

‘VATES/FABER’: HISTORISCHE EN MYTHISCHE MODELLEN VOOR DE KUNSTENAARSROL IN DE OUDHEID

NADIA SELS

Wat bedoelen we als we iemand een kunstenaar noemen? Wat onderscheidt hem van een virtuoos ambachtsman? Iets aan ons begrip ‘kunstenaar’ ontsnapt aan beschrijving of definitie, en dat iets situeert zich precies in dat verschil tussen kunst en ambacht. Want van een kunstenaar verwachten we niet alleen een perfecte beheersing van technische vaardigheden, maar vooral een zeker surplus binnen zijn creaties dat we wel eens ‘inspiratie’ noemen: een toegang tot het sublieme of buitengewone, een geprivilegieerde visie. Dit surplus wordt misschien al te vaak herleid tot een frase als ‘maatschappelijke relevantie’ of iets dergelijks, maar fundamenteel blijft het een nevelig iets. Dat *je-ne-sais-quoi* legt het nochtans gewicht in de schaal: als het ergens wordt gesignaleerd kan het de waarde van een werk opdrijven met miljoenen, de maker ervan sociale status geven en een stem die gehoord wordt. De kunstenaar is een uitzonderlijk iemand die toegang heeft, of ons via zijn werk toegang kan verschaffen, tot een andere waarheid, een ongewone kijk op de werkelijkheid. Hij is verwant aan de ziener of profeet – *vates* met een Latijnse term – een rol die in oppositie staat met die van de louter technisch begaafde ambachtsman of *faber*. De verknoping tussen dat soort inspiratie en het concept kunstenaarsschap is voor ons zo vanzelfsprekend geworden dat we er ons nauwelijks nog van bewust zijn. In wat volgt zal ik proberen een sociocultureel kader te schetsen dat die verknoping kan zichtbaar maken en verklaren. Vervolgens zal ik vanuit de psychoanalyse kort een begrippenkader proberen aan te reiken waarbinnen deze ‘inspiratie’ theoretisch gedacht kan worden.

Ons beeld van de geïnspireerde kunstenaar, dat vandaag nog steeds in onze cultuur zit ingebakken, is een erfenis uit de Renaissance. Het was toen dat dichters en beeldhouwers er voor het eerst in slaagden dit bijzondere sociale statuut structureel te claimen voor zichzelf en hun discipline. Het wordt algemeen aanvaard dat deze verandering van positie het gevolg was van de algemene terugkeer naar de modellen van de Oudheid. (Fejfer & Fischer-Hansen & Rathje 2003: 12) Geleerden als Vasari grepen terug naar antieke anekdotes over legendarische Griekse schilders (Kris & Kurz 1979: 5): Parrhasios die als teken van zijn welstand in purper en goud gekleed ging, Zeuxis die zijn schilderijen tenslotte alleen nog weggaf omdat de waarde tot een onfatsoenlijke hoogte gestegen was, Apelles die Alexander de Grote zelf over kunst de les mocht lezen en van de veldheer diens mooiste minnares, Campaspe, ten geschenke kreeg als blijk van waardering...¹ Als navolgers van deze illustere modellen eigenen de Renaissance-kunstenaars zich hetzelfde prestige toe.

Wie op zoek gaat naar de oorsprong van het beeld van de ‘geïnspireerde’ kunstenaar – en dat is wat dit artikel vooropstelt te doen – komt dus als vanzelf bij de Oudheid uit. Het lijkt dus

¹ De anekdote over Parrhasios is o.a. terug te vinden in Claudius Aelianus’ *Varia Historia*, 9.11, die over Zeuxis en Apelles in Plinius de Oudere, *Naturalis Historia*, XXXV, 62 en 86-87.

aangewezen om die zeer specifieke maar raadselachtige status en functie van de kunstenaar vanuit deze oorspronkelijke context te bestuderen. De anekdotes die we aanhaalden zetten ons echter op het verkeerde spoor: ze geven allerminst de reële historische positie van de kunstenaar in Griekenland en Rome weer. Als we die willen achterhalen, moeten we ten volle in rekening brengen hoe anders de situatie in het Oude Griekenland was, en hoe moeilijk de vergelijking met onze tijd.

1. Kunstenaar, kunst en schoonheid als onbestaande Griekse begrippen.

Om het wat gechargeerd te zeggen: in de Oudheid bestond de kunstenaar niet. Er werd geschilderd, gebeeldhouwd, enzovoort, maar deze disciplines werden zo radicaal anders gepercipieerd binnen de Griekse samenleving dat ons begrip ‘kunstenaar’, met alle denotaties en connotaties eraan verbonden, daar nauwelijks op kan worden toegepast. En deze uitspraak doelt niet louter op het feit dat de Griekse kunstenaars over het algemeen anoniem bleven.² Niet alleen hun sociale positie en rol lagen anders, maar ook het gehele semantische veld waarin hun productie was ingebed verschilde drastisch van het onze. Zo zijn onze begrippen ‘kunst’ en ‘schoonheid’ zelf nauwelijks te vertalen naar de Griekse samenleving. En toch, het loont om die vertaal oefening te maken; het zal ons immers toelaten onverwachte verbanden te leggen.

Laten we onze schets van het semantische veld beginnen bij het begrip ‘schoonheid’, dat binnen onze kunstperceptie nog altijd een centrale plaats inneemt. Alle Grieks-Nederlandse woordenboeken ten spijt kunnen we vaststellen dat er allesbehalve een perfecte overlapping is met het parallelle begrip bij de Grieken, *to kálos*. Tatarkiewicz stelt in zijn studie over de antieke kunstclassificatiesystemen dat het Griekse begrip van schoonheid veel ruimer was dan het onze:

“It embraced not only painting, statues, and musical compositions, but also virtues and truth, action and thought – not only aesthetic beauty in the proper sense, but also moral beauty. This conception of beauty was not modified until the last period of antiquity. That period was the first that distinguished aesthetic beauty proper, defining beauty as “pleasant harmony of parts and agreeable colour,” that is, beauty in the narrower modern sense, the beauty of visible things (Tatarkiewicz 1963: 231).

Ook het begrip kunst, zoals uitgedrukt door het woord *technè*, had een veel ruimere betekenis, en omvatte alle “werken die volgens een set van regels worden geproduceerd” (Tatarkiewicz 1963: 231). Wat kunstenaars, ambachtslieden en geleerden voortbrachten viel dus allemaal evenzeer onder de noemer *technè*. Ten derde bestond er voor de Griek geen echt verband tussen deze twee begrippen, tenzij in de zeer algemene zin dat elke productie een zekere perfectie moet nastreven:

The ideas of beauty and art were not associated with each other. If the statement that all art should aspire to beauty was made, it was only in a very wide and general sense; the meaning was that all production (which was called “art”) should aspire to perfection (which was called “beauty”) (Tatarkiewicz 1963: 231).

² Deze gemeenplaats moet trouwens gerelativeerd worden: al vanaf de 6^e E v. C. wordt het gebruikelijk dat kunstenaars hun werk signeren. (Wittkower & Wittkower 1963: 24).

Terwijl in ons semantisch raster de begrippen ‘schoonheid’ en ‘kunst’ (gecombineerd in de uitdrukking ‘schone kunsten’) sterk met elkaar geassocieerd worden en samen een zeker terrein afbakenen dat min of meer exclusief aan de beeldende kunstenaar toebehoort, waren deze begrippen bij de Grieken veel algemener toepasbaar.

