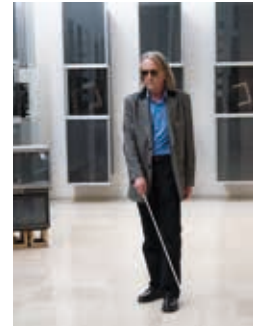




De blinde ziener, 1978, Kunsthalle Basel, ticket 10334



De blinde ziener, 08.11.2013, Düsseldorf, K21



Zonder titel, 1970-1971, zink, tl-lampen, water, elektrisch toebehoren

ELKE DAG EEN VERS IDEE

De paradoxen in het veelzijdige oeuvre van Leo Copers

Een boom zonder middelpunt, een voortdurende reeks afwijkingen, een serie vertakkingen. Zo omschrijft kunstcriticus Ory Dessau het werk van Leo Copers.¹ Maar ondanks de sprongen in zijn speelse en vaak ook ironische oeuvre hebben nagenoeg alle kunstwerken een gemeenschappelijke grondslag: paradoxen die ook nog eens dreiging oproepen. Wat zijn de voornaamste thema's in de vijftigjarige praktijk van deze onderschatte Vlaamse kunstenaar?

– ERIC BRACKE

Ooit schreef de jonge Leo Copers (Gent, 1947) een tekstje met als titel *Every Day a New Idea*. Sindsdien is hij, trouw aan zijn credo, altijd een ideeënkunstenaar gebleven: elke inval kan uitgroeien tot een kunstwerk, zie ook de titel van het overzichtswerk *Leo Copers, Dreams are Made of This* (Ludion, 2018). Ook in de poëtische geluidsinstallatie die hij in 1987 in het station van Lyon plaatste, draaide het om ideeën, in dit geval om ideeën als een soort persoonlijke eigendom. Door de luidsprekers liet de kunstenaar op geregelde tijdstippen deze boodschap weerklinken: “Dit is een veiligheidsoproep. Gelieve uw ideeën te allen tijde zorgvuldig bij te houden. Gelieve u niet met andermans ideeën in te laten. Onbeheerd achtergelaten ideeën zullen door de veiligheidsdiensten vernietigd worden.”

Bij Copers volgt – anders dan bij veel conceptuele kunstenaars – op het idee ook een materiële uitvoering die alledaagse vanzelfsprekendheden enigszins ontwricht. Zoals de door de kunstenaar bewonderde René Magritte zijn vervreemdende beelden met verf op het doek borstelde, is ook in het werk van Leo Copers het zintuiglijk waarneembare belangrijk. Copers gebruikt daarbij alledaagse objecten die hij manipuleert, soms letterlijk op hun kop zet of laat bewegen, al dan niet aangedreven door een elektrische motor. Bij werken die *site specific* zijn, kiest hij dikwijls voor geluid en licht. Soms voert de kunstenaar ook performances uit, zoals zijn symbolische bezoeken aan musea met een donkere bril en blindenstok (*De blinde ziener*).

Zoals dat laatste voorbeeld aantoont, ligt aan de meeste ideeën een paradox of juxtapositie ten grondslag. Vaak verraadt Copers' dualistische benadering van de wereld rond hem ook een kwajongensachtig trekje. Die paradox is zeker aanwezig in de eerste reeks werken die hij maakte als jonge kunstenaar en laatstejaarsstudent van Sint-Lucas in Gent (1969-1970). Copers, niet vies van een snuifje mythe, vertelt graag dat

alles begonnen is met een gloeilamp die hij op 3 mei 1969 op de Leie zag dobberen. Hij stelde zich voor hoe het zou zijn als die drijvende lamp in het water nog zou branden. De gevaarlijke combinatie van water en elektrische stroom vond hij opwindend genoeg om er een hele reeks werken over te maken, en gaandeweg ging hij ook met vuur, water en ijs spelen. Een selectie van de lampenwerken, waarop Copers variaties maakte tot pakweg 1973, was onlangs te zien in het S.M.A.K. (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst) in Gent.

