

EEN MIRAKEL VERRICHTEN ...
EEN KOUD KUNSTJE?
De Heilige Livinus verbeeld in de schilderkunst

Christel Stalpaert

Hoewel de Christelijke traditie nog steeds in ons denken en handelen aanwezig is, is de beleving van ons geloof sterk gewijzigd. Het geloof wordt soberder beleefd, met minder mystieke uitspattingen dan in bijvoorbeeld de middeleeuwen. Om de impact van een kunstwerk van die tijd ten volle te begrijpen, moeten we daar rekenschap van geven. Binnen de context van de volksdevotie bestonden er heel wat gebruiken, rituelen en tradities die niet in vraag gesteld werden. Ze boden de 'kleine, nietige mens' een zekere houvast. De wetenschappelijke kennis van de mens was immers nog niet zo ver gevorderd en voor veel onverklaarbare fenomenen had men een fundamentele angst. Om die angst te kanaliseren, werden rituelen vastgelegd in een gemeenschapsverband. De wereld van volksbedevaarten, boetedoeningen en andere devotionele praktijken zoals de Livinusverering, waarbij de heilige om genezing, geluk en voorspoed werd gevraagd, kaderen in dat diepgewortelde geloof. Het exemplarische levensverhaal van de heilige Livinus is daarbij inspirerend voor een godsvruchtige levenswandel; ondanks de talrijke martelingen die Livinus moet doorstaan, blijft hij volharden in zijn missietocht. Nooit slaat de twijfel toe. Het uitspreken van de tong staat symbool voor de pogingen van de heidenen om de christelijke boodschapper het zwijgen op te leggen, maar Livinus volhardt in zijn rotsvast geloof.

In deze bijdrage wordt onderzocht hoe de kunstproductie met betrekking tot de heilige Livinus in de loop der tijden inhaakte op het discours van volksdevotie en heiligenverering. Eerder dan de intrinsieke kunsthistorische waarde van de kunstwerken die Livinus als onderwerp hebben, staat het effect en de werking van een schilderij op een toeschouwer in een specifieke devotionele context centraal. Er is immers meer dan de esthetische visie op een schilderij. Al te vaak worden schilderijen uitsluitend vanuit hun museale functie gezien. Nochtans hadden de kunstwerken met betrekking tot Livinus een belangrijke volksdevotionele functie. Het was in de eerste plaats een overtuigingsmiddel in de verspreiding van het geloof en had daar specifieke (beeld)strategieën voor.

Deze tekst is dan ook een pleidooi om verder te kijken dan de traditionele kunsthistorische aandachtspunten zoals schoonheid en stijl. De sociologische antropoloog Alfred Gell deelt in zijn boek *Art and Agency. An Anthropological Theory* deze mening; "For many scholars, and indeed in much common-sense thinking about art, it is axiomatic that art is a matter of

meaning and communication. (...) it is instead about *doing*".¹ We zullen in deze bijdrage kunst analyseren vanuit deze 'agency' of actieve werking die het vanuit deze theoretische invalshoek toebedeeld wordt. Gells 'theory of agency' betreft "the mediation of agency by indexes, understood simply as material entities which motivate inferences, responses or interpretations".² Om de inherente beeldstrategieën die een doelbewust effect uitlokken te kunnen vatten, wordt onder andere gebruik gemaakt van de concepten 'absorptie' en 'theatraliteit' zoals die door Michael Fried geoperationaliseerd werden in zijn *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*.³ We zullen ons met andere woorden afvragen wat een kunstwerk teweegbrengt bij de toeschouwer – door Gell omschreven als "recipient" – welke zintuiglijke ervaringen de kunstenaar beoogt en welke (beeld)strategieën daartoe ingezet worden, rekening houdende met het feit dat deze 'agency' of werking van kunst deel uitmaakt van een ruimer mechanisme, een ruimer discours van macht en kennis. We mogen immers niet vergeten dat de inkomsten uit de heiligenverering en het publiek vertonen van kunstwerken vooral de abdijen ten goede kwamen.

Livinusverering, tekstmanipulaties en politiek van reliekenverwerving

Voor de volksdevotie omtrent Livinus is de monastieke geschiedenis van de Gentse Sint-Baafsabdij van belang. Tijdens de vroegste middeleeuwen had de abdij immers een grote religieuze en culturele uitstraling, waar de devotie van Livinus deel van uitmaakte. De verering van deze in oorsprong Ierse monnik is niet zo verwonderlijk. Het ontstaan van de Sint-Baafsabdij kaderde immers in de christianisatie van de noordelijke gebieden van het Frankische rijk in de loop van de zevende eeuw. De talrijke zendingen, die met de steun van de Merovingische koningen en de Frankische aristocratie door het missiegebied tussen de Somme en de Ardennen trokken, situeerden zich binnen de traditie van het Ierse monachisme.⁴ In de achtste eeuw wijzen de namen van een paar abten – Wilfrid en Egilfrid – op hun Angelsaksische herkomst.⁵ De groei van de Sint-Baafsabdij en de impact van de Livinuscultus moet dan ook in die context worden gezien.⁶

¹ A. GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford, 1998), p. IX.

² *Ibidem*.

³ M. FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago, 1988).

⁴ G. DECLERCQ, 'Heiligen, lekenabten en hervormers: De Gentse abdijen van Sint-Pieters en Sint-Baafs tijdens de Eerste Middeleeuwen (7^{de} – 12^{de} eeuw)', in G. DECLERCQ (ed.), *Ganda & Blandinium: De Gentse abdijen van Sint-Pieters en Sint-Baafs* (Gent, 1997), p. 14.

⁵ G. DECLERCQ, *o.c.*, p. 23.

⁶ Volgens Georges Declercq was er voor 639 op de plaats van de Sint-Baafsabdij al een kerkelijke aanwezigheid, zo niet minstens een kerk aanwezig. Zie G. DECLERCQ, *o.c.*, p. 19.

