

JO COUCKE

DIXIT

PANAMARENKO

Met foto's van
Stephan Vanfleteren

HANNIBAL



Een kunstenaar beschikt over een rijk arsenaal aan mogelijke initiatieven en visuele en tekstuele middelen om zichzelf aan de wereld kenbaar te maken. Als kunstenaar en als mens. Hij bouwt – de ene al bewuster dan de andere – naast zijn oeuvre een publiek imago op door de acties die hij onderneemt, door de beelden die hij van zichzelf maakt of laat maken, door wat hij zegt en laat registreren, door de teksten die hij schrijft of laat schrijven.

Panamarenko (5 februari 1940 – 14 december 2019) is zelf behoorlijk actief geweest bij het construeren van zijn publieke persona. Hij heeft ons om te beginnen een aantal egodocumenten nagelaten in de vorm van statements gepubliceerd in tijdschriften en in de vorm van kunstenaarsboeken: *Het mechanisme van de Meganeudon* (1971), *The Mechanism of Gravity, Closed Systems of Speed Alteration / Insect Flight, Seen from inside the Body of the Insect / The Helicopter as a Potential Winner / "U-Kontrol III", An Improved Airplane Driven by Human Power / "Polistes", Rubber Car with Jet Propulsion / "Scotch Gambit", The Design of a Large Fast Flying Boat* (1975, Edition Marzona, Bielefeld), *Het relativistische interstellaire magnetische ruimteschip* (1978) en *A Flying Cigar Called Flying Tiger* (1980). Daarnaast is er zijn correspondentie annex discussie met de Nederlandse natuur- en sterrenkundige Walter H.G. Lewin zoals te boek gesteld in de catalogus *Struycken & Panamarenko* (1981, Technische Hogeschool Eindhoven). En er zijn vooral de beide, indrukwekkende,

magistraal door de kunstenaar vormgegeven boeken *Panamarenko for Clever Scholars, Astronomers and Doctors* (2001), ‘dat alleen maar dient om uit te leggen hoe het universum in elkaar zit’¹, en *Tekenen en rekenen* (2003, beide Ludion, Gent-Amsterdam). Verder zijn er een paar fotografische zelfportretten publiekelijk gegaan, waaronder de van het tv-programma *Kunst-Zaken* (1983) bekende iconische polaroidfoto waarop hij naast zijn moeder poseert. Hij werkte vlot mee aan de docufilm *Panamarenko – The Magic of Art* van Françoise Levie en Anna Van Der Wee (2004, Wild Heart Productions & Sofidoc): ‘Eindelijk een plezierige film over kunst.’² Hij schonk zijn woonhuis/atelier in de Antwerpse Biekorfstraat aan de Vlaamse Gemeenschap, geen betekenisloos gebaar. Hij had oog voor zijn persoonlijke verschijning en styling, en was tot slot niet te beroerd om talrijke interviews toe te staan voor kranten, tijdschriften, tentoonstellingscatalogi, kunstboeken en radio- en televisieprogramma’s. Na een lezersenquête van het dagblad *De Standaard* bekleedt Panamarenko in 2002 de 42ste plaats in de ranking ‘De geweldigste Vlaming van de voorbije zevenhonderd jaar’.

In *Dixit Panamarenko* representeer ik samen met Stephan Vanfleteren Panamarenko zo levendig en waarachtig mogelijk. Stephan met een selectie van formidabele fotografische portretten, ik met een selectie van woordelijke citaten: foto’s vertellen andere verhalen dan woorden, beeld en woord vullen elkaar aan. Beiden doen we dat met het allergrootste respect voor de geest van