RELATIE MET KUNSTWERELD

In de tentoonstelling in het S.M.A.K. was ook de wenende Mona Lisa uit 1974 (*Studie naar meesters*) te zien, met eronder een dweiltje opdat de tranen niet op het parket zouden vallen. Copers heeft in zijn carrière wel meer werken gemaakt die naar grote meesters of naar de eigentijdse kunstwereld verwijzen. Met Magritte voelt hij ongetwijfeld de grootste verwantschap en met hem deelt hij ook een vergelijkbaar je-m'en-foutisme. Na het overlijden van de Brusselse surrealistische meester in augustus 1967 lifte Copers samen met twee kompanen naar Brussel om diens begrafenis bij te wonen. In een handgeschreven tekst beschrijft Copers hoe ze na heel wat omzwervingen eerst op het verkeerde kerkhof belandden. Toen ze uitgeput op de juiste bestemming arriveerden, was het onder de bloemen bedolven graf al verlaten door de rouwenden.

Later, in 1971-1972, maakte Copers een paar werken met als titel *De begrafenis van René Magritte*. Daarvoor maakte hij een reconstructie van het schilderij *L'Echelle du Feu* van de meester, met een echte stoel en een echte bombardon waaraan de vlammen likken. Dat beeld legde Copers vast op film en op dia. In 1978 monteerde hij een gloeilamp op een bolhoed en noemde het werk *René Magritte postuum & Leo Copers, Het eeuwige leven*. Het zijn minder bekende werken van Copers, maar toch is dit eerbetoon veelzeggend. Copers onthult zo dat zijn invallen mede ontstaan door zijn magrittaanse kijk op de werkelijkheid. Net als Magritte vindt Copers inspiratie in de dingen die hem omringen en net als Magritte maakt hij er beelden mee die de geest prikkelen door vervreemdende combinaties en omkeringen. Ook Copers lijkt af en toe te

willen zeggen: *ceci n'est pas une pipe*. In 1969 maakte hij trouwens al een werk met twee gloeilampen met als titel *Ceci n'est vraisemblablement pas une pipe*. En bij zijn reeksen zogenaamde vazen, waar we het later nog zullen over hebben, slaat hij het wezen van het begrip vaas zelf aan diggelen. De kreet *Ceci n'est pas un vase* zou bij deze reeks *on-vazen*² zeker op zijn plaats zijn

Een ander icoon uit de kunstgeschiedenis dat geregeld in Copers' oeuvre opduikt, is *De denker* van Auguste Rodin. Tijdens een openlucht tentoonstelling in het Châteaux de Seneffe in 2017 plaatste Copers een polyester afgietsel van *De denker*



René Magritte postuum & Leo Copers, Het eeuwige leven, 1978, bolhoed, fitting, lamp, elektrisch licht



De begrafenis van René Magritte, 1971–1972, installatie, 16 mm-filmloop, privéverzameling



Draaidenker (studie), 2013, sculptuur



Zonder titel, 2002, installatie, Leo Copers, S.M.A.K., Gent, 2003



IROM ETRA ORP TSE MUROCED TE ECLUD, 2008–2010, 116 granieten grafstenen, gravure, bladgoud, verf op graniet, installatie, *TRACK*, S.M.A.K., Citadelpark, Gent, 2012 en *Blickachsen 10*, Bad Homburg v. d. Höhe, Kurpark, 2015



Laatste vazen (ontwerp onbekend), 1989, gekleurd glas / gekleurde glasscherven, privéverzameling

met de kop in de grond. Een kleinere versie plaatste hij eerder omgekeerd op een sokkel, en hij liet de sculptuur met een motor snel ronddraaien. Bij deze dolgedraaide “denker” kon er van contemplatie niet veel sprake meer zijn.