DE HEILIGE LIVINUS VERBEELD IN DE SCHILDERKUNST

Een belangrijk document in het onderzoek naar het discours van de volksdevotie omtrent Livinus is het *Evangeliarium van Sint-Lieven* (eind achtste – begin negende eeuw) dat vereerd werd als een relikwie, omdat men ervan overtuigd was dat het door de heilige Livinus zelf werd geschreven. Het *Evangeliarium* bevindt zich in de Gentse Sint-Baafskathedraal en is versierd met prachtige canontafels, titelmedaillons en bladminiaturen.

Toen de prior in opdracht van de toenmalige abt Raphael de Mercatel (abbatuaat 1478-1507) op 6 mei 1482 een inventaris liet opmaken van de kunstschaten van Sint-Baafs, werd het *Evangeliarium* beschreven als het boek, geschreven door de Heilige Livinus, dat Jacob Van Brussel (abbatuaat 1457-1470) “dede vermaecken en verciere[n]”.

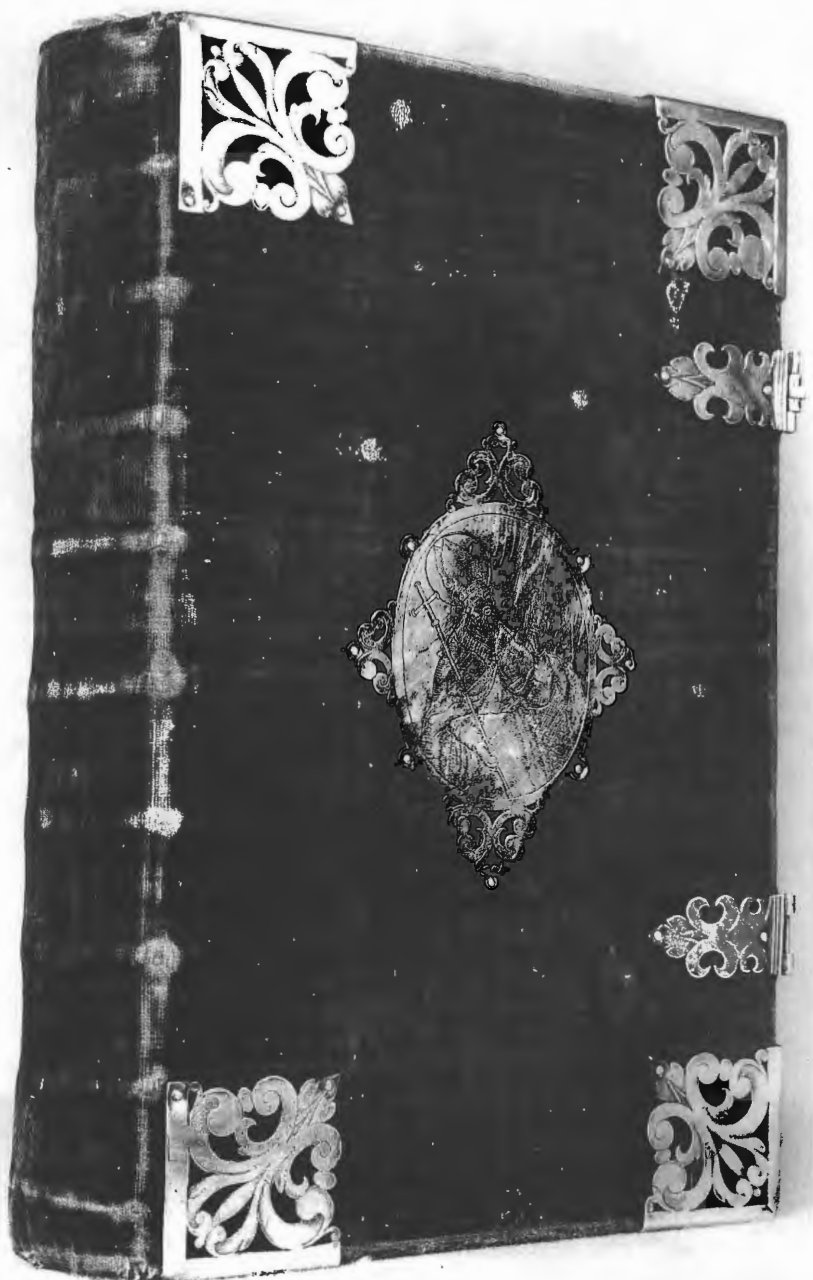
Ghebonden met berderen, overtrocken en verciert over deen zijde met zwarten fluweele ende daer boven met 5 selveren vergulde cnoppen en met 2 selveren vergulden sloten, en over dander zijde met Ste Lievens, liggende in 12 tabernaculen, staende als selveren vergult ende ronsomme met 14 steenen en 14 roeskins, elc roeskinne hebbende 7 peerlen, met eene selveren deksele boven, daerup staende vier Evangelisten vergult. En in den midden weest een wit cristael beslaen met eender zwarten leere busse met 3 yseren banden, met eene slote slutende met 2 sleutels, den welcken bouc dede vermaecken en verciere[n] heer Jacob Van Brussele, quondam abbas sancti Bavonis.⁷

Het *Evangeliarium* werd in de loop der tijden heringebonden. Vlak voor de miniatuur die het evangelie volgens Johannes inleidt, werden twee bladzijden ingevoegd. Het betreft een kopie uit de veertiende eeuw van een brief van abt Othelbold (abbatuaat 1019-1034) aan Gravin Otgive, echtgenote van Boudewijn IV, graaf van Vlaanderen (988-1035). Abt Othelbold stelde met die brief de gravin op de hoogte van de financiële moeilijkheden waarin de abdij na de inval van de Vikingen verkeerde. Hij kloeg zich over het feit dat de Sint-Baafsabdij over geen beschermheer beschikte, zoals de Sint-Pietersabdij die wel had in de persoon van graaf Arnout de Grote.⁸ Livinus wordt in de brief omschreven als een Schotse bisschop die in een dorp, dat onder Sint-Baafs ressorteerde, de marteldood stierf. Na de brief volgt een lijst van kunstschaten en relieken.