Maar er was nog een belangrijkere reden waarom de Griekse kunstenaar geen aanspraak kon maken op het prestige van zijn moderne collega. Beeldhouwen en schilderen zijn vormen van handenarbeid. In de Griekse maatschappij, die fysieke inspanning overliet aan slaven en de lagere klasse, werd elke vorm van handenarbeid als minderwaardig en slaafs beschouwd. Een vrije man hoefde zijn handen niet vuil te maken en kon zich toeleunen op verheffende intellectuele arbeid: hij mocht dan wel met veel plezier de werken aanschouwen, het maken van deze werken zou hij beneden zijn waardigheid achten. Op kunstenaars, hoe uitmuntend ook, werden zonder meer neergekeken. (Wittkower 1963: 4) Dit leidde tot de paradoxale situatie dat de producten bewonderd, maar de maker geminacht werd. Zelfs in de eerste eeuw na Christus stel Plutarchus nog dat wie zich met dergelijke arbeid afbeult ‘in eigen nadeel een getuigenis aflegt van onverschilligheid tegenover de schone dingen’.³ Maar wat dan met figuren als Apelles, Zeuxis of Parrhasios, de schilders uit onze anekdotes? Al straalde de faam van hun werken op hen af, toch zullen zelfs zij wellicht het stigma gevoeld hebben.⁴ Dat blijkt uit een passage uit *De Droom* van de Griekse satiricus Lucianus (2^e E n. C.), die zijn carrière zou zijn begonnen als beeldhouwer. In de tekst komt *Paideia* zelf, ‘Opvoeding’, de slapende Lucianus waarschuwen niet voor een kunstenaarscarrière te kiezen:

“Want zelfs als je een Phidias of een Polycletus zou worden en vele prachtige werken zou tot stand brengen, zou iedereen weliswaar je vakmanschap prijzen, maar niemand die bij zijn verstand was zou jou willen *zijn*; want hoe groot ook je verwezenlijkingen, je zou als een ambachtsman, een handwerker beschouwd worden, als iemand die van zijn arbeid moet leven.”⁵

2. Naar het model van de dichtkunst: van technè naar sophia.

Op het eerste gezicht kunnen we het model voor onze geïnspireerde kunstenaar hier dus niet meteen terugvinden. Toch stamt dit beeld wel degelijk uit de Oudheid. We moeten het alleen niet in de beeldende kunsten, maar in de poëzie gaan zoeken. In tegenstelling tot de beeldende kunstenaars genoten zij wel een groot maatschappelijk prestige. (Sperduti 1950: 209 e.v.) Al in de Homerische epen worden de dichters met de epitheta benoemd die verder alleen voor de koningen en priesters zijn voorbehouden: *dios*, *diogenès*, en *diotrophès* (goddelijk, van goddelijke oorsprong, godgelijk). In de

³ Plutarchus, *Leven van Pericles*, 2

⁴ Het is wellicht ook geen toeval dat de meeste van dergelijke anekdotes over schilders en niet over beeldhouwers of pottenbakkers gaan. Schilderen was minder zwaar werk en werd, zoals Wittkower & Wittkower opmerken (1963: 4), daarom als minder slaafs beschouwd. Een genretypisch *fait divers* dat dan ook vaak over schilders verteld werd was dat ze zongen onder het werk – dit diende te benadrukken dat het schilderen helemaal geen zwaar labeur voor hen was.

⁵ Lucianus van Samosata, *De Droom*, 9 (eigen vertaling).

Odyssee wordt beschreven hoe de blinde zanger Demodocus binnen de hoogste adellijke kringen met eerbewijzen omgeven wordt.⁶ Dichten was in de eerste plaats natuurlijk een geestelijke bezigheid, en daarom beter te rijmen met de idealen van de elite. Het belang van de geestelijke dimensie van de dichtkunst wordt misschien nog het mooist weergegeven in het verhaal van de halfgod en dichter Amphion, die met zijn gezangen zelfs stenen in beweging kon brengen en die gave aanwenden om zo de stad Thebe te bouwen. En let wel: zonder zijn handen vuil te maken.⁷ De kunstenaar verschijnt hier dus als cultuurbrenger die de beschaving op een hoger niveau tilt.

Het is belangrijk daarbij op te merken dat de dichtkunst en de beeldende kunsten door de Grieken ook helemaal niet met elkaar in verband werden gebracht. Ze zagen deze twee vormen van creatie niet als twee kunsttakken, maak als disciplines die even weinig met elkaar te maken hadden als bijvoorbeeld kookkunst en paardrijden. Een tegenstelling zagen de Grieken al evenmin – er was immers geen bijzonder verband. Toch werden in deze twee types van creatie al twee aspecten zichtbaar van kunst en kunstenaar die doorheen de kunstgeschiedenis nog voortdurend zouden botsen en op elkaar inwerken: het geïnspireerde en het ambachtelijke, het genormeerde en het normdoorbrekende.⁸ De beeldende kunsten werden van het begin af aan geassocieerd met de technische perfectie: “Greek artists treated their art as a matter of skill and obedience to general rules rather than of inspiration and imagination.” (Tatarkiewicz 1070: 24) Ook dat kunnen we aflezen in de anekdotes over figuren als Apelles, Zeuxis en Parrhasios. Niet schoonheid of originaliteit, maar techniek en vaardigheid staan centraal. Zo haalt Plinius een anekdote aan waarin Apelles zijn collega Protogenes bezoekt, deze niet thuis vindt maar als teken van zijn bezoek een ultrafijne penseeltrek op de muur zet. Protogenes herkent bij zijn thuiskomst meteen de hand van Apelles en trekt voor hij weer weggaat met een andere kleur een nog fijnere lijn binnen de lijn van Apelles. Apelles wint tenslotte de krachtmeting door hier nog eens een derde lijn in te trekken, te fijn om nog gedeeld te worden.⁹ Zo is er ook de legendarische wedstrijd tussen Zeuxis en Parrhasios. Zeuxis had een druiventros zo natuurgetrouw weergegeven dat er vogels op afkwamen. Daarop vroeg hij Parrhasios vol zelfvertrouwen nu eens zijn werkstuk te onthullen. Daarmee bezegelde hij zijn nederlaag: de draperie waarvan hij dacht dat die het schilderij bedekte, was er door Parrhasios opgeschilderd. Parrhasios kon dus niet slechts vogels, maar zelfs een medeschilder om de tuin kon leiden.¹⁰

In geen van deze anekdotes worden verbeeldingskracht of originaliteit aangehaald als belangrijke talenten. Dat dit het domein van de dichters bleef blijkt prachtig uit wat Strabo vertelt over het chryselefantine reuzenbeeld van de oppergod Zeus door Phidias. Toen men de kunstenaar vroeg wie of wat hij in godsnaam als model zou gebruiken voor de oppergod zelf, antwoordde hij dat hij

⁶ Homeros, *Odyssee*, 8, 367–369 en 536–538

⁷ Pausanias, *Beschrijving van Griekenland*, 9, 5,4

⁸ De termen *vates* en *faber* werden dan ook oorspronkelijk op de dichter toegepast: *poeta faber* of *poeta vates*. (Van Gorp 1991: 308) In de dichtkunst werd al snel het belang van beide elementen onderkend.