Ook het museakerkhof is een werk van Copers dat verwijst naar de kunstgeschiedenis. Het werd bekend in 2012 tijdens Track, een extra-murostentoonstelling van S.M.A.K. in Gent.³ De titel, *IROM ETRA ORP TSE MUROCED TE ECLUD*, is de omkering van een vers van Horatius: *dulce et decorum est pro patria mori* (“het is zoet en eervol om voor het vaderland te sterven”). Copers verving het woord *patria* door *arte*. Met zijn installatie waarin 116 grafstenen van bekende musea voorkomen, suggereert Copers de dood van de grote kunstinstellingen, maar tegelijk ambieert zijn installatie een werk te zijn dat ook daarna stand zal houden. Het werk formuleert een kritiek op de invloed van de institutionele kunstwereld en propageert tegelijk de soevereiniteit van de kunstenaar. In dit verband is het gepast even te verwijzen naar een aanslepend conflict tussen Copers en de Vlaamse kunstpaus Jan Hoet (1936-



IROM ETRA ORP TSE MUROCED TE ECLUD

2014), dat in 1979 is ontstaan na een groepstentoonstelling in het toenmalige Museum van Hedendaagse Kunst in Gent. Volgens Copers heeft de rancune van Hoet ervoor gezorgd dat zijn werk niet vertegenwoordigd was op legendarische tentoonstelling *Chambres d'Amis* (1986) in Gent en ook niet op *Documenta IX* in Kassel (1992).

Ook Magritte leefde op gespannen voet met de institutionele kunstwereld van zijn tijd en met de toenmalige kunstpaus van het surrealisme, André Breton, die hij na een incident in Parijs in 1930 zoveel mogelijk meed.

DESTRUCTIEF EN GEVAARLIJK

De vergelijking met Magritte gaat natuurlijk maar tot op zekere hoogte op. Anders dan Magritte toont Copers in zijn werk vaak een destructief kantje en hij flirt graag met gevaar en geweld. In de serie vazen die hij vooral tijdens de jaren 1980 maakte, zit de razernij van de vernielzucht van de kunstenaar verscholen in zijn kunstwerk zelf. Voor deze werken sloeg de kunstenaar eerst mooie kristallen en glazen vazen aan scherven om de brokstukken daarna weer aan elkaar te lijmen. Het schrijnende resultaat vertoont een gevaarlijk ruw en mozaïekachtig oppervlak, en staat ver van het esthetisch gladder sierobject dat ervoor moest sneuvelen. Dat Copers zelf waardevolle vazen verzamelde, onder andere in Jugendstil en art deco, maakt deze “grensoverschrijdende” daad alleen maar wreder.



Onzichtbaar zwaard,
1975-1985, geslepen kristal,
verzameling Jane Holzer,
Palm Beach, Florida

Daarnaast heeft Copers ook heel wat werken gemaakt met gevaarlijke gebruiksvoorwerpen zoals messen, mechanische boomzagen, een automatisch machinegeweer, zeisen en zwaarden. Daarnaast duikt rond 1980 ook de kogel geregeld op in zijn oeuvre. In vele van deze werken is opnieuw de tegenstelling essentieel, zoals bij de uitbeenmessen waarmee zijden rozen in een muur zijn geprikt⁴ en de installatie van het machinegeweer waar rond geen zandzakjes, maar roze zijden kussens zijn gestapeld (zonder titel, 1986). De kogels worden een soort sierraad vervaardigd uit kostbare luxematerialen zoals bergkristal, goud en diamant. En met *Onzichtbaar zwaard* ondergraaft Copers de functie van het slagwapen door de materie waaruit het werk vervaardigd is: geslepen kristal.

Met het zwaard dat vastzit in een rots zoekt de kunstenaar thematisch ook aansluiting bij de riddersagen, meer bepaald het verhaal van Koning Artur en het legendarische zwaard Excalibur. Maar als je de werken met zwaarden en harnessen omschrijft als “romantisch”, staat de kunstenaar op zijn achterste poten.⁵ Voor hem zijn wapens in de eerste plaats een symbool van macht; wie over wapens beschikt, kan ook de macht naar zich toe trekken. Tenzij die wapens onbruikbaar zijn omdat ze vastzitten in een blok ijs, rots of omdat ze gemaakt zijn van breekbaar kristal. De betekenis van het werk gaat dus verder dan de interpretatie van

een sage; voor Copers zit er ook een sociologische connotatie aan vast. In een andere reeks werken komt artistieke commentaar op de verhoudingen in de maatschappij nog explicieter op de voorgrond.