De brief verwijst naar de invallen van de Vikingen in de tweede helft van de negende eeuw (een eerste keer in 851, een tweede keer in 879). Veel manuscripten, kunstschaten en andere waardevolle bronnen over de geschiedenis

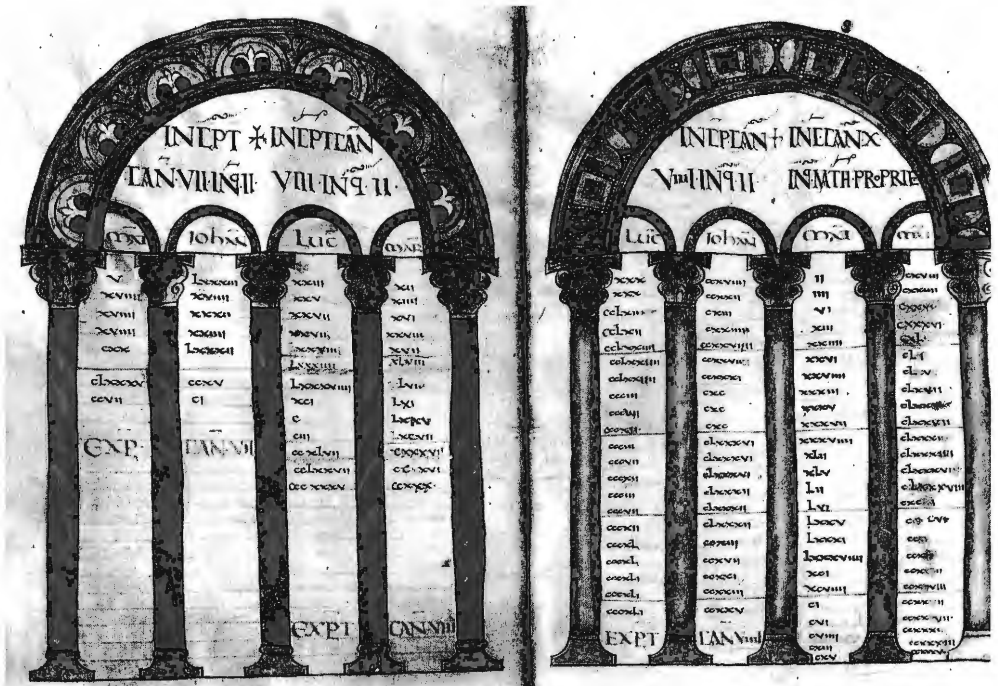
⁷ A. VAN LOKEREN, *Histoire de l'abbaye de Saint-Bavon et de la crypte de Saint-Jean à Gand* (Gand, 1855), p. 237.

⁸ A. VAN LOKEREN, *o.c.*, p. 49.



ILLUSTRATIE 1

*Het Evangeliarium van Sint-Lieven, eind achtste – begin negende eeuw
(Sint-Baafskathedraal, Hs. 13)
(copyright IRPA-KIK, Brussel)*



ILLUSTRATIE 2

*Het Evangelarium van Sint-Lieven, eind achtste – begin negende eeuw
(Sint-Baafskathedraal, Hs. 13)
(copyright IRPA-KIK, Brussel)*

van de Sint-Baafsabdij gingen daarbij verloren. In de tiende eeuw likte de Sint-Baafsabdij dan ook zijn wonden en trachtte hij zijn aanzien van weleer te herstellen. De Sint-Baafsabdij was daartoe met de Gentse Sint-Pietersabdij in een rancuneuze strijd verwickeld. De Sint-Pietersabdij wist immers als eerste uit haar as herrijzen, wat bij de monniken van Sint-Baafs voor enige jaloezie zorgde. De verantwoordelijken van geen van beide abdijen schrokken er in die verbeterde strijd voor terug tekstmanipulaties door te voeren. Dat het *Evangelarium van Sint-Lieven* als reliek werd vereerd – omdat het zou hebben toebehoord aan Livinus – moet dan ook in die context worden gezien. Van den Gheyn beweert zelfs dat het *Evangelarium van Sint-Lieven* niet van monastieke origine is.⁹ Ook de verwerving van de relieken van Livinus in Sint-Lievens-Houtem in 1007 was zeer dubieus. Samen met de *Passio quel Vita sancti Livini* en de *Translatio Livino*¹⁰, die beiden stamden uit de 11de eeuw, moeten deze katalysatoren van de Livinuscultus in een context van tekstmanipulaties worden begrepen.

De brief van abt Othelbold aan Gravin Otgive toont aan dat het bezit van relieken voor een abdij van groot belang was om giften en schenkingen te bekomen. In de elfde eeuw betekende de groeiende macht van de handelsnederzetting *Gandavum* bovendien dat de Sint-Baafsabdij parochiale en andere rechten moest afstaan aan de ontluikende stad. Tegen het begin van de twaalfde eeuw was de tijd dat de abten de scepter zwaaiden over het Gentse grondgebied voorbij. Ter compensatie van hun verminderde parochiale rechten concentreerde de abdij zich op inkomsten uit heiligenverering, waaronder de Livinusdevotie. Zij deed dit via collecten en de verkoop van aflaten. Dat het bezit van relieken – al dan niet vervalst – de inzameling van geld stimuleerde, spreekt voor zich. Met haar politiek van reliekenverwerving hoopte de abdij kerkgangers en weldoeners aan te trekken en voor hun abdij te winnen. Het is dan ook niet toevallig dat de heiligen van Sint-Baafs (Bavo, Landoald en Lieven) allemaal in de zevende eeuw geleeft zouden hebben, de periode waarin de Sint-Baafsabdij werd opgericht.¹¹ Maar het was ook niet ongewoon dat de Sint-Baafsabdij in zijn spreidingspolitiek van de Livinusverering relieken schonk aan geassocieerde gebedsgemeenschappen. Zo werd in juni 1463 een relikwie in de vorm van een stukje arm van de heilige Livinus overgedra-

⁹ Chne. VAN DEN GHEYN, 'Extrait du fascicule VVII: Evangélaire de Saint Liévain', *Inventaire archéologique de Gand. Catalogue descriptif et illustré des monuments, oeuvres d'art et documents antérieurs à 1830, publié par la Société d'histoire et d'archéologie de Gand* (Gand, 1915).