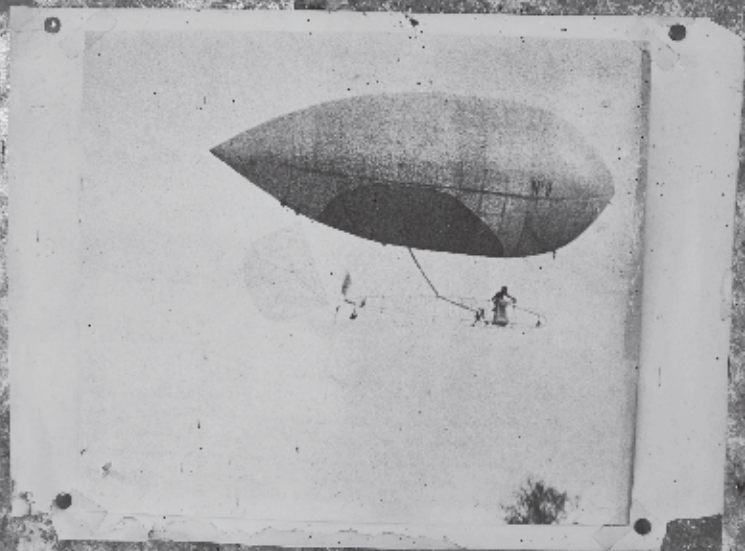
Panamarenko's kunstenaarschap en op basis van onze jarenlange omgang met de man en zijn werk. Door het laten samenvallen van 's mans monoloog met zijn beeltenis hopen we een stem te kunnen laten horen die de lezer vertrouwd in de oren klinkt en die hem meevoert en verleidt om Panamarenko's kunst voortaan met nog meer empathie en omzichtigheid te gaan opzoeken.

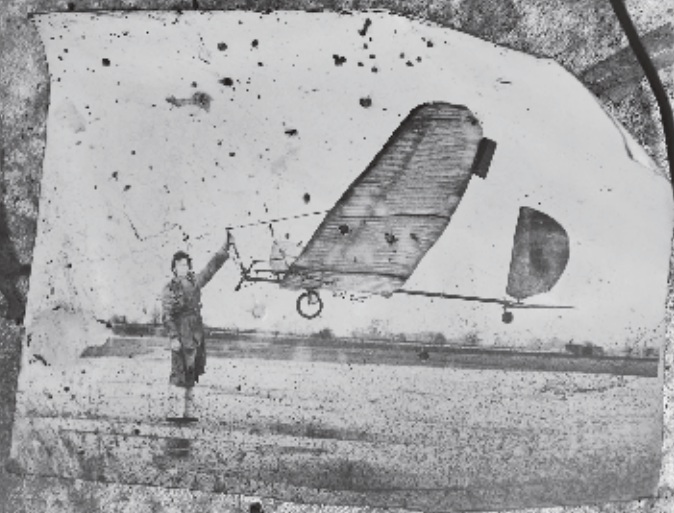
Het discours dat ik Panamarenko hier laat afsteken, is inderdaad volledig samengesteld uit uitspraken – ernstige maar ook vaak luimige zoals 'Ik voel me goed als ik met een journalist van alles uit mijn frak zit te slaan'³ – die de kunstenaar tussen 1970 en 2016 liet optekenen en publiceren in de interviews en artikels in kranten, tijdschriften en tentoonstellingscatalogi die ik heb kunnen vinden. Toeval heeft dus zijn rol gespeeld. Daarnaast heb ik enkele uitspraken opgetekend uit reportages die ooit op de Belgische en Vlaamse televisie te horen waren; een enkele gefilmde uitspraak is tot nu privé gebleven, maar ook daar vermeld ik de bron. Wie wil kan aan de hand van de eindnoten elke bron nalezen. Ik heb er met andere woorden voor gekozen de voorliggende monoloog te componeren als een gesamplede bloemlezing van teksten uit die media die doorgaans het minst de tand des tijds weten te weerstaan. In die zin dient de titel van ons boek als relatief opgevat te worden: alles is door Panamarenko gezegd, zij het niet altijd op hetzelfde moment. Verder heb ik geen gebruik gemaakt van de minder vluchtige teksten in de genoemde ego-documenten noch van de zovele schitterende parels die

over Panamarenko, zijn werk, visie en persoonlijkheid te vinden zijn in alle vrij courant beschikbare boeken en tentoonstellingscatalogi die over hem zijn verschenen. Ik denk daarbij met name aan het ronduit onvolprezen boek *Copyright Panamarenko* van Paul Morrens en Hans Willemse (2005, Ludion, Gent-Amsterdam), aan Hans Theys' boek en oevrecatalogus *Panamarenko – A Book by HANS THEYS* (1992, Frank VanHaecke & Isy Brachot), alsook aan Theys' uitvoerige collectie teksten en video's die hij als auteur – onder de zoekterm 'Panamarenko' – toegankelijk maakt op zijn website hanstheys.ensembles.org. Deze drie heren hebben bij talloze ontmoetingen gesprekken met Panamarenko gevoerd en die met veel verantwoordelijkheidszin uitgeschreven, voor de nageslachten veiliggesteld en voor iedereen toegankelijk gemaakt.