⁹ Plinius de Oudere, *Naturalis Historia*, XXXV, 81

¹⁰ Plinius de Oudere, *Naturalis Historia*, XXXV, 65-66

daarvoor Homeros' beschrijving van Zeus in gedachten hield.¹¹ Waar er toch profetische verbeeldingskracht nodig was voor een beeldend werk, moest zelfs een beeldend talent als Phidias de hulp inroepen van een dichter, Homeros. *Faber* en *vates* blijven ten tijde van Phidias strikt in hun eigen rol.

Later zullen er echter wel parallellen getrokken worden tussen beide disciplines, en zal ook de *vates* in de beeldende kunstenaar ontdekt worden.¹² Die evolutie weerspiegelt zich in de talloze theoretische onderverdelingen van de kunsten die doorheen de eeuwen worden uitgedacht, vanuit andere uitgangspunten. Tatarkiewicz (1963) noemt een hele resem van dit soort indelingen, die een totaal andere perceptie dan de moderne suggereren. De bekendste daarvan, de zeven 'artes liberales', tonen aan dat het aanvankelijk eerder ging over disciplines van denken dan van creativiteit: opgenomen waren *grammatica, rhetorica, dialectica, geometria, arithmetica, astronomia* en *musica*. Slechts in de secundaire categorie van de *artes vulgares* of zelf *sordidae* (vuil, omdat men er letterlijk en figuurlijk zijn handen aan vuil maakte) konden ook fysieke activiteiten zoals schilderkunst en beeldhouwkunst een plaats krijgen. Tatarkiewicz duidt Philostratus de Oudere (2^e E n.C.) aan als de eerste die dichtkunst samen met schilderkunst en beeldhouwkunst onder dezelfde noemer brengt. Hij gebruikte daarvoor de term '*sophia*', een begrip dat ruimer was dan *technè* en dat hij terug oppikt uit een ver verleden:

At the beginning this word meant not only the creative gift of penetrating the mysteries of the universe and of life, but also the ability to compose poems, to form statues, to construct buildings. In the VIth century B.C. the name sage (*sophos*) was given to thinkers as well as to artists. Later on, the sense of the word was limited, and it then meant only a thinker. In the Vth or IVth century B.C. *sophia* was to signify only the art of knowing the essential truths about life. At the end of the ancient period at least one connoisseur of art, Philostratus the Elder, realized that sculpture and painting were different from craftsmanship. When he wanted to distinguish them by a different name, he had recourse to that old term *sophia*. Art (*technè*) was for him the ability to produce correctly any object; wisdom (*sophia*) was something more. He did not define this "something more," but he enumerated the domains of wisdom: poetry, music, painting, sculpture. This was, perhaps, the first time in antiquity that fine arts were assembled and enumerated. (Tatarkiewicz 1963: 240)

3. Van de goddelijke dichter naar de goddelijke kunstenaar: de religieuze dimensie.

Vanaf de tweede eeuw na Christus zouden ook de beeldende kunsten dus, naar het model van de dichtkunst, als *sofia* worden beschouwd. We hebben echter nog geen verklaring gevonden voor het 'something more' waarmee Tatarkiewicz het verschil tussen *technè* en *sofia* aanduidt en dat ook door Philostratus niet verder omschreven kan worden. We moeten daarom verder ingaan op de vraag waar de dichtkunst in de eerste plaats dit bijzondere aura vandaan had. Dat brengt ons terug bij de het begrip

¹¹ Strabo, *Geografie*, 8, 3,30

¹² Bij de heropwaardering van de kunstenaar in de Renaissance zal zich die volgorde trouwens herhalen: het zijn eerst de dichters die eretitels zoals 'divino' krijgen toegewezen. Van daaruit zal dat prestige ook uitgebreid worden naar beeldende kunstenaars. (Emison 2004: 6-7)

'inspiratie', de inblazing die dichtkunst deed verschillen van andere taalvormen. Waar kwam die inblazing vandaan? Daar hoefde geen Griek over te twijfelen: van de goden.

De topos van de goddelijke inspiratie is zo oud als de dichtwerken zelf: "Muze, bezing ons de wrok van de zoon van Peleus, Achilles," zo begint de *Ilias*. Homerus legt zijn epos letterlijk in de mond van de godin, de Muze die hem inspireert. Doorheen zijn verhaal wordt die aanroeping verschillende malen herhaald, vooral waar de dichter zich op glad ijs begeeft, zoals wanneer hij de volledige catalogoog van de Griekse vloot wil opmaken. Dan ondersteunt hij zijn autoriteit door even op de goddelijke oorsprong van poëzie te wijzen: "Zegt mij, Muzen, die woont in uw huis op de hoge Olympos - / u bent godinnen die overal bij zijn en alles kunt weten, / wij echter horen alleen geruchten en weten maar weinig - / wie de bevelhebbers waren en legerleiders der Grieken. / Zelf zou ik nooit in staat zijn hun aantal of namen te noemen, / ook niet al zou ik een tiental tongen en zou ik tien monden / of een onbreekbare stem en een hart dat van brons was bezitten, / als de Olympische Muzen, u, dochters van Zeus met de aegis, / mij niet vertelden hoeveel Achaeërs naar Ilion kwamen."¹³ Hetzelfde zien we bij de tweede stamvader van de Griekse literatuur, Hesiodus. In zijn *Theogonie* beschrijft hij hoe hij zijn gave rechtstreeks van de muzen heeft gekregen: "[Toen] plukten zij zelf een lauriertak af, een bloeiende, gaven / mij deze tak als een schitterende staf en zij bliezen mij stem in, / goddelijk geschenk om verleden en toekomst mee te bezingen."¹⁴ De dichter draagt net als de koning, de heraut, de ziener en de priester een staf als teken van zijn waardigheid heeft kennis van verleden en toekomst, maar slechts bij gratie van de muzen. (Sperduti 1950: 222) Dat de gave van de poëzie niet van de mensen, maar van de goden komt, wordt bijvoorbeeld benadrukt in de mythe van Thamyras, een zanger die beweerde de Muzen zelf met zijn talent te kunnen overtreffen, maar in een wedstrijd op zijn plaats werd gezet.¹⁵ De muzen ontnemen hem het talent om te dichten, als straf voor zijn hoogmoed en als bewijs dat dit talent louter van hun gunst afhankelijk is. Een ander zeer duidelijk voorbeeld vinden we in de dialoog *Ion* van Plato, waarin Socrates de getalenteerde performer Ion uitvraagt over zijn eigen kunst. Al gauw blijkt dat deze, als kunstenaar, zelf geen zinnig woord over zijn kunst weet te zeggen. Hij heeft er geen idee van wat hij doet en hoe. Zo toont Socrates aan dat de dichterlijke inspiratie niet van de kunstenaar zelf komt, maar van de god die in hem vaart. Meer nog, zegt hij, de goden schenken het talent opzettelijk aan de grootste idioten, opdat het des te duidelijker zou zijn dat het talent niet de verdienste van de mens, maar van de god is.¹⁶ De kunstenaars onder de lezers zullen het Plato vergeven.

¹³ Homerus' *Ilias*, 2, 484-492. Vertaling: de Roy van Zuydewijn, 1993.

¹⁴ Hesiodus' *Theogonie*, 30-32. Vertaling: Kassies, 2002.

¹⁵ Homerus' *Ilias*, 2, 594.

