuvre van Reus: de vulling van deze 'containers' – ons voedsel, en dus ook de tijdelijke inhoud van ons lichaam – wordt al lang even onnatuurlijk en serieel geproduceerd als die potten zelf. Een andere reeks werken verwijst daar letterlijk naar: de *Candlesticks*, ook aangevat in 2022, zijn flesgroene lantaarnpalen met in de open-gewerkte voet een sculptuur van bijvoorbeeld een aubergine, een courgette of een paddenstoel – groenten die ons lichaam van energie voorzien maar die, in serres, veel licht vereisen om op grote schaal gekweekt te kunnen worden, het hele jaar door. De vijf vazen van Colenbrander die, bij aanvang van de expo, met twee *Candlesticks* worden gecombineerd, staan wel fier rechtop, op witte houten plankjes. De florale motie-

ven waarmee ze beschilderd werden, krijgen iets oriëntaals, verwijzend naar vroege vormen van globalisering. De koppeling tussen Reus en Colenbrander onthult, algemeen en toch heel concreet, de evolutie van het gebruiksobject, van de nog net pre-industriële negentiende eeuw, langs de door fabrieken gedomineerde twintigste eeuw, tot in het actuele tijdperk dat graag postindustriële wil zijn, maar het vooralsnog niet is.

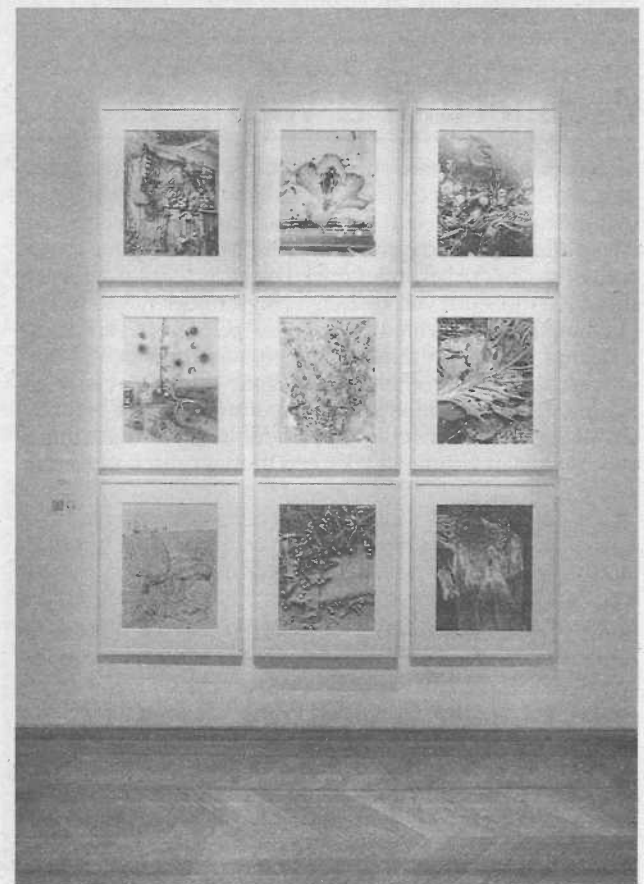
Christophe Van Gerrewey

→ Magali Reus X T.A.C. Colenbrander. *Parallel Bones*, tot 9 maart, KM21, Stadhouderslaan 43, Den Haag.

Science/Fiction. Une non-histoire des Plantes. Het strak gemillimeterde gras bij de ingang van het Maison Européenne de la Photographie in Parijs doet niets vermoeden, maar binnen wordt de liefde verklaard aan de flora van onze planeet. In een poging planten te bevrijden van de antropocentrische blik en betekenis, verbindt de tentoonstelling de perspectieven van kunst, technologie en natuurwetenschap vanaf de negentiende eeuw tot heden om een visuele geschiedenis te schetsen, die in de titel als een 'niet-geschiedenis' wordt aangeduid. Met zes secties is de tentoonstelling volgens de curatoren opgebouwd als een sciencefictionroman, beginnend met een stabiele en herkenbare wereld, en zich steeds verder bewegend naar onzekere, onverwachte en speculatieve gebieden.

Het eerste hoofdstuk, 'L'Agentivité des plantes', bestaat uit drie onderdelen: vorm en kleur, beweging en groei, en plantaardig materiaal. De eerste, groen geverfde zaal toont het werk van fotografen uit de jaren twintig en dertig die planten in een nieuw licht konden zetten dankzij zeer gedetailleerde afdrucken. Zo gebruikte Karl Blossfeldt fotografische vergrotingen om de morfologie en fysiologie van planten te observeren. Zijn standaardwerk *Urformen der Kunst* (1928) werd gebruikt om decoratieve vormen aan Berlijnse kunststudenten aan te leren, door terug te keren naar wat in de natuurlijke wereld voorkomt. Hoewel objectiverend, brak deze aanpak met de symbolische lezing van planten: niet de menselijke interpretatie, maar de vorm van de plant kreeg de hoofdrol. Blossfeldt echoot zachtjes door in het werk van bioloog en fotograaf Jochen Lempert (1958), wiens zwart-witte close-ups een poëtische en gefragmenteerde weergave geven van plantaardig leven in een stedelijke omgeving. In de volgende zaal, over beweging en groei, ligt de focus op videografisch werk dat het dynamisme van planten naar voren brengt. Aan het einde van de negentiende eeuw leerde Charles Darwin ons dat planten in staat zijn te voelen en te bewegen. De ontwikkeling van film in dezelfde periode maakte het mogelijk om deze hypothese te bevestigen. Daarvoor was het gebruik van timelapses onontbeerlijk: planten bewegen immers in een heel ander tempo dan de mens. Te zien zijn Max Reichmanns *Das Blumenwunder* (1926) en Jean Comandons *La Croissance des végétaux* (1929), met zwart-witte gruisbeelden van dansende bloemen en stengels die een duidelijke eigen wil en reactievermogen tonen. In de zaal speelt op de achtergrond 'Here Comes the Sun' van The Beatles, als een wat overdadige verwijzing naar heliosensitiviteit en fotosynthese. In het laatste onderdeel van dit eerste hoofdstuk staat de plant als beeldvormer centraal, net als de link tussen de lichtgevoeligheid van planten en het fotografische proces. Historische cyanotypes uit de negentiende eeuw van Anna Atkins staan naast het hedendaagse, experimentele werk van Stephen Gill, die in *Hackney Flowers* (2004-2007) hybride beelden creëerde door lokaal verzamelde en gedroogde bloemen samen te voegen met foto's, en het resultaat opnieuw te fotograferen in zijn studio.

In het tweede deel van de tentoonstelling, 'Symbiose et contamination', kijken hedendaagse kunstenaars naar de



Science/Fiction. *Une non-histoire des Plantes*, Maison Européenne de la Photographie, Parijs, 2024, foto Quentin Chevrier