Iedereen die ooit Panamarenko heeft ontmoet, zal beamen dat het een bijzonder heuglijke ervaring was. Wie met hem heeft gesproken, zal bevestigen dat de man zich niet altijd even vlot wist uit te drukken. Hij dacht meer en sneller dan hij het kon verwoorden. In de uitgeschreven interviews lezen we een andere stem dan die welke we aan het woord horen in audiovisuele reportages in het Antwerps en in korte, onvolledig geformuleerde zinnen. Voor een boek als dit was er geen weg terug. Alle zinnen werden zorgvuldig en letterlijk uit de bronnen overgenomen, inclusief Panamarenko's eigenzinnige maar spitsvondige neologismen. Het is niet omdat hij er niet meer is en zichzelf niet meer kan verduidelijken of







IQ-TESTEN

Toen ik in 1961 naar het Klein Kasteeltje moest voor het medisch onderzoek, voor mijn legerdienst, moest ik proefjes afleggen die nadien IQ-testen bleken te zijn. Die testjes heb ik in een vloek en een zucht opgelost. Ik scoorde 157. Het was alsof ik ze zelf had opgesteld. Ja, zo intelligent was ik. De uitvinder van de testen, die van het Amerikaanse leger kwamen, was Mr. Raven. Maar of Mr. Raven iets van mijn vliegtuigje *Raven's Variable Matrix* zou snappen?⁹⁴ Je hebt natuurlijk verschillende IQ-testen. Die van het leger was een technische, maar je hebt er ook emotionele. Dat betekent: hoe je met andere mensen kunt omgaan. Zo'n test was het dus niet. Anders zou iemand als ik nooit 157 kunnen halen, natuurlijk.⁹⁵

Schilderen is niet relevant. Wat heb je nu aan een schilderij met een naaktmodel of een haring op een bordje? Of dat je met kleuren smost, zoals Fred Bervoets. Pas op, Fred is geen slechte schilder, maar ik leer daar niks van, zoals ik ook niks leer van Kiefer of Van Gogh. Ik vind dat allemaal zo eng, zo verstikkend. Dat heeft niks met *erweiterte* kunst te maken, zoals Joseph Beuys het bedoelde. Iedereen is op zoek naar een nieuwe Van Gogh, maar dat heeft zo weinig zin.⁹⁶ Heb je al gezien hoeveel artiesten er nu nog vastzitten aan dat schilderen? Wat is de kunstwereld als men vast blijft zitten aan een enggeestig geloof in een bepaalde manier van schoonheid scheppen? Het is vervelend, zo'n soort kunst die altijd maar blijft duren.⁹⁷ Hoe kan men zich amuseren met zaken die men al kent? Ik kon het niet. Ik kon wel twintig rugzakvliegtuigen maken, om telkens op een andere oplossing te komen. En dan nog, niet de ene na de andere. Maar honderd schilderijen, duizend schilderijen?

Ik had ook schilderijen kunnen maken, maar dat amuseerde mij niet, omdat het een systeem is: een arrangement van kleuren, van kleureffecten... De uitdaging is te duidelijk.