¹⁶ Die opvatting blijft trouwens doorschemeren in de latere opvattingen over talent en inspiratie, tot vandaag de dag. In de renaissance vinden we het idee dat artistieke bekwaamheid nooit de verworvenheid van de mens zelf is in het begrip *ingegno*, 'talent', 'genialiteit', dat afgeleid is van het Latijnse *in-gigno* en duidt op dat wat aangeboren is. (Emison 2004 – 6-7). Vanuit dezelfde achterliggende logica wijzen Kris en Kurz op het belang van het motief van de kind-kunstenaar in renaissancistische kunstenaarsbiografieën (Kris & Kurz, 1979: 31).

Als de dichter de spreekbuis van de god is, spreekt het vanzelf dat hij aanspraak kan maken op macht en autoriteit. We hebben al twee keer de vergelijking getroffen tussen zieners, priesters en zelfs koningen; het wordt dus tijd om die verknoping tussen dichtkunst, macht en religie historisch te duiden. Een zeer goede invalshoek daartoe biedt Marcel Detienne in zijn boek *Les maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque* (1967). Daarin onderzoekt hij de verschillen tussen ons modern waarheidsbegrip en dat van de archaische Grieken. Hij komt tot de conclusie dat in dit prewetenschappelijke tijdperk waarin informatie maar moeizaam te krijgen en nauwelijks te verifiëren was, het woord voor ‘waarheid’ (*alètheia*) niet zozeer sloeg op een controleerbare overeenkomst tussen woorden en de uiterlijke werkelijkheid, maar op een spreken dat was gelegitimeerd door zekere autoriteitsfiguren, ‘meesters van de waarheid’. Binnen dit magisch denken waren woorden niet zozeer geldig omdat ze een realiteit weerspiegelden, maar richtte omgekeerd de realiteit zich naar woorden omdat die ‘geldig’ waren, want uitgesproken door de juiste autoriteitsfiguren: “Si la "Vérité" [...] peut se traduire essentiellement par des actes et des gestes rituels, elle qualifie le plus souvent, sur les divers plans où elle s'atteste, un type de parole déterminé, prononcé dans certaines conditions, par un personnage investi de fonctions précises. (Detienne 1969: 51) Wat waren dan precies deze functies? Wie waren de ‘meesters van de waarheid’? Detienne onderscheidt drie personages die in het archaische Griekenland het privilege van het geldig spreken bezaten:

Dans la pensée archaïque, trois domaines se laissent distinguer: poésie, mantique et justice, qui correspondent à trois fonctions sociales, où la parole a joué un rôle important avant qu'elle ne devienne une réalité autonome, avant que ne s'élabore dans la philosophie et dans la sophistique une problématique du langage. Sans doute, à l'époque ancienne, les interférences entre ces trois domaines sont-elles multiples puisque poètes et devins ont en commun un même don de voyance et que devins et rois de justice disposent d'un même pouvoir et recourent aux mêmes techniques. Mais cependant tous trois, le poète, le devin et le roi de justice s'affirment comme des maîtres de la parole, d'une parole qui se définit par une même conception d'Alétheia. (Detienne 1969 : 49 :50)

Des te verder men teruggaat, zo stelt Detienne, des te dichter die verschillende autoriteitsfuncties – koning, priester, rechter – bij elkaar komen, of zelfs in één persoon samengebracht worden. *Alètheia* betekent dan ook letterlijk ‘onverborgenheid’, datgene wat is geopenbaard door zij die een geprivilegieerde kijk hebben en die aan het volk kunnen overbrengen. Dit concept van onverborgenheid is ook sterk verbonden aan de idealen van de militaire klasse. De Grieken hadden weliswaar een soort van hiernamaals, maar dan een zeer troosteloos. Hun hele krijgersethos werd dan ook in gang gehouden door de belofte voort te zullen leven in de herinnering – iets dat slechts de dichters konden garanderen.

Vanuit die sociopolitieke achtergrond kan een antwoord geformuleerd worden op de vraag waarom dichtkunst wel, en de plastische kunsten niet in verband werden gebracht met goddelijke inspiratie – met alle macht en sociale status die dat met zich meebracht. Op het eerste zicht zou de beeldhouwkunst, die trouwens een louter religieuze oorsprong had (Tatarkiewicz 1970: 23), daar

immers evengoed aanspraak op kunnen maken. Maar de macht is altijd met het woord verbonden: rechtspraak, wetten, propaganda, etc. kunnen zonder beelden, maar nooit zonder woorden verlopen. Het zou ongetwijfeld zinnig zijn om de verschillen tussen de twee disciplines met Bourdieu in termen van cultureel, symbolisch en sociaal kapitaal te vertalen en in te passen in een sociologisch discours. Toch is er zeker ook nog een ander aspect dat we in rekening moeten brengen, want de ‘goden’ van de Grieken vallen zeker niet te herleiden tot loutere politieke constructies ter ondersteuning van de macht. Het Grieks polytheïsme wordt trouwens getypeerd door zijn ‘voltairiaanse’ karakter, door het feit dat er geen vaste priesterklasse was die via de mythen normen en wetten oplegde, geen eenduidige verknoping met een politiek regime of een maatschappelijk bestel en geen dogma’s of strikte goddelijke wetten. Veel meer dan een machtmiddel van het staatsapparaat was de godsdienst de veruitwendiging van de collectieve verbeelding en wereldvisie. Het bewijs dat deze goddelijke inspiratie trouwens niet louter toebehoorde aan autoriteitsfiguren, wordt geleverd door het feit dat bijvoorbeeld ook randfiguren als epileptici beschouwd werden als ‘van de god bezeten’. Ook in de slaap en de dronkenschap kon de god zijn stem laten horen. Een bizarre combinatie, die misschien in al die eeuwen niet veel veranderd is: de geïnspireerden schipperen tussen de top en de rand van de maatschappij, ondersteunen de heersende orde en zijn te vinden waar die orde afbreekt.

4. Artistieke inspiratie als ‘Anderer Schauplatz’. Freud en Lacan.

Een sociologisch geïnspireerde verklaring van het fenomeen van de geïnspireerde kunstenaar kan niet anders dan het stabiliserende, normbevestigende effect van dit denkbeeld benadrukken: het ondersteunt de status quo, ‘*the powers that be*’. Zowel in de Griekse als in de moderne traditie wordt inspiratie echter in verband gebracht met het overschrijden van grenzen, met het brengen van iets dat van elders komt, dat vreemd is aan de orde van alledag. Nu mogen we die moderne claims over het revolutionaire potentieel van de beeldende kunsten best kritisch benaderen: zodra het bestaande bestel zelf niet alleen gaat tolereren maar zelfs eisen dat kunst normdoorbekend is, en wat dan tegendraadsheid heet gaat honoreren met status, geld en naambekendheid treedt het mechanisme van de repressieve permissiviteit in gang: een tegenstem wordt aanvaard en ingekapseld nog voor ze echt beluisterd kan worden. Maar een voorbeeld van hoe de twee polen altijd beide aanwezig zijn, en altijd met elkaar verknoopt. Het zou zeer interessant zijn om te bestuderen hoe het concept van de geïnspireerde kunstenaar vandaag de dag functioneert binnen die complexe verstrengeling van normbevestiging en normdoorbekendheid. Dat ligt echter buiten de scope van dit artikel.

Wat we echter wel willen doen is een aanzet van een theoretische verwoording geven voor dit ‘andere’ waartoe de kunstenaar toegang heeft. Hiervoor kunnen we ons wenden tot de psychoanalyse. Niet in de eerste plaats om de werking van kunst te reduceren tot een set van psychische mechanismen zoals verdringing, sublimatie, enz. – hoe pertinent de psychoanalytische theorie op dat vlak ook mag zijn. Wel omdat de psychoanalyse dat grote voordeel biedt dat ze ruimte laat voor de theoretisering

van datgene wat aan het begrip ontsnapt. Het is immers ook daar dat we die vage surplus van de inspiratie moeten gaan zoeken.