¹⁰ *Passio quel Vita sancti Livini*, elfde eeuw (Universiteitsbibliotheek Gent, Hs. 4960) en *Translatio Livino*, elfde eeuw (Universiteitsbibliotheek Gent, Hs. 4962)

¹¹ B. HAGGH, 'Muziek en ritueel in de Sint-Baafsabdij: structuur en ontwikkeling van de liturgie, het Gregoriaans, de liturgische handschriften en drukken', in B. BOUCKAERT (ed.), *De Sint-Baafskathedraal in Gent van Middeleeuwen tot Barok* (Gent, 2000), p. 52.

DE HEILIGE LIVINUS VERBEELD IN DE SCHILDERKUNST

gen aan de collegiale kerk van Zierikzee. In zijn *Inventaris van ornamenten, reliquien ende juwelen* van 12 januari 1395 vermeldt de koster van de Sint-Baafsabdij die relikwie als de "Sente Lieven arem met 3 anderen aermen met reliquien beslegen met zelve".¹²

De Livinuscultus is met andere woorden onlosmakelijk verbonden met machtsmechanismen, geldkwesties en tekstmanipulaties. De kunsthistorische waarde van de werken die geïnspireerd zijn door het leven van deze heilige worden er echter niet minder waardevol om. Meer nog. De mensen die de relieken kusten, die in processies meestapten en wenend beelden omarmden, geloofden echt in de genezende kracht van deze heilige. Het belang van relieken om giften en schenkingen te bekomen en het feit dat de Gentse Sint-Baafsabdij daarvoor zelfs tot tekstmanipulaties en vervalsingen wou overgaan, bewijst in feite het geloof van 'de kleine, nietige mens' in de kracht en 'agency' van relieken. Het wijst niet alleen op politieke en materiële belangen, maar ook op het feit dat het systeem van volksdevotie werkt; dat de mens nood had aan steun en houvast en dat het bereid was hiervoor te betalen. Bij afbeeldingen van heiligen is dat niet anders. Immers, zoals Gell stelt; "Idols are indeed of special relevance (...) because they stand for (...) persons or deities, in manifest and powerful ways. (...) iconic objects in particular can occupy positions in the networks of social human agency that are almost equivalent to the positions of humans themselves." (Gell, X) De kunstproductie met betrekking tot de heilige Livinus is met andere woorden ook ingebed in deze devotionele context en beoogt in de eerste plaats een religieuze ervaring, eerder dan een esthetische, afstandelijke beschouwing.

Muurschilderingen: esthetische beschouwing of mystieke ervaring?

Een vroeg voorbeeld van kunstwerken die in het kader van een devotionele context gecreëerd werden, zijn de talrijke muurschilderingen die religieuze gebouwen sieren. De totnogtoe oudst gedateerde muurschildering die in verband kan gebracht worden met de Livinuscultus werd omstreeks 1150-1200 aangebracht op de dagkanten van de ramen in de refter van de voormalige St-Baafsabdij van Gent – het huidige Museum van Stenen Voorwerpen. In de drie rondbogige ramen werden op de dikte van de muren twee figuren geschilderd. Die van het middelste venster zijn verloren gegaan, maar de figuren op de andere twee zijvensters zijn nog herkenbaar. Ze zijn ongeveer drie meter hoog en rusten op golfjes van eenvoudig getekende wolken. Links wordt de heilige Macharius als bisschop voorgesteld. De andere figuur werd niet geïdentificeerd. Rechts bevinden zich de heilige Brixius en zijn moeder,

¹² P. TRIO, *Volksreligie als spiegel van een stedelijke samenleving. De broederschappen te Gent in de Late Middeleeuwen (12^{de} – 16^{de} eeuw)* (Leuven, 1989), p. 97, voetnoot 258.

Caphrahildis. Volgens de legende van Livinus ontfermden zij zich over de gemartelde en tekenden zij zodoende hun eigen doodvonnis. Aan de bovenkant van de vensters verschijnt een engel op een blauwe achtergrond met het volgende opschrift: *B. pacifi* of *Beati pacifi* wat zoveel betekent als “zalig zij de vreedzamen”. De figuren zijn in fresco geschilderd of direct op de verse mortel. De zachte aardtinten zijn met zwarte of bruine lijnen omrand.

Ook in de crypte van de Gentse Sint-Baafskathedraal bevindt zich een muurschildering. Deze kwam tussen 1480 en 1520 tot stand¹³ en toont Anna-tendrieën¹⁴: grootmoeder Anna, moeder Maria en het kindje Jezus. Jezus wordt afgebeeld met een vogel en de heilige Anna houdt een appel in de hand. Beiden worden geflankeerd door de heilige Livinus en de heilige Macharius, de twee patroonheiligen van de stad Gent. Livinus wordt afgebeeld in zijn bisschoppelijk ornaat, met een kruis staf in de rechterhand. We kunnen hem identificeren aan de hand van zijn vaste attribuut: een tang waarin zijn uitgerukte tong geklemd zit en door de tekst ‘LIEVIN’ onderaan op de rand.

Ook het achterkoor van de parochiale heilige Kerstkerk in Gent¹⁵ bezat muurschilderingen met een afbeelding van de heilige Livinus. Getuige daarvan zijn

¹³ A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw* (Leuven, 1998), p. 311-312. E. DHANENS, ‘Sint-Baafskathedraal Gent’, *Inventaris van het kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen*, 5 (1965a), p. 170. Frans-Jozef Coppejans restaureerde de muurschilderingen in de jaren 1936-1937.