Ik sprak eens met Franse kunstenaars. Die zijn verrassend, intelligent, amusant aan tafel en gevoelig. Tot ze zich aan het werk zetten om hun kunstwerken te maken. Op dat punt wordt het horror. Ze willen binnengeraken in het systeem van de kunst. Daar moet je nooit binnen willen gaan.⁹⁸ Veel schilders en beeldhouwers hebben vaak wel goede ideeën, maar ze doen er niets mee. Gebonden aan de macht. Als je met die mannen aan tafel zit, zeggen ze vaak zinnige dingen. Maar dat blijkt niet uit hun werk. Jij vindt alles slecht, zeggen ze dan. Waarom vind ik vele dingen slecht? Omdat veel van wat nu gemaakt wordt, *verkocht* is. Dat is laf, dat kruipt en dat stinkt en dat weet het zelf nog meestal niet. Ik kan nog wel dingen goed vinden, zelfs schilderijen. Het komt voor, maar heel zelden. De poëzie die in dat werk zit, is vergiftigd door dat kruipt en dat reactionaire.⁹⁹ Het is nog altijd mogelijk dat iemand een relevant schilderij maakt, maar het is uiterst zeldzaam. Kijk, een schilderij is vanzelf kunst – het is ingelijst, en iedereen denkt automatisch: kunst. Wat er ook op staat. Iemand schildert bijvoorbeeld een locomotief, maar het kan hem niet schelen hoe die werkt.¹⁰⁰ Een schilder die weet wat hij doet, is zeldzaam. ‘Niets zo stom als een schilder’, zei Nietzsche al. En voor de rest biedt de schilderkunst volgens mij weinig hoop voor de toekomst van de beeldende kunst in het algemeen.¹⁰¹

Ik vond, als ik echt iets nieuws wou creëren, dan moest ik gewoon een échte locomotief maken op mijn manier. Want een model afschilderen, een keukenhanddoek, een haring: wij waren nog altijd bezig zoals vroeger. Eén haring, twee haringen, een school haringen...¹⁰²

Kunstenaars moeten zoals ik met de wereld bezig zijn, een soort ontdekkingsproduct leveren.¹⁰³ De kunst die ik bedreef, maakte gebruik van alle kennisgebieden. Ik ken geen enkele schilder die zich verdiept in de kwantummechanica, de wetenschap die zich bezighoudt met het gedrag van deeltjes op atomaire schaal, waar de klassieke mechanica van Newton niet geldig is.¹⁰⁴ Ik zat met mijn voorstellingen in de vierde dimensie te werken. Dat is natuurlijk heel wat anders dan een haring op een bordje leggen en die naschilderen. Je kunt je net zo goed afvragen: wat heeft een haring met kunst te maken? Wat heeft een naaktmodel met kunst te maken? Het is kunst in zoverre ik het kunst vind, net zoals die haringschilder vindt dat hij kunst produceert. Ik vond wat ik deed bovendien beter: het was niet alleen esthetisch, ik léérde er ook nog iets mee. De rest is voor mensen van de Academie. Die staan elke ochtend op, nemen een appel en een peer, en beginnen te schilderen. Die staan elke dag voor dezelfde vraag: hoe moet ik die appel en peer zo goed mogelijk op doek krijgen, en telkens beginnen ze met een veegje hier, en een likje daar, enzoverder enzovoort. Er moest voor mij méér zijn dan dat, het esthetische volstond niet.¹⁰⁵ Als je een vliegtuig schildert, hou je geen vliegtuig over. Het wordt iets helemaal anders. Iets wat heel goed kan zijn, maar het zal nooit meer de poëzie van een vliegtuig hebben. Je houdt een vliegtuig gewoon voor de gek, als je het in olieverf schildert.¹⁰⁶ Een Pastille-motor kan niet geschilderd worden. Er bestaan nu eenmaal onschilderbare dingen... je kan er evengoed of beter een koe op zetten.¹⁰⁷



Mijn schilderen heeft dus niet lang geduurd. Ik ben dan happenings gaan doen, samen met Hugo Heyrman, Wout Vercammen en nog een paar anderen.¹⁰⁸ Ik had er helemaal geen moeilijkheden mee om te aanvaarden dat een happening kunst kon zijn. Het actionpainting was ongeveer hetzelfde, denk ik. Of je nu met potten verf smijt, of je gaat bijvoorbeeld op straat met je handen staan zwaaien, dat is voor mij hetzelfde.¹⁰⁹

Ik zat boven, op 't eerste verdiep, boven de schoenwinkel, en kameraden uit de Academie kwamen vragen om mee te gaan en *happeningen* te doen. Dat was toen mode. Ik probeerde er van alles voor te bedenken. En eigenlijk is dat wat ik altijd ben blijven doen. Dat was dé vondst. Op die manier kon ik praktisch alles bedenken, al wat me interesseerde, en dat maken alsof ik er iets ging mee doen. In het begin was dat dus voor een happening en later werden dat luchtballons en vliegtuigen. Meestal machines om iets uit te proberen. Soms ook theorieën die aan de basis moesten liggen van machines. Da's altijd zo gebleven. Het is iets wat dikwijls wordt vergeten, dat er verder niets tussen is gekomen, tussen mijn vroege werk en het latere. Geen ander -isme of zo. Het is op die

happenings dat ik iets bedacht wat een geheel vormde dat buiten musea en galleries kon bestaan. Ook het gedacht een ballon te maken stamt uit die tijd. 'k Heb hem later echt gemaakt.¹¹⁰