Om terug te komen op de Grieken: de goden staan bij hen ook daarvoor. Voor die grote alteriteit, datgene wat de mens overstijgt en waar hij nooit volledig vat op kan krijgen, het numineuze ‘mysterium tremendum et fascinans’ van Rudolf Otto. (Otto 2002: 16) Voor de psychoanalyse is die alteriteit niet zozeer buiten de mens, maar wel binnen de mens zelf terug te vinden: de goden zijn hiervan veruitwendigde projecties. Als Orestes, die zijn eigen moeder heeft gedood, wordt achtervolgd door Wraakgodinnen, dan is het duidelijk dat zij als een veruitwendiging van zijn schuldgevoelens verschijnen. En als een wanhopig verliefde zijn ellende aan de pijl van Amor wijt, dan is het duidelijk dat de gevleugelde boogschutter een externe verklaring moet bieden voor innerlijke pijn. Onder andere de psychoanalytisch geïnspireerde classicus Fred Alford heeft erop gewezen dat dergelijke externalisering van fenomenologisch oogpunt zeer accuraat zijn. (Alford 1992: 1) Iemand die, ondanks zichzelf, overvallen wordt door heftige schuldgevoelens of een passionele verliefdheid voelt die emoties inderdaad aan als iets dat zich extern aan zijn eigen wil voltrekt. Hij of zij ervaart aan den lijve het failliet van het autonome, onverdeelde subject. Hetzelfde gaat op voor een vlaag van inspiratie: iets dat van binnenuit komt maar dat we toch als vreemd ervaren gaat met ons aan de haal. Plots krijgen we toegang tot een bewustzijn dat we niet volledig kunnen overzien of in de hand houden, dat ons overstijgt en waarin we onszelf overstijgen. Alles wat aan die definitie voldoet zou voor de Griek *enthousiasmós* heten, ‘het van de god vervuld zijn’. Vandaar dat bijvoorbeeld ook dronkenschap met het goddelijke in verband stond.

In freudiaanse termen komt er in een geslaagd kunstwerk iets van het verdrongene naar boven. Kunst was voor Freud, net als de droom, ‘ein anderer Schauplatz’, een plaats waar het onbewuste zichtbaar wordt – vandaar Freuds eigen grote interesse voor kunst en literatuur.¹⁷ Het ‘andere’ waartoe de geïnspireerde kunstenaar toegang heeft, is zijn eigen – maar dus ook het collectieve – onbewuste: “De kunstenaar is het als gunst van de natuur gegeven zijn geheimste, voor hemzelf verborgen zielenroerselen in kunstwerken tot uitdrukking te brengen, die anderen, onbekende derden, intens ontroeren, zonder dat zij kunnen aangeven wat nu die ontroering teweeg brengt.” (Freud 1983: 83) De beperktheid van Freuds omschrijving van de werking van kunst ligt er echter in dat zij de kunst tenslotte nauwelijks een echte creativiteit toedicht: haar kracht bestaat er louter in dat ze belangrijke elementen uit het verleden, weliswaar omzwachteld, terug in ons oproept. We reageren louter op iets wat er al lang was, het nieuwe dat gecreëerd wordt is van onderschikt belang.

In dat opzicht hebben de theorieën van Jacques Lacan meer te bieden. Deze freudiaans geïnspireerde analyticus gaf in zijn werk een taaltheoretische draai aan de psychoanalyse. Interessant voor ons is vooral zijn concept van de Grote Ander. Met deze term, die voor hem in veel gevallen de

¹⁷ Denk bijvoorbeeld aan de essays *De schrijver en het fantaseren*, *Het motief van de drie kistjes* (o.a. over Shakespeare), *Een jeugdherinnering van Leonardo Da Vinci*, *Het Unheimliche* (o.a. over Hoffmann), *De Mozes van Michelangelo*, *De waan en de dromen in Gradiva van W. Jensen*, ...

plaats gaat innemen van het freudiaanse onbewuste, duidde hij de talige structuur aan waarin we als subject zijn ontstaan en die aan ons voorafgaat. Wanneer een kind wordt geboren heeft het nog geen identiteit. Het bestaat nog niet als persoon omdat het aanvankelijk geen onderscheid kan maken tussen zichzelf en de wereld, zichzelf en de anderen: hij is louter een doorstroompunt van sensaties. Het is pas wanneer hij stukje bij beetje de taal leert dat hij een zelfbesef kan ontwikkelen en als subject kan ontstaan. De taal geeft hem een structuur om de oneindig rijke en chaotische werkelijkheid op te delen en beheersbaar te maken. Die taal zelf, zegt Lacan, beheerst hij echter nooit. Als subject hebben we de indruk dat wij het zijn die de taal sturen, we hebben het gevoel dat we ons eigen symbolische kunnen overzien. Niets is echter minder waar volgens Lacan: omdat onze subjectiviteit pas mogelijk wordt binnen die taal, die aan het ontstaan van onze identiteit voorafgaat, worden wij finaal door de taal bepaald en gestructureerd. Terwijl wij de indruk hebben dat we in ons taalgebruik de betekenaarsketen actief produceren, geldt eigenlijk het omgekeerde: wij zijn het passieve resultaat van die betekenaarsketen. “In arguing that speech originates not in the ego, nor even in the subject, but in the Other, Lacan is stressing that speech and language are beyond one’s conscious control; they come from another place, outside consciousness, and hence ‘the unconscious is the discourse of the Other’.” (Evans 1996: 133) We kunnen in ons denken en spreken ook altijd maar een deel van de oneindige mogelijkheden van die taal realiseren¹⁸, waardoor de taal ons altijd overstijgt.

Normaliter zijn we ons hier echter niet van bewust, omdat we verdedigingsmechanismen inbouwen tegen dit besef van gebrek aan autonomie. In bijvoorbeeld de verspreking of de *malentendu* wordt er echter een glimp van de sluier opgelicht: de taal slaat op drift, ze bepaalt ons in plaats van dat wij haar bepalen. Je zou echter kunnen zeggen dat inspiratie hier nog een beter voorbeeld van is: plots spreekt er een kennis door je heen waartoe je niet in staat was binnen de grenzen van de burcht die het zelf is. De betekenisketen waarvan onze subjectiviteit slechts één mogelijk effect is, gaat aan het golven, en lost daarin de zeer eenzijdige werkelijkheidsconstructie zoals die binnen ons ego bestaat op. Het nieuwe dat daaruit ontstaat kan zowel angstaanjagend als subliem zijn, maar het brengt altijd een metamorfose teweeg. En dit is ook precies hoe de Grieken het goddelijke zagen: als een alteriteit die aan ons voorafgaat en ons overstijgt, maar die ons toch recht op de huid zit. Als iets dat zowel afschrikwekkend en subliem tegelijk is, en dat een metamorfose in gang zet.

5. En de plastische Muze? Het sluimerende mythische model.

Binnen de lacaniaanse theorie is er dus, in vergelijking met de freudiaanse, meer plaats voor een ware creativiteit: aangezien taal de wereld vormgeeft, creëert een kanteling binnen het symbolische ook werkelijk nieuwe realiteiten, nieuwe mogelijkheden. Door de sterk talige inslag van de lacaniaanse theorie lijkt zij echter minder toepasselijk te zijn op de plastische kunsten. Dat is slechts schijnbaar zo.