¹⁴ De Heilige Anna of Sint-Anna is volgens de christelijke traditie de moeder van de Heilige Maagd Maria. In de dertiende eeuw komt het verhaal op van de drie huwelijken van Anna. Zij werd twee keer weduwe, hertrouwde telkens en kreeg uit ieder huwelijk een dochter. Zo ontstond de familie van Anna, die men de maagschap noemt. De verering van Anna begint in de vijfde/zesde eeuw in het Midden-Oosten en komt al spoedig naar het Westen (Venetië en Rome). Zij bereikt haar hoogtepunt in de 15e en 16e eeuw. In die tijd ontstaat een heel speciale afbeelding Anna te Drieën: Anna met Maria en Jezus. In de 15e eeuw wordt Anna vooral uitgebeeld als vrouw die op haar arm een meisje (Maria) draagt, die op haar beurt een klein kind (Jezus) vasthoudt.

¹⁵ “De parochiale Kerke van St. Salvator geseyt, ’s Heylig Kerst synde eertyds een Cappelle geweest.” X, *Letterlyke Copie van een handschrift waer van het titelblad war luydende als volgt: uygeschreven, april 1838. Den Kundigen Schilder, aentoonende de fraeyheden ende naemen der meesters van de Schilderyen geplaets inde parochiaele Kercken ende andere Cloosters ende Capellen Der Stadt Gend met een corte beschryvinghe soo van de fondatien als andere Schoonigheden die men aldaer ontmoet ten jaere 1767*, p. 21. “Cette eglise [de Saint-Sauveur] était jadis située dans l’enclos de l’abbaye de S. Bavon, et portait le titre de Saint-Christ. Lors de la démolition, nécessitée par la construction du chateau dont Charles V elle fut transférée dans l’endroit où était située la Chapelle de Dieu souffrant (...) nommée Den noodt Godts, et où elle se voit maintenant, savoir à l’extremeté de la rue dite Slyphstraete et latéralement dans la rue dite Paepstraete, dans le voisinage de la ci devant abbaye de Doornzele (...).” P.F. DE GOESIN VERHAEGHE, *Les Eglises de Gand, en majeure partie inédit*, 1819, p. 105.



ILLUSTRATIE 3

*Muurschildering in de crypte van de Sint-Baafskathedraal te Gent (1480-1520)
(copyright IRPA-KIK, Brussel)*

de restauratiewerken die in de jaren vijftig van de negentiende eeuw werden uitgevoerd onder de leiding van archeoloog Jean-Baptiste Béthune d'Idewalle en de Gentenaar Theodoor Jozef Canneel. Op zondag 22 juni 1862 werden – niet toevallig tijdens de *Exposition triennale des Beaux-Arts* in Gent – de restauratiewerken ingehuldigd. Jules de Saint-Genois geeft in de *Messenger des sciences* naar aanleiding van deze feestelijkheden een mooie beschrijving van de schilderwerken waarvan de restauratie vijf jaar in beslag genomen had. Volgens de Saint-Genois bekleedde een grote Christusfiguur een belangrijke rol in de compositie. Aan zijn zijde knielden twee engelen en ook boven hem verschenen twee engelen. Naast Christus kwamen de twaalf apostelen in beeld. Zij verschenen in groepjes van twee tussen de pilaren die de ribben van het gewelf ondersteunden en de ramen van elkaar scheidde. Onder de apostelen waren kleinere figuren afgebeeld. Volgens de Saint-Genois waren dit historische figuren, in sobere kleuren, maar zij hadden door hun fiere houding en het subtiele gebruik van goudskleur op de achtergrond een monumentaal karakter. Onder de ramen in het schip van de kerk verscheen op de beide langshevels een processie van heiligen. Bij hen, aan de linkerkant, bevond zich de heilige Livinus. Volgens de Saint-Genois werden de heiligen zorgvuldig en na grondige studie als individuen in beeld gebracht. Ze waren voorzien van hun historische gewaad, en toonden een gelaatsuitdrukking die paste bij hun levensverhaal.¹⁶

Tussen 1863 en 1892 decoreerde Theodoor Jozef Canneel ook de Gentse Sint-Annakerk met fresco's. Met name in de Sint-Machariuskapel verschijnt de heilige Livinus op één van de acht fresco's.

Waar het ons in deze bijdrage om gaat, is dat de muurschilderingen een andere esthetische ervaring beoogden dan de afstandelijke beschouwende blik. De 'beschouwers' van deze muurschilderingen waren onder andere pelgrims, die een lange reis ondernamen naar een bedevaartsoord, in dit geval een plaats waar de heilige Livinus werd vereerd en waar zijn relieken bewaard werden. Oorspronkelijk werden de relieken in de crypte van een kerk bewaard, de ondergrondse ruimte die ook gebruikt werd voor de opvang van de pelgrims, en die doorgaans versierd werden met taferelen uit het leven van de patroonheiligen. Pas vanaf de vijftiende eeuw werd een klein verhoog achter het hoofdaltaar in gebruik genomen om de relieken op te bergen, al werd dit niet consequent doorgevoerd. We zien dan ook dat muurschilderingen op de kooromgang en de zuilen van kerken aangebracht worden.

Het was de bedoeling van de pelgrims om na een tocht van ontbering en bezinning respect te betuigen aan de relieken en zodoende zielenheil, bescher-

¹⁶ J. DE SAINT-GENOIS, 'Peintures murales de M. Canneel dans l'église de Saint-Sauver, à Gand', *Messenger des sciences historiques, ou archives des arts et de la bibliographie de Belgique*, 1862, p. 280.



ILLUSTRATIE 4

*Detail van de muurschildering van Theodoor Jozef Canneel van de heilige Livinus, Sint-Annakerk te Gent, 1863-1892)
(copyright IRPA-KIK, Brussel)*

ming of een wonderbaarlijke genezing af te dwingen. We moeten ons deze 'beschouwers' van de muurschilderingen voorstellen na een lange en vermoeiende tocht, biddend, het hoofd nederig gebogen, de relieken vererend of zelfs aanrakend. Als we pelgrimsverslagen erop naslaan, lezen we doorgaans ook getuigenissen van een lichamelijke, religieuze totaalervaring, eerder dan een afstandelijke, rationeel geordende beschouwing van de schoonheid of de stijl van de muurschildering.

Als medium droeg de muurschildering op twee vlakken bij tot een lichamelijke, religieuze totaalervaring; op architecturaal vlak enerzijds en op het vlak van beeldstrategieën anderzijds.