We deden die happenings eerst op de straat, maar daar kregen we gauw last met de politie. Om van die last af te zijn, zijn we begonnen in de galerie Wide White Space, die we samen met Anny De Decker ineen hadden geflanst, want het mocht allemaal niet veel kosten.

In Amerika waren er al enkele happenings geweest, maar die waren ons toen zo goed als onbekend. Wij volgden meer de provo's uit Amsterdam. Wij wilden onze happenings kunstzinniger en poëtischer maken. Dat lukte bijna nooit. We hadden ook zo'n last van de politie. Het doel van onze acties was iets vinden om te doen en ook om contact te krijgen met de mensen in het algemeen.¹¹¹ Vreemde tijd. We deden niks verkeerd, maar we werden toch voortdurend opgepakt door de flikken. Het hoorde zo. Stel dat zij ons niet lastigvielen, dan kwam er geen mens naar onze happenings kijken. Het kat-en-muisspelletje met de politie vormde eigenlijk onze performance, maar we hadden een soort artistiek-poëtische kapstok nodig om reactie uit te lokken.¹¹² Onze happenings doorbraken het strikte, smalle en enge kunstwereldje, dat tot dan toe bestond uit beeldhouwen, klotten met klei en wat kladderen op doek over thema's waar een schilder niks van kent.¹¹³ Ik ben toen allerlei soorten dingen gaan maken die me herinnerden aan vroeger. Ik maakte een bak met krokodillen zoals in de zoo in Antwerpen, kleine tuintjes met zand en grond in

een papieren omheining en een plaatje met niets erop, zoals ik had gezien in de botanische tuin in Antwerpen. Het leek allemaal zo gewoon dat niemand ernaar omzag, maar dat was het niet. Zo'n bak met krokodillen, bijvoorbeeld, bestond nergens anders dan in Antwerpen.¹¹⁴ In die dagen stond ik 's morgens op en vroeg ik me, net als iemand van de Academie, af: wat ga ik nu weer maken? Tja, en het eerste het beste wat door m'n hoofd schoot, maakte ik toen.¹¹⁵ Ik fabriceerde dan maar een playgirl in vilt, Molly Peters, later ook een witte pop. Aan die vilten dingen werkte ik lang: aan die witte pop *Feltra* heb ik een heel jaar gewerkt en ik vroeg er 24.000 frank voor. Dat was een hoog bedrag in die tijd, maar ik had er toch ook een jaar aan gewerkt.¹¹⁶ Na die krokodillen heb ik eenden, giraffen, muggen en motten gemaakt, maar dat begon vervelend te worden. Je kunt zo de hele zoo imiteren. Dat waren trouwens veel te veel 'poëtische objecten.' Later werkte ik meer met studieobjecten, met uitvindingen.¹¹⁷

Ik geloof dat de werkelijkheid van een object overtuigender is dan welke schildering, sculptuur of tekening ervan ook. Mijn objecten zijn evenwel geen getrouwe kopieën van de werkelijkheid. Ze werden vaak naar foto's gemaakt, die zelf al een zekere deformatie van de werkelijkheid laten zien. Ik toonde dingen die me amuseerden en die ik leuk vond, zoals de *sneeuw*, de *botanische tuin*, de *krokodillen* in de dierentuin, de *pin-ups*, de *racewagen*, de *vliegtuigen*, etc. Ik hou ook van transparante materialen, omdat daarmee alles zichtbaar wordt zonder dat men eraan kan komen, zoals in mijn *afwasbak* en mijn *cockpit*.