¹⁸ Lacan baseert zich hier op Ferdinand de Saussures opdeling tussen *langue* (de gehele set van regels en woorden waaruit een taal bestaat) en *parole* (de concrete verwezenlijkingen van die taal) (Evans 1996: 190).

Ook in de beeldende kunst is de taal immers aanwezig: een kruisafneming roept het passieverhaal bij ons op, een stilleven de *vanitas*-gedachte. Beeldende kunst doet meer dan we denken een beroep op ons talig denken – het feit dat het overgrote deel van alle kunstwerken een titel dragen is daar het bewijs van. Maar belangrijker is nog dat beeldend werk ons ook het punt toont waar het symbolische opgaat in iets dat niet meer in woorden uit te drukken is: de onbepaalde weemoed van een gelaatsuitdrukking, de sensualiteit van een lichaamshouding, de precieze tint van een perzik, een kleurschakering, een ritme, een emotie... En dit eeuwig tekortschieten van de taal is nu precies wat volgens Lacan de kanteling binnen het symbolische teweeg kan brengen. Het is het ontbrekende vakje binnen een schuifpuzzel, de voeg waar het breekt in het verleden. Bij dichtkunst is het trouwens niet anders: poëzie is maar poëzie omdat ze niet alleen betekenis, maar ook klankkleur, sfeer en cadans overbrengt – elementen die niet tot het symbolische te herleiden zijn. Precies daar waar woorden tekortschieten verschijnt de muze, ontstaat kunst.

Ook voor de Grieken verscheen het goddelijke trouwens ook in beeldende kunst. Sculpturen waren oorspronkelijk per definitie doden- of godenbeelden, en de beste werkstukken werden zonder meer als epifanieën beschouwd (Tatarkiewicz 1970: 23). Tot op zekere hoogte ontstond de god pas in zijn beeld, dat eerder zijn manifestatie dan zijn representatie was. Omwille van de minachting voor handenarbeid kon dit goddelijke element echter niet in verband worden gebracht met de makers van deze werken. Het gevolg daarvan was de bizarre situatie die door Seneca (1^e E v.C.) wordt bekritiseerd: dat de Romeinen godenbeelden vereerden, maar hun makers verachtten.¹⁹ Dit is misschien ook de reden waarom er rond zoveel Griekse godenbeelden het verhaal hing dat zij *acheiropoietos* waren, niet door mensenhand gemaakt.²⁰ Vaak waren ze zelfs letterlijk uit de hemel gevallen.²¹ De band met de nederige sterveling die het beeld gemaakt had moest zoveel mogelijk geminimaliseerd en liefst zelfs ontkend worden.

Toch weten we ondertussen dat vanaf de tweede eeuw na Christus kunstcritici zoals Philostratus de beeldende kunst opnieuw als '*sophia*' gaan beschouwen, en dat zij daarvoor konden terugrijpen naar een zeer oude traditie uit de zesde eeuw voor Christus. In die archaïsche tijden was er dus al wel degelijk sluimerend een basis aanwezig voor het beeld van de verheven kunstenaar. Helaas beschikken we voor deze perioden nauwelijks over historische gegevens. We hebben echter andere getuigen uit die tijd ter beschikking: de mythes, de traditionele verhalen die eeuwenlang binnen een orale traditie zijn overgedragen. En wat blijkt? Dat er in de mythe zeker geen gebrek is aan beeldende kunstenaars. Daar komt nog bij dat de mythische kunstenaars uit deze verhalen niet alleen in de Oudheid, maar ook in de renaissance en tot de dag van vandaag steeds tot de verbeelding hebben

¹⁹ Lactantius, *Divinae Institutiones*, II,2,123

²⁰ Bijvoorbeeld het beeld van Artemis in Tauris dat uit de lucht zou gevallen zijn, (zie Euripides, *Iphigenia in Tauris*, 85 e.v.) of het Trojaanse Palladium, dat door de godin Athena zelf gemaakt zou zijn (zie Pseudo-Apollodoros, *Bibliotheca*, 3, 144).

²¹ Een verhaaltraditie en term die trouwens in de Byzantijnse iconenkunst zal blijven voortbestaan.

gesproken, en zo eeuwenlang een rol hebben gespeeld in de beeldvorming van wat een kunstenaar moet of kan zijn. De mythe zal dus de laatste stopplaats worden in onze zoektocht.

Om te beginnen valt het op dat ambachtelijke en creatieve arbeid in de oudste verhalen nog helemaal niet met de lagere klasse werd geassocieerd. In de *Ilias* wordt verteld hoe de koninklijke Helena de gevechten die voor de muren van Troje om haar gevoerd worden met purperdraad afbeeldt in haar weefwerken²² en in de *Odyssee* laat Homerus Odysseus trots beschrijven hoe kunstig hij zelf zijn eigen huwelijksbed heeft vervaardigd op de stam van een olijfboom, met goud, zilver en ivoor.²³ We zullen ons hier echter beperken tot een bespreking van de vier meest bekende mythische kunstenaars: twee menselijke en twee goddelijke.

Ten eerste is er de mythe van Pygmalion, een verhaal dat als paradigma is gaan gelden om een zekere relatie tussen een kunstenaar en zijn creatie te schetsen. Deze koning van Cyprus, die zwaar teleurgesteld is in alle vrouwen, wendt zijn talent als beeldhouwer aan om de perfecte vrouw uit marmer te hakken.²⁴ Met tot gevolg dat hij verliefd wordt op zijn eigen dode creatie, een uitzichtloze situatie die hem volledig tot wanhoop drijft. Gelukkig grijpen de goden in: Aphrodite krijgt medelijden en blaast zijn koude geliefde het leven in, waardoor de koning-beeldhouwer alsnog geluk vindt in de liefde. Drie elementen vallen op: ten eerste dat het hier, opnieuw, om een koning gaat. Ten tweede dat er aan de beeldhouwkunst een bijzondere macht wordt toegeschreven: haar creaties kunnen zo verlokkelijk zijn dat ze ware vrouwen overtreffen in schoonheid. Het beeld raakt Pygmalion zozeer dat hij er verliefd op wordt. Ten derde is er het goddelijke element: de moraal van het verhaal zou kunnen zijn dat er goddelijke genade nodig om een werk echte bezieling te geven.

Het tweede verhaal is dat van Arachnè²⁵: de weefster die zulke prachtige creaties maakte dat ze Athena, de schutsgodin van het weefgetouw zelf, naar de kroon stak. De twee duelleerden – we herkennen het *hubris*-motief van Thamyris – maar deze keer is het de sterveling die de godin overtreft. Om het allemaal nog pijnlijker te maken heeft Arachnè op haar doeken de spot gedreven met de goden door al hun schandelijke liefdesavontuurtjes af te beelden. De weefster heeft echter niet lang plezier van haar overwinning: Athena scheurt de doeken aan flarden en verandert Arachne in een spin, die eeuwig blijft weven. Het verhaal van Arachnè is uniek in zijn soort omdat het hier de mens is die de god overwint. Een merkwaardige tegenstem. Bovendien ligt Arachne's echte overwinning niet zozeer in het feit dat haar doeken technisch superieur zijn, maar wel in het feit dat ze met haar kunst een verzwegen waarheid aan het licht brengt. Athena daarentegen raakt niet verder dan het onwaarachtige cliché van de rechtvaardige goden – een cliché dat ze trouwens met haar eigen gedrag weerspreekt. Arachnè is daarmee het tegendraadse model van de kunstenaars die door haar verbeeldingskracht (die deze keer niet van de goden, maar van Arachnè zelf komt!) een verborgen

²² Homerus, *Ilias*, 3, 125

²³ Homerus, *Odyssee*, 23, 190 e.v.