Architecturaal is het opvallend dat de muurschilderingen de volledige crypte of andere ruimte in beslag namen. Niet alleen de muren, maar ook de gewelven werden met figuren bekleed. Dat betekent dat de pelgrim bij zijn intrede in de ruimte omgeven werd door afbeeldingen van figuren en heiligen. Het overdonderende en overweldigende effect dwingt respect en een nederige houding af enerzijds, maar geeft ook een beschermend gevoel. Na de moeizame tocht vol ontberingen, wordt de beschermende functie die de crypte en de gewelven bieden tegen weer en wind, verbonden met de afgebeelde heiligen. Het transcendente gebed voor bescherming wordt met andere woorden gegrond in een lichamelijke ervaring van bescherming en wordt esthetisch gemedieerd in de afgebeelde figuren die de vermoeide pelgrim overweldigend maar tevens beschermend omgeven.

De architecturale context gaat hand in hand met de toen gangbare beeldtaal. De tekening op de muurschildering toont immers weinig of geen perspectief. Volgens de traditie werd de voorstelling niet aangepast aan hoe de werkelijkheid gezien werd, maar aan het tweedimensionale vlak van de muur van het gebouw waarop de voorstelling werd geschilderd. De figuren van de afgebeelde heiligen dekken elkaar dan ook nooit af zoals dat in een perspectivistische schildering wel het geval zou zijn. Ze staan op en onder elkaar; de tastbaarheid van hun lichaam wordt gerespecteerd. Ook is er geen perspectiefwerking door clair-obscur of lichtinval door een lichtbron in de voorstelling. De voorstelling baadt in een uniforme, Goddelijke verlichting.¹⁷ Zoals de getuigenis van Jules de Saint-Genois in de *Messenger des sciences* aangeeft, werden de personages in de muurschildering niet groter of kleiner afgebeeld volgens de regels van het perspectief – de personen die zich dichterbij bevonden, worden groter afgebeeld, de personen die zich verderaf bevonden, kleiner – maar volgens hun onderlinge hiërarchie. De Jezusfiguur is het grootst afgebeeld, de historische figuren waren op hun beurt kleiner dan de heiligen en de apostelen.

¹⁷ H. HOUBEN en M. HOLTHOF, *Beeldvoorbeeld: een theoretische en praktische handleiding over beeld- en filmtaal* (Limburg, 1999), p. 7.

DE HEILIGE LIVINUS VERBEELD IN DE SCHILDERKUNST

Al deze aspecten genereren een lichamelijke esthetische ervaring, waarbij de veelheid aan zintuiglijke indrukken niet rationeel geordend worden via de beeldtaal van het perspectief. Het perspectief is immers een code, een beeldstrategie die pas in het quattrocento geïntroduceerd werd en orde schept in een tweedimensionale weergave van een complexe, driedimensionale werkelijkheid. Het gebruik van het verdwijnpunt, bijvoorbeeld, fungeert als een rationeel centrum waarrond alles mathematisch geordend is. Dit garandeert een duidelijk, rationeel en afstandelijk begrip van de afbeelding. De cognitieve herkenning van het gerepresenteerde primeert.

Het Lam Gods

De devotie context en lichamelijke totaalervaring blijft naast de esthetische beschouwing een belangrijke uitdaging voor de middeleeuwse schilderkunst. De kunstschaten van de abdijen waren enerzijds afkomstig van het mecenaat van abten en monniken en anderzijds van fundaties van leken. Iedere monnik had immers de vrijheid om individuele gebeden en missen te stichten: zowel voor zijn eigen zielenheil, als voor dat van vrienden en familieleden. Maar ook buitenstaanders konden zich 'inschrijven' in de gebedsdiensten van de abdij. In ruil voor schenkingen in geld of in natura werd de stichter (en zijn familie en vrienden) in het *obituarium* ingeschreven. Dat betekende dat de abdij en zijn monniken de stichter in zijn gebeden opnamen. Overeenkomstig het bedrag werden de omvang en de aard van de gebeden en erediensten bepaald; een mis, een officie, een antifoon of een processionele statie.

Toen Karel V na de opstand van de Gentenaars in 1539 tegen de zware belastingen die de keizer had opgelegd, besliste om een dwangburcht – het zogenaamde Spaans kasteel – te bouwen op de strategisch gelegen Sint-Baafsabdij, moesten de kanunniken¹⁸ uitwijken naar de Gentse Sint-Janskerk. Paus Paulus III bekrachtigde de translatie van het Sint-Baafskapittel naar de Sint-Janskerk op 3 december 1540. De oude structuren van de parochiekerk van Sint-Jan bleven functioneren, zij het onder de controle van het kapittel, en onder de nieuwe naam van de Sint-Baafskerk. De kunstschaten van de voormalige Sint-Baafsabdij verhuisden mee of gingen verloren.

Omdat de Sint-Baafskathedraal voor de overheveling van het kapittel van de Sint-Baafsabdij naar de Sint-Janskerk in oorsprong een parochiekerk was, behoorden de kerk en haar kunstschaten de burgerlijke gemeenschap toe. Zij waren immers tot stand gekomen door burgerlijk mecenaat: schenkingen van parochianen, de steun van de stadsmagistraat en het beleid van het kerkbe-

¹⁸ In 1536 werd de Sint-Baafsabdij onder impuls van keizer Karel V hervormd tot een kapittel van kanunniken.



Van Eyck 1432

ILLUSTRATIE 5

*Hubert en Jan van Eyck, De aanbedding van het Lam Gods, 1420-1432
(Sint-Baafskathedraal Gent)
(copyright IRPA-KIK, Brussel)*

DE HEILIGE LIVINUS VERBEELD IN DE SCHILDERKUNST

stuur. De parochiale stichters staan dan ook opgetekend in het *obituarium* van Sint-Jan als medeschenkers in het kunstpatrimonium van voor 1540. Ook de bijdragen van de parochiale verenigingen (waaronder de gilden) droegen bij tot de verfraaiing van de kerk.