Ik voelde me erg aangetrokken door nieuwe materialen en ik geloofde dat men de bijzondere mogelijkheden die ze bezitten nog niet genoeg had benut.¹¹⁸

Ik had ook een zesvleugelige helikopter in elkaar gezet, en daarna een auto in blik; of misschien was het wel omgekeerd, ik weet het niet meer. Ik wou in elk geval dát doen waar ik zin in had.¹¹⁹ En pas door die happeningcultuur is bij mij het gevoel ontstaan dat de vliegtuigjes die ik voordien dus al in elkaar had gefruitseld en die op de zolder lagen, eigenlijk interessanter waren.¹²⁰ Mijn idee van popart was dat je alles, eender wat je fantastisch vond, kon doen, en voor wat het was. Als de inhoud technisch was, dan hoorde die technische inhoud er gewoon bij. We zeiden niet: 'Dat is niet voor ons, wij zijn kunstenaars, wij kunnen alleen de vernis aanbrengen, en dat interne, die biologie of die mechaniek interesseert ons niet, en wiskunde nog veel minder.' Dat zeiden we niet.¹²¹

Het is dus begonnen met een vliegtuig. Dat was mijn allereerste object, nog voor de botjes met sneeuw en de sexy poppen. Maar het werd niet tentoongesteld. Er was nooit plaats voor; en toen het toch eens werd opgehangen, was het een soort circusact. Zo'n ding in aluminium met vleugels eraan en allerlei ijzeren bedradingen. Ik dacht niet dat het kunst was. Enfin, ik deed het niet om de kunst of om de moderne kunstenaar uit te hangen.¹²² Dat trappedaal-vliegtuig, waaruit alle latere zijn ontstaan, vond ik mooier dan al die andere dingen. Het was niet bedoeld als een poëtisch object. Het was echt bedoeld om te vliegen, al vielen de vleugels er toen ook al vanzelf

af. Ik had geen enkel besef van de constructie of zo. Ik had het getekend en op papier blijft alles natuurlijk heel goed hangen. Van toen af heb ik gedacht: dit is veel beter. Met dat andere moest ik altijd herinneringen maken. Ik had motten in het riet gemaakt, ik had een walvis gemaakt, een dakgoot, botten in de sneeuw. Wat moest ik nog maken? Het was allemaal nogal heel erg poëtisch, maar ik leerde er niks van, want het waren herinneringen. Als ik met vliegtuigen bezig was, zag ik direct dat iets niet werkte. Ik moest gaan zoeken en zo kwam ik op een andere vorm. Die andere dingen waren louter voor de buitenwereld. Het was een soort contact zoeken. Het was ook benauwend om steeds maar nieuwe objecten uit mijn herinnering te bedenken zonder in herhaling te vervallen. En die vliegtuigen vervallen alleen maar schijnbaar in herhaling, maar dat was niet zo omdat het nieuwe probeersels waren. Door de materialen en de combinaties van materialen kwam ik steeds op nieuwe vormen.¹²³



Dat eerste vliegtuig (*Das Flugzeug*, 1967) had ik al heel lang en niemand wilde het tentoonstellen.¹⁴³ Het is gebouwd vóór de objecten. Het was veruit mijn favoriet. Maar ik stelde toen geen vliegtuigen tentoon; ik twijfelde omdat ik ze had gebouwd om er echt mee te vliegen.¹⁴⁴ Ik dacht zelf ook dat het geen kunst was. Tot er toevallig mensen kwamen die doorzicht hadden op dat gebied. Joseph Beuys en Marcel Broodthaers, die ouder waren dan ik, steunden dat. Dan is het ding in 1968 in Düsseldorf, bij Beuys, tentoongesteld en is alles vertrokken.¹⁴⁵ Beuys heeft me een soort schoonheid laten zien die ik nog niet kende. Wat hij me heeft geleerd, is heel simpel: als je je eigen wereld laat zien, ontstaat er een grotere artistieke vrijheid.¹⁴⁶ Ik denk nog altijd dat dat vliegtuig mooier, gekker, vrolijker en pittiger is dan die andere objecten, die gewoon poëtische objecten waren, of hoe je ze ook wil benoemen. Ze kwamen louter uit mijn herinnering voort, uit wat daar was blijven hangen. Wat me tegenstond aan die objecten uit mijn begintijd was dat ik altijd met nieuwe ideeën moest afkomen. Het leek mijn taak de mensen te moeten entertainen, terwijl ik er zelf