JAILHOUSE ART EN EEN GOUDEN STROP

“Mijn werk lijkt op het eerste gezicht wel humoristisch, maar het is zoveel meer”, zegt Leo Copers in het recente boek *Dreams are Made of This*. “Het lijkt niet politiek, maar er zit vaak een politieke ondertoon in.”

Zo denkt hij op een speelse manier na over vrijheidsberoving in onze maatschappij. In 1986 plaatste hij in een fort in Leerdam een tralie met glasstaven in de deuropening van een cel. Twee jaar later maakte hij een reeks schetsen voor een *Vrijwillige Individuele Publieke Automatische Gevangenis* (VIPAG). Dat paradoxale concept resulteerde uiteindelijk in een krappe, individuele gevangenis met roestvrije stalen staven. De kooi is sindsdien in het gerechtsgebouw in Brussel en op tal van andere openbare locaties geplaatst. In 2018 stond het nog langs de Leieboorden tijdens het Kortrijkse kunstencours Play. Voorbijgangers kunnen de cel openen door een euro in het deurslot te stoppen. Als ze deur achter zich sluiten, gaat de cel automatisch vijf minuten op slot. Daarna spreekt een opgenomen stem met de vrijwillige gevangene



Zonder titel, 1986, mitrailleur, zijden kussens,
verzameling FRAC Nord-Pas-de-Calais, Duinkerke



Prototype *Vrijwillige Individuele Publieke Automatische
Gevangenis (VIPAG)*, 2001-2002, roestvrij staal, elektronica



Zonder titel, 1990, uitbeenmessen,
zijden rozen, muur



Ezeltje strek je!, 1983, kneedpapier, bladgoud



Gulden Leo, 2004, 18 kt goud,
foedraal, editie van 100,
privéverzamelingen



Vlag, 1979, batik op linnen, 353 × 406 cm, installatie
Actuele kunst in België, Inzicht/Overzicht-Overzicht/Inzicht,
Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1979 / originele vlag:
verzameling Michel Espeel-Julie Van Den Broecke

terwijl ook de videocamera's draaien. De cel is een soort geautomatiseerde biechtstoel, waarbij de opgebiechte zonden vergeven zijn bij het verlaten van de cel. Tegelijk roept de VIPAG ook herinneringen op aan premoderne, publieke bestraffingen via de schandpaal op het dorpsplein.

Goud is een beladen materiaal waarmee Copers graag op een symbolische en ironische manier aan de slag gaat. Zo maakte hij niet alleen handboeien van goud, een kluis die met bladgoud is bekleed en gouden Leo-munten, maar ook een vergulde strop die boven een vergulde stoel hangt. Of een vergulde drol van papier-maché met als titel *Ezeltje, strek je* en een installatie met een prullenmand waar tussen een paar proppen papier een (vergulde) goudstaaf ligt.

Copers zegt daarover: "Goud zelf is als een godheid voor veel mensen en wordt als dusdanig aanbeden."⁶ Als zoon van een tandtechnicus is hij al van jongs af aan vertrouwd met het materiaal. Zijn vader bewaarde ook een kroontje van goud in een kluis van een notaris, maar de kluis werd door gangsters uit de muur gehaald. Deze biografische anekdote verklaart wellicht mede waarom kluisen en schatkisten veelvuldig opduiken in zijn oeuvre.

Ook Copers' werken met vlaggen bevatten kritische referenties aan de maatschappij en de kunstwereld. In een periode dat *arte povera*, minimalisme en fundamentele schilderkunst de toon aangaven, liet Copers een zwarte vlag met een doodshoofd halfstok op het Gentse museum plaatsen.⁷ Het motief van de menselijke schedel is al eeuwenlang een vanitassymbool in de kunst, maar in de jaren 1970 leek de rol ervan uitgespeeld. Door de vlag halfstok te hangen, leek Copers ook te rouwen om de situatie van de eigentijdse kunst.