Een van de bekendste particuliere fundaties in de Sint-Janskerk, waarbij Livinus een rol speelde, was die van Joos Vijd, een Bourgondische hofdienaar die herhaaldelijk deel uitmaakte van de Gentse stadsmagistratuur en ook kerkmeester was van de Sint-Janskerk.¹⁹ Samen met zijn vrouw Elisabeth Borluut gaf Vijd, als kunstminnende en welgestelde patriciër, de opdracht aan Hubert en Jan van Eyck een retabel over het Lam Gods te schilderen. Het schilderij *De aanbidding van het Lam Gods* werd – zoals vermeld op het kwatrijn – aangevat door Hubert van Eyck in 1420 en beëindigd door Jan of Joannes van Eyck in 1432. De schenker verzocht met dit kwatrijn de bezoeker en beschouwer van het kunstwerk zorg te dragen voor wat tot stand kwam op 6 mei 1432 en te bewonderen wat de schilders verwezenlijkt hadden.

Het altaarstuk van het Lam Gods stelt de 'Civitas Dei' voor, het hemelse Jeruzalem uit de *Apocalyps* van de evangelist Johannes. Het is een polyptiek en toont een complexe compositie van meervoudige panelen met verschillende taferelen. Het middenpaneel toont de hemelse eucharistie, met de aanbidding van het lam als eeuwigdurende mis. Daaraan nemen verschillende groepen deel, waaronder de groep der martelaren rechts van het centrale gebeuren. De aanwezigheid van de heilige Livinus, de tweede patroon van de stad Gent, onder die martelaren, legt een band met de stad Gent. De groep van de martelaren is samengesteld uit drie pausen, twee diakens, zes gemijterden (bischoppen of abten), met daarachter enkele getonsureerden en leken, sommigen met bontmuts. Livinus wordt gemijterd afgebeeld met zijn typische attributen: in zijn linkerhand houdt hij een staf, in zijn rechterhand een tang met een tong. Hij is net zoals zijn omstanders in een rijkelijk versierd bloedrood gewaad gehuld.²⁰

Sinds 1986 wordt het Lam Gods opgesteld in een streng beveiligde glazen kooi in de Villakapel of de doopkapel van de Sint-Baafskathedraal. De alarm-systemen, de gewapende kapeldeur en de voortdurende camerabewaking verdrongen de oorspronkelijke spirituele ervaring van het veelluik. Om de impact en de 'agency' van het kunstwerk naar zijn waarde te kunnen schatten is het dan ook van belang om rekenschap te geven van de oorspronkelijke architecturale en volksdevotionele context van het *Lam Gods*. Of zoals Gell het stelde; "art objects mediate a technology to achieve certain ends, notably to

¹⁹ E. DHANENS, 'Het retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent', *Inventaris van het kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen*, 6 (1965b), p. 32.

²⁰ E. DHANENS (1965b), *o.c.*, p. 51.



ILLUSTRATIE 6

*Tekening van de Vijd-kapel in de Sint-Baafskathedraal Gent,
eind negentiende-begin twintigste eeuw*

(Topografische collectie Universiteitsbibliotheek Gent BRKZ.TOPO.0557.H)

DE HEILIGE LIVINUS VERBEELD IN DE SCHILDERKUNST

enmesh patients in relations and intentionalities sought or prescribed by agents.”²¹

De Vijd-Borluutfundatie omvatte niet alleen de polyptiek *De aanbidding van het Lam Gods*, maar een volledige straalkapel in de kooromgang van de Sint-Baafskathedraal waarin iedere dag een mis gecelebreerd werd. Het *Lam Gods* maakte integraal deel uit van het altaar van de Vijdkapel en had een duidelijke liturgische functie. De meervoudige panelen waren trouwens niets steeds geopend; die werden slechts getoond op de gepaste datum van de kerkelijke kalender. Elisabeth Dhanens merkt in haar studie over de Vijd-Borluut fundatie bijvoorbeeld terecht op dat de van rechts invallende belichting door de schuingeplaatste vensters in de Vijdkapel een spel van licht en schaduw genereerde dat de inwendige dynamiek van de doordachte compositie tot zijn recht deed komen. “Alleen in de kapel kan men de heerlijkheid van het iconografisch programma en van de vormgeving ten volle beseffen”, aldus Dhanens.²²

De complexe compositie van de *Lam Gods*-polyptiek genereert inderdaad een ingenieus samenspel van architecturale context en beeldstrategieën die een lichamelijke spirituele ervaring ondersteunen. De technische virtuositeit valt het beste te analyseren aan de hand van de concepten van absorptie en theatraliteit die Michael Fried operationaliseerde in zijn boek *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*.

Op het onderste middenpaneel, met centraal de hemelse eucharistie, zijn in een cirkel personen gegroepeerd die deelnemen aan de aanbidding van het lam als eeuwigdurende mis. De meeste van de belijders, heilige vrouwen, kerkvaders en engelen zijn in zichzelf gekeerd, biddend en ingetogen. Wat Michael Fried “the image’s absorption in itself”²³ noemde, genereert personages die verkeren in “a state of mind that is essentially inward, concentrated, closed.”²⁴ Ze zijn “engrossed or (...) *absorbed* in what they were doing, thinking and feeling”.²⁵ De afgebeelde wereld lijkt op zichzelf te bestaan, als een “self-sufficient, autonomous, a closed system independent of, in that sense blind to, the world of the beholder.”²⁶ Dit houdt in dat de afgebeelde personages zich op geen enkele manier rekenschap geven van de aanwezigheid van de beschouwer die voor het schilderij staat. Het effect van deze portrettering

²¹ A. GELL, *o.c.*, p. X.

²² E. DHANENS, ‘De Vijd-Borluut fundatie in het Lam Godsretabel, 1432-1797’, *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten*, 38 (1976) 2, pp. 9-10.

²³ M. FRIED (1988), *o.c.*, p. 50.

²⁴ M. FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago, 1988), p. 49.

²⁵ M. FRIED, *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago, 1998), p. 48.