nooit iets uit leerde.¹⁴⁷ Ik wilde gewoon voor mijn eigen lol steeds weer nieuwe dingen leren. Daarom verdiepte ik me zo intens in elektronica en sterrenmechanica. Een kunstenaar moet tegenwoordig uitvinder zijn. Aan mijn vliegende sigaar heb ik heel lang gewerkt. En ik heb er veel voor gestudeerd. Ik had dat natuurlijk snel in elkaar kunnen draaien, maar dan kreeg je een goedkoop decorruimteschip à la *Star Wars*. Dat werkt misschien nog in de film maar niet als kunstobject. Op dat punt wilde ik absoluut géén toegevingen doen. Toegevingen helpen de kunstwereld alleen maar naar de knoppen. Ik moet lachen met al die *postuurkes*, compositietjes, bronzen vodden of *schilderijkes*.¹⁴⁸

Parachuten of deltazeilen, dat is toch heel eenvoudig? Waarom heeft het dan van Dedalus en Icarus tot nu geduurd voordat men dat kon? Waarom sprongen eerst zoveel neanderthalers met wilgentakjes aan hun armen de berg af en braken ze hun nek? Omdat het een nieuw idee was. Het vreemde is dat ál het idee eenmaal is gerealiseerd, het geconsumeerd wordt door mensen die zich helemaal niet meer afvragen hoe het werkt. Als iets werkt, is de interesse vaak meteen weg. Dan bekijkt men zo'n elektronisch bewegende voorhistorische kip, of zo'n vliegtuigje dat opstijgt, en dan roept men: 'Oh, maar dat bestaat al. In de speelgoedwinkel hebben ze dat ook...!'¹⁴⁹ Maar als het er nog níét is, dan blijft het in handen van een paar zonderlingen die voor gek worden aangezien. Die zitten te *kittyhawken*.¹⁵⁰

*“De oorlog was lol. Als er in de week een ei was,
kreeg ik het. Want de kleine moest nog groeien.
En verder was het een fantastisch schouwspel.
Al die tanks die bumper tegen bumper door
de straat dreunden, de vliegtuigen, de VI's en
de V2's. Het was een spel, een avontuur.”*



Ik kende het Rivierenhof in Antwerpen op mijn duimpje. Het is daar dat mijn prille gevoel voor kunst is ontstaan. Toen ik tien jaar was, vroeg ik me af: het zit hier vol vogels, maar waar zitten al de nesten van die beestjes? Ik ben me dan beginnen toe te leggen op het detecteren van vogelnestjes en werd binnen de kortste keren een expert. Als ik een bos instapte, zag ik in één oogopslag alle nesten in een straal van honderd meter. Als iemand me vroeg hoe ik dat in godsnaam deed, kon ik daar geen antwoord op geven. Toen ik aan de Academie studeerde, was ik op zekere dag samen met een vriend op zoek naar oude materialen om een kunstwerk mee te maken. Maar in plaats van tussen het vuil van een stortplaats naar oude rommel te zoeken, lagen we liever op onze buik in het gras en vroegen we ons af of er wel zoiets bestond als *klavertjesvier*. We zijn toen intensief beginnen te zoeken en na een halfuur had ik een klavertjevier gevonden. Op dezelfde manier als met die vogelnestjes kon ik na enkele weken van ver klavertjesvier ontdekken. Ik hoefde maar op een willekeurige plek in een wei te gaan staan en ik zag tientallen, vaak

honderden klavertjesvier tegelijkertijd. Ik heb op een bepaald moment zelfs een advertentie in de krant geplaatst en mijn klavertjes voor 25 frank per stuk verkocht. In de groei van klavertjesvier zit een bepaald *patroon*, een heel discrete verandering ten opzichte van het normale klavertjesdrie-patroon. Op een andere manier kan ik het niet uitleggen. Datzelfde gevoel om vogelnestjes en klavertjesvier te kunnen detecteren, heb ik ook voor andere dingen – voor kunst, bijvoorbeeld.