In een ander werk nam Copers, een beetje tongue in cheek, de vendelzwaaijer op de korrel, een traditie die vervlochten is met Vlaams-nationalistische strijdgroepen die actie voeren in taalgrensgemeenten en zich manifesteren op de IJzervlakte. In Automatische *vendelier*, een werk uit het midden van de jaren 1980, monteerde Copers een vendelzwaaiersvaandel horizontaal op een motor om het rondjes te laten draaien. Daarmee ontdoet hij het vendelzwaaijer van de dubieuze heroïek die rond de knapen in korte broeken hangt.



Bloedvaandel, 1979, bloed op katoen, 362.5 × 238 cm

REBEL OP SOKKEN

Leo Copers maakte ook zijn hoogstpersoonlijke revolutionaire rode vlag. Volgens de overlevering werd de rode vlag voor het eerst als symbool van het socialisme gebruikt tijdens de Maartrevolutie in 1848 in de Duitse Bond en in Pruisen. Opstandelingen zouden de lap stof rood gekleurd hebben met het bloed van hun gesneuvelde kameraden. Voor zijn eigen *Bloedvaandel* (1979) vroeg Copers aan een dokter om zijn bloed af te tappen. Aanvankelijk was er maar genoeg om een derde van de vlag te kleuren. De operatie moest dus nog twee keer herhaald worden om het schilderwerk te voltooien. Daardoor heeft het *Bloedvaandel* ook geen uniforme kleur en blijft Leo Copers als anarchist binnen de kunst een poëtisch buitenbeentje. Kunstkritisch bekeken zou je kunnen stellen dat zijn *Bloedvaandel* aansluit bij de informele colorfieldpainting, symbolisch gezien krijgt dit stoere statement een komisch, relativerend ondertoontje.

Misschien is dat ook het meest typerende aan Leo Copers: hij is een rebel op sokken die met een monnellachje naar de wereld kijkt. Hij bevraagt voortdurend vanzelfsprekendheden en deelt nu en dan een prik uit naar de gevestigde orde. Maar een Don Quichote die de wereld intrekt om tegen windmolens te vechten, is hij niet. Zoals Magritte schilderde in de woonkamer van zijn herenhuis in Brussel met Georgette in de buurt, bedenkt Leo Copers aan de ontbijttafel in een landelijk deel van Wetteren nieuwe ideeën voor werken. De kwaliteit van die ideeën, die naar hij zelf zegt niet meer zo overvloedig opwellen als vroeger, toetst hij al bijna vijftig jaar af bij zijn levensgezel Martine. En na een halve eeuw is de oogst aan sublieme werken groot genoeg om Leo Copers een prominentere plaats te geven in onze musea.

NOTEN

- 1 ORY DESSAU, 'Negen teksten over het veelzijdige oeuvre van Leo Copers', in: *Leo Copers, Dreams are Made of This*, Ludion, Antwerpen, 2018, 352 p.
- 2 De term komt van de kunstenaar zelf
- 3 INGEBORG WALINGA, 'Spoorzoeken in de stad. Over kunstmanifestatie TRACK in Gent', *Ons Erfdeel*, jg. 55 (2012), nr. 4, pp. 20-29
- 4 De installatie met messen en zijden rozen werd in 1991 uitgevoerd in Jack Tilton Gallery in New York
- 5 Publiek interview door Eric Bracke in café 't gesproken dagblad op 1 juli 2018
- 6 *Leo Copers, Dreams are Made of This*, p. 34
- 7 De vlag werd in 1979 tijdens de tentoonstelling *Actuele Kunst in België, Inzicht/Overzicht - Overzicht/Inzicht* op het dak van het Museum voor Schone Kunsten geplaatst, waarin toen ook het Museum van Hedendaagse Kunst was gevestigd. In 2010 wapperden twee versies van de doodshoofdvlagen boven het S.M.A.K. in Gent



Studie naar meesters, 1974, gemengde techniek, 110 × 94 cm, privéverzameling



A.K.