²⁴ In Ovidius, *Metamorphoses*, 10 en Pseudo-Apollodorus, *Bibliothek*, 3, 14, 3

²⁵ In Ovidius, *Metamorphoses* 6,5-145, Virgilius, *Georgica*, 4, 246 en Plinius, *Naturalis historia*, 7, 196.

gezicht van de werkelijkheid laat zien. Ze is het prototype van de opstandige, anarchistische kunstenaars die voor haar rebellie ook persoonlijk de prijs betaalt.

Tenslotte zijn er de twee goddelijke kunstenaars Hephaestus en Prometheus. Ik vernoem ze samen omdat ze deels complementair zijn en ook vaak met elkaar in verband worden gebracht. (Kris & Kurz 1979: 86;) Hephaestus is, zoals bekend, de smid van de goden, de perfecte ambachtsman. Zijn rol lijkt veel op die van zijn aardse tegenhanger. Net zoals deze wint hij zich met zijn kunde geen sociale erkenning: hij mankt en treedt tijdens de banketten op de Olympos op als schenker en halve nar voor de anderen.²⁶ Hoewel hij bewondering afdwingt met zijn vaardigheid (hij is de bouwer van de prachtige paleizen en tronen van de goden²⁷, de maker van beroemde voorwerpen zoals de scepter van Agamemnon²⁸ en de wapenuitrusting van Achilles,²⁹ en is zelfs in staat levende wezens te creëren, zoals de gouden helpsters die hem bijstaan in zijn smidse en zoals Pandora, de eerste vrouw, die hij boetseert uit aarde en water³⁰) blijft hij een wat marginaal figuur binnen de godenwereld, waar hij een ondergeschikte rol te spelen heeft. We zien hem meestal opdrachten voor anderen uitvoeren, met name voor zijn ouders Hera en Zeus.

Prometheus is in veel opzichten zijn tegendeel.³¹ Hij is geen god maar een titaan, van een geslacht ouder dan de Olympische dynastie, en zijn loyaliteiten liggen dan ook niet bij Zeus. Hij is het, en niet een of andere oppergod, die in de Griekse mythologie de mens creëert, boetseert uit klei.³² Als schepper had hij verbazend genoeg geen centrale rol in de Griekse cultus – wat misschien veelzeggend is over de Griekse geest en godsdienst. Wel was hij de patroonheilige van de pottenbakkers. Prometheus creëert niet alleen de mens, hij zorgt ook voor zijn schepping: in zijn tragedie *Prometheus Geboeid* laat Aeschylus hem in de zogenaamde Catalogoog der Kunsten opnoemen wat hij de mens allemaal geleerd heeft: o.a. geneeskunde, landbouw, metallurgie, wiskunde, architectuur en ook het schrift.³³ Hij geeft de mens ook de ‘blinde hoop’, door hem de kennis te ontnemen van de dag van zijn dood.³⁴ Bovendien stelt hij het offerritueel in door de oppergod Zeus te bedriegen en steelt hij, zoals geweten, het vuur van de goden voor de mens. Wanneer we dit alles optellen is het duidelijk dat dit vuur niet zozeer voor warmte staat, maar voor alles wat de mens boven een dierlijke staat uitheft: cultuur, ontplooiing, verwachtingen in het leven, het gebruik van al zijn capaciteiten. Het goddelijke vuur dat Prometheus naar de aarde brengt staat voor een transformerende levenskracht. De tragedie van Aeschylus vertelt hoe hij als straf voor de vuurdiefstal door zijn tegenhanger Hephaestus wordt

²⁶ Zie bijvoorbeeld Homerus, *Ilias*, 1, 595-600

²⁷ Homerus, *Ilias* 1, 608; 14, 166 en 239.

²⁸ Homerus, *Ilias*, 2, 101

²⁹ Homerus, *Ilias*, 18, 463 e.v.

³⁰ Homerus, *Ilias*, 18, 417-420 en Hesiodus, *Werken en Dagen*, 60.

³¹ Voor een meer uitgebreide behandeling van deze figuur, zie Dougherty 2006. Meer specifiek zijn cultische band met Hephaestus wordt behandeld op pp. 49-50.

³² Onze oudste bron voor het verhaal van Prometheus is Hesiodus, die het vertelt in *Theogonie* 510 e.v. én in *Werken en Dagen*, 45 e.v.

³³ Aeschylus, *Prometheus Geboeid*, 440 e.v..

³⁴ Aeschylus, *Prometheus Geboeid*, 250 e.v..

vastgeketend aan een rots, waar een adelaar zijn voortdurend terug aangroeiende lever komt uitpikken. Zeus is bereid om hem vrij te laten op één voorwaarde: dat Prometheus hem vertelt bij welke vrouw de oppergod een zoon zal verwekken die voorbestemd is om zijn vader van de troon te stoten. Prometheus bezit namelijk, net als de dichter, de gave van de profetie, kennis van verleden, heden en toekomst – voor ons geen onbelangrijk detail. Prometheus verdraagt echter liever zijn foltering dan te zwichten voor Zeus. Pas veel later zal hij uiteindelijk bevrijd worden door Hercules, de sterfelijke zoon van Zeus, die de verzoening tussen goden en mensen symboliseert.

Het model van de kunstenaar: de mens maakt de mythe en de mythe de mens.

In Prometheus, hebben we ongetwijfeld het oudste, belangrijkste en meest invloedrijke model van de geïnspireerde kunstenaar gevonden. Hij is de eerste beeldende kunstenaar uit de Westerse geschiedenis die alle aspecten van *faber* en *vates* combineert. Hij is een handarbeider, maar dan een die met zijn werk letterlijk nieuwe werelden schept. Hij combineert technische vaardigheid met een uitzonderlijke visie en profetische gaven. Hij is een machtige god, maar tegelijkertijd is hij een randfiguur, een rebel die overal en nergens thuis is, zich loswrikt uit de bestaande orde en tegen alles in zijn eigen mogelijkheden creëert. Hij is sluw, verstandig, tegendraads en eigenzinnig. Het vuur dat hij brengt staat voor alles wat cultuur zou moeten zijn: iets dat fascinerend, subliem en stimulerend maar ook machtig en gevaarlijk kan zijn. Iets uit een andere wereld dat de mens uittilt boven zichzelf, dat door zijn warmte en licht de onvermijdelijke dood doet vergeten.