De meeste mensen wagen zich niet aan een definitie van kunst. Ik wél: kunst is het poëtische gevoel dat je ervaart als aan een bekend patroon iets is gewijzigd zodanig dat er een nieuw patroon ontstaat. Kunst moet, met andere woorden, een poëtisch gevoel voor patronen oproepen. Wie niet in staat is dat gevoel te ervaren, begrijpt niets van kunst. Kunstenaars die geen nieuwe patronen kunnen creëren, zijn geen echte kunstenaars maar *imitators*. De wereld loopt vol met imitators. Alle zogenaamde kunstkenneren zijn in feite gewoon jaknikkers die alleen maar in staat zijn bekende patronen te herkennen.²⁰⁷ Kunst moet iets zijn wat schoonheid draagt en dat getuigt van grote toewijding en kennis. Het moet bovendien over alle facetten van het universum gaan. Kunst moet het resultaat zijn van alle mogelijke disciplines, van alle soorten kennis. Er worden tegenwoordig te veel dingen gemaakt die alleen maar op moderne kunst *lijken*. Net zoals ze in een antiquariaat gaatjes in meubels boren om de houtworm in echt antiek te imiteren. Een kunstwerk mag nooit een kopie van het vorige zijn, het mag

FOTO'S

p. 5: Panamarenko, Brakel, 2017
© Stephan Vanfleteren

p. 16-17: Panamarenko, Brakel, 2017
© Stephan Vanfleteren

p. 22: Panamarenko en zijn moeder, Antwerpen, s.d.
Anoniem, uit de collectie van M HKA

p. 35: Panamarenko en zijn moeder, Biekorfstraat, Antwerpen, s.d.
© Rony Heirman, uit de collectie van M HKA

p. 36: Foto van een zepelin tegen de muur van de woonkamer in de Biekorfstraat, Antwerpen, 2021
© Stephan Vanfleteren

p. 37: Foto van Panamarenko met de *U-Kontrol III* tegen de muur van de woonkamer in de Biekorfstraat, Antwerpen, 2021
© Stephan Vanfleteren

p. 43: Panamarenko, Brakel, 2017
© Stephan Vanfleteren

p. 44-45: Bureaustoel van Panamarenko, Biekorfstraat, Antwerpen, 2021
© Stephan Vanfleteren

p. 51: *Zelfportret*, xeroxkopie op aluminium, Panamarenko, 1965
courtesy Panamarenko Foundation / privéverzameling
© Wim Van Eesbeek, uit de collectie van M HKA

p. 52-53: Panamarenko, negatieven op lichtbak, Antwerpen, 2001
© Stephan Vanfleteren

p. 63-64: Panamarenko, Brakel, 2008
© Stephan Vanfleteren

p. 65-66: Panamarenko, Brakel, 2008
© Stephan Vanfleteren

p. 79: Panamarenko, Brakel, 2017
© Stephan Vanfleteren

p. 94-95: Panamarenko, Brakel, 2017
© Stephan Vanfleteren

p. 104-105: Panamarenko aan de Furkapas, Zwitserland, s.d.
© Eveline Hoorens

p. 116-117: Panamarenko en Eveline, Brakel, 2008
© Stephan Vanfleteren

p. 118: Panamarenko en Eveline, Brakel, 2008
© Stephan Vanfleteren

p. 121: Panamarenko, Brakel, 2017
© Stephan Vanfleteren

p. 126-127: Zetel waarin Panamarenko is overleden, Brakel, 2021
© Stephan Vanfleteren

p. 130-131: Post mortem van Panamarenko, 2019
© Stephan Vanfleteren

p. 142-143: Contactafdrukken Panamarenko, Antwerpen, 2001
© Stephan Vanfleteren

COLOFON

CONCEPT & SAMENSTELLING
Jo Coucke

TEKST
Panamarenko & Jo Coucke

PROOFREADING
Jan Vangansbeke

VORMGEVING
Tim Bisschop

ARTDIRECTION
Stephan Vanfleteren
& Natacha Hofman

COÖRDINATIE
Hadewych Van den Bossche

DRUK
die Keure, Brugge

INBINDING
IBW, Oostkamp

ISBN 978 94 6436 615 0
D/2021/11922/52
NUR 640



© Hannibal Books, 2021
www.hannibalbooks.be

Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden vervaelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Het citaat van Panamarenko op de backcover komt uit Sacha Bronwasser, 'Een beetje ijzerdraad en een beetje hout', *de Volkskrant*, 24 februari 2000.