In de lijn van de denkpijpe die we tot nu toe gevolgd hebben zouden we kunnen vermoeden dat de Prometheus-mythe iets weerspiegelt van de maatschappelijke rol die archaische kunstenaars misschien ooit gespeeld hebben. Maar wat is de relevantie van dergelijke speculaties? Veel interessanter is het voor ons om de omgekeerde gedachtegang te volgen: dat niet een zeker kunstenaarsmodel Prometheus heeft mogelijk gemaakt, maar dat Prometheus een zekere soort kunstenaar in het leven heeft geroepen. Men zou kunnen zeggen dat de mythische verbeelding Prometheus naar het karakter van de ambachtsman heeft gemodelleerd. Om het ontstaan van de mensheid te verklaren, grijpt men terug naar het model van een creatieproces dat men kent: de pottenbakker die een vaas uit vormeloze klei tevoorschijn tovert. Maar *vice versa* zal menig ambachtsman zich ook naar de rol van Prometheus hebben gemodelleerd, naar de nieuwe identiteit die in deze mythe mogelijk wordt gemaakt. Zodra het verhaal van de titaan voor het eerst verteld werd, werd elke ambachtsman ook een potentiële Prometheus, een mensenverzinner, een herschepper van de wereld. Daar heeft de historische semantiek niets tegen in te brengen.

We begonnen dit artikel met de vraag waar het beeld van de ‘geïnspireerde’ kunstenaar vandaan kwam – een vraag die *à la limite* raakt aan de definitie van kunst en kunstenaarschap zelf. De zoektocht bracht ons van de Renaissance naar de Oudheid, waar we die ‘inspiratie’ niet in de eerste plaats bij de beeldende kunstenaar, maar wel bij de dichter terugvonden. We kaderden dit bijzondere

statuut van de dichtkunst binnen een sociopolitieke en religieuze context, maar maakten via een omweg langs de psychoanalyse ook duidelijk dat een sociologische verklaring zijn beperkingen. Bij Lacan vonden we een begrippenkader om een vernieuwende werking van kunst te beschrijven die losstaat van de maatschappelijk bepaalde achtergrond. In de mythen ontdekten we tenslotte een eeuwenoud model voor de ‘geïnspireerde’ kunstenaar, een model dat laat vermoeden dat het besef van de innovatieve kracht van beeldende kunst altijd al in onze cultuur als een onderstroom aanwezig was.

Wat we echter niet gevonden hebben binnen dit parcours is een eenduidige invulling van wat ‘inspiratie’, dat verschil tussen kunst en ambacht, dan wel precies is. Naargelang we het vraagstuk benaderen vanuit een sociologisch, psychoanalytisch of religieus oogpunt kan het respectievelijk maatschappelijke impact, toegang tot het onbewuste of contact met het goddelijke betekenen. Vanuit een dozijn andere discoursen zou men nog een dozijn andere verwoordingen kunnen vinden. Telkens gaat het echter over dat aspect van alteriteit en innovatie dat we terugvinden binnen de kunsten – en dat zegt ons wel iets over het functioneren van dit concept. We zouden dan ook met een paar woorden over die functie willen besluiten.

Elk van de definities die we zouden kunnen geven aan wat we dan maar ‘inspiratie’ zullen blijven noemen, schiet zijn doel voorbij. Niet omdat ze fout zijn, zelfs niet omdat ze onvolledig zijn, maar omdat het concept, om zijn functie te vervullen, noodzakelijkerwijs onbepaald en ongedefinieerd moet blijven. Het is paradoxaal genoeg precies die fundamentele leegheid van het begrip die het betekenis geeft. Wat het doet is louter een mogelijkheid installeren, de verwachting van iets nieuws. Het denkbeeld ‘inspiratie’ doet een open ruimte ontstaan waar het radicaal andere een plaats kan krijgen zodra het verschijnt. Dergelijke begrippen, zoals ook het woord ‘kunst’ zelf, werken als een visfuis die in haar leegte vangt wat er passeert. Het onverwachtse waar we op wachten, het nog onvoorstelbare dat we ons voorstellen, het onverhoopte waar we op hopen. Zoals Pygmalion en Prometheus, tegen beter weten in, omdat we wet beter weten dat beter weten. Deze stelling is dan ook een bescheiden pleidooi om de kunst die vruchtbare zinledigheid te gunnen. Zodra zij gedefinieerd wordt, zodra haar een duidelijke functie toegewezen wordt, schiet zij haar doel al voorbij. Waaraan anders zou een Hesiodus tenslotte de Muzen als godinnen herkend hebben toen ze aan hem verschenen, dan aan het feit dat ze hem totaal vreemd voorkwamen?

Bibliografie

ALFORD F.C., *The Psychoanalytic Theory Of Greek Tragedy*, Yale University Press, New Haven -London, 1992.

DETIENNE M., *Les maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*, François Maspero, Paris, 1967.

DOUGHERTY C., *Prometheus*, Routledge, Londen – New York, 2006.

EMISON P., *Creating the ‘Divine’ Artist, From Dante to Michelangelo*, Brill, Leiden – Boston, 2003.

EVANS D., *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, New York, 1996.

- FEJFER J. & FISCHER-HANSEN T. & RATHJE A., *The rediscovery of antiquity: the role of the artist*, Kopenhagen: Museum Tusculanum Press, 2003.
- FREUD S., *Cultuur en religie II. De schrijver en het fantaseren. Een jeugdherinnering van Leonardo da Vinci. Het motief van de drie kistjes. Een jeugdherinnering uit Dichtung und Wahrheit. Het Unheimliche. Dostojewski en de vadermoord*, Boom, Meppel – Amsterdam, 1983.
- HESIODUS, *De geboorte van de goden/ werken en dagen*, (vert. Kassies W.) Athenaeum – Polak & van Gennepe, Amsterdam, 2002
- HOMERUS, *Ilias. De wrok van Achilles*, (vert. de Roy van Zuydewijn H.J.) De Arbeiderspers, Amsterdam, 1993.
- KRIS E. & KURZ O., *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, Yale University Press, New Haven – London, 1979.
- OTTO R., *Het Heilige. Een beschouwing over het irrationele in de idee van het goddelijke en de verhouding ervan tot het rationele*, Appelbloesempers, Amsterdam, 2002.
- SPERDUTI A., 'The Divine Nature of Poetry in Antiquity', In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 81, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1950, pp. 209-240.
- TATARKIEWICZ W., 'Classification of Arts in Antiquity', In: *Journal of the History of Ideas*, 24/2 (Apr. - Jun.), University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 1963, pp. 231-240.
- TATARKIEWICZ W., *History of aesthetics. Vol. 1. Ancient aesthetics*, (ed. Harrell J.), Mouton, Paris – Den Haag, 1970.
- VAN GORP H. e.a. (ed.), *Lexicon van literaire termen*, Wolters – Noordhoff, Leuven – Groningen, 1991
- WITTKOWER R. & WITTKOWER M., *Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1963.

'VATES/FABER': HISTORICAL AND MYTHICAL MODELS FOR THE ROLE OF THE ARTIST IN ANTIQUITY

What do we mean when we call someone an 'artist'? There's something about the word that eludes definition. For besides the skills of a craftsman (*faber*, in Latin), the artist is supposed to possess a certain indefinable, privileged insight or inspiration that makes him a visionary (*vates*), a mediator between day-to-day reality and something that transcends it. This highly prestigious image of the artist established itself in the Renaissance and was modelled on the renown and status of artists in Antiquity. However, historical sources make clear that although the products of visual arts held a very important place in Greek and Roman culture, their makers were initially all but highly esteemed. Sculptors and painters were thought of as not much more than menial labourers.

In this article, the roots of the image of the artist as *vates* are traced back to another classical model: that of the divinely inspired poet. It was only when visual arts and literature were merged into one category that the artist could lay claim to a similar status. This link, however, had slumbered in the traditional lore about mythical artists for ages. This paper will inquire further into this historical and mythological material to semantically situate the concept of the inspired artist, and to attempt to describe its role and importance until this day.