²⁶ *ibidem*

is het fenomeen van de absorptie bij de toeschouwer; “a virtual trance of imaginative involvement.”²⁷ De graad van imaginaire betrokkenheid bij de hemelse eucharistie is hoog; de toeschouwer wordt een venster aangeboden op een parallelle wereld waarbij je opgenomen wordt in een illusie, geabsorbeerd als het ware, in een op zichzelf betrokken gebeuren. Je leeft als toeschouwer zodanig mee met het ritueel van de eeuwigdurende mis dat je vergeet dat het kunst is; de lijst verdwijnt uit het blikveld.

Maar niet alle heiligen richten de blik biddend of in de richting van het lam. Sommigen kijken naar binnen – naar het centrale gebeuren –, anderen kijken naar buiten, in de richting van de toeschouwers. Hun priemende blik staat in schrill contrast met de ingetogen, biddende houding van hun omstanders. Dit introduceert het concept van de theatraliteit als “playing to an audience (...) addressing the audience”²⁸. Deze personages spreken de toeschouwer die zich voor het schilderij bevindt rechtstreeks aan en verhinderen dat deze volledig opgaat in de parallelle wereld. Hij is zich nu immers ook bewust van zijn gepositioneerdheid als toeschouwer, en bijgevolg wordt hij terug in de spirituele context van het schilderij geworpen; zijn functie als bezoeker van de Vijdkapel en de mis die er op initiatief van Vijd iedere dag werd gecelebreerd. Het is een dwingende vraag om de verantwoordelijkheid als christen mens op te nemen binnen een specifieke liturgische context.

Het effect, de werking en ‘agency’ van het *Lam Gods* is met andere woorden afhankelijk van een uitgekiende dynamiek tussen absorptie en theatraliteit. De wisselwerking tussen deze twee beeldstrategieën werkt een lichamelijke en spirituele esthetische ervaring in de hand. De absorptieve modus vraagt een gewilligheid van de toeschouwer om via de blikken van de heiligen deel te nemen aan de actie die afgebeeld is en op zijn beurt het lam te eren. De theatrale modus van het schilderij beoogt tegelijkertijd een interactie met de mis die in werkelijkheid gecelebreerd wordt.

Absorptie en ‘agency’ in barokke voorstellingen

De barok, die de kunst van de zeventiende eeuw domineerde, had een voorkeur voor dramatische en intense onderwerpen, rijke texturen en uitgekiende clair-obscur behandeling van het licht. De katholieke kerk, die nog altijd optrad als de belangrijkste kunstmecenas, promoveerde de barok omdat die stijl haar toeliet de gelovigen te overtuigen: niet alleen met redelijke argumenten, maar vooral door hen te overdonderen met een illusie. Het is dan ook geen wonder dat in die periode de beeldstrategie van de absorptie een hoogtepunt zal bereiken.

²⁷ *ibidem*

²⁸ *ibidem*



ILLUSTRATIE 7

*Detail uit Hubert en Jan van Eyck, De aanbidding van het Lam Gods,
met de heilige Livinus, 1420-1432 (Sint-Baafskathedraal Gent)
(copyright IRPA-KIK, Brussel)*

Pieter Paul Rubens (1577-1640) was de meest invloedrijke kunstenaar die zich specialiseerde in dramatische voorstellingen. Hij schilderde in de jaren 1633-1635 in opdracht van het klooster van de jezuïeten in Gent het doek *De marteling van de H. Livinus*. In tegenstelling tot het *Lam Gods* worden de personages niet langer in een rustige, vaak biddende, houding afgebeeld. De rustige houding ruimt plaats voor dramatische actie. Kunstenaars kiezen conform de stijl van de barok voor het meest spannende en dramatische moment in de levensbeschrijving van de heilige: het moment waarop hij wordt gemarteld of onthoofd.

In *De marteling van de H. Livinus* wordt Livinus belaagd door een bende criminelen, die de heilige Livinus de tong uitrukken en die aan de honden voeren. Vlak na de misdaad geschiedt evenwel gerechtigheid. Terwijl de beulen op de voorgrond de marteling voltrekken, verschijnen bovenaan al de straffende engelen wiens bliksemschichten een panische angst veroorzaken. Livinus richt zijn ogen ten hemel en ziet twee engelen neerdalen met de palm en de kroon van het martelaarschap. Ondanks de vernedering die de heilige ondergaat, is hij zeer waardig afgebeeld. Zijn centrale positionering, waarrond de diagonale compositie is opgebouwd, maakt hem tot de krachtige kern van het schilderij.

Het schilderij vertoont de kenmerken van Rubens' late stijl en is een toonbeeld van 'ultima maniera': de vloeiende penseelstreken, de krachtige lijnen en het subtiel kleurgebruik suggereren beweging en de gecentreerde compositie ondersteunt de dramatische zeggingskracht. Alles straalt een ingekapselde energie uit. Dit wordt versterkt door de absorptieve modus die gehanteerd wordt; de voorgestelde gebeurtenis blijft een gesloten, volledig op zichzelf staande wereld. Bij de heilige Livinus en zijn omstanders primeren de handelingen, gedachten en gevoelens. De gebaren van ieder personage geven uitdrukking aan een weloverwogen fysieke en mentale toestand. Zij zijn in hun doen, denken en voelen alleen betrokken op het centrale gebeuren van de afbeelding: meer bepaald de marteling van of de moord op Livinus. De exclusieve aandacht van de personages voor de in beeld gebrachte actie, wordt nog versterkt door de zorgvuldig geconstrueerde eenheid van het schilderij. In de uitgebalanceerde compositie krijgt ieder personage een uitgekende plaats binnen een grotere samenhang. Door de eenheid en de compositie wordt de blik van de toeschouwer met zorg geleid naar de kern van de actie. De kijker kan zich dan vereenzelvigen met het schildersstandpunt en gaat bijgevolg mee op in de voorgestelde gebeurtenissen. Van hem wordt een weinig verbeelding gevraagd om in de figuratieve wereld te stappen.

De voorgestelde gebeurtenissen omspannen in feite verschillende momenten in de dramatische levensloop van Livinus. Rubens toont immers de marteling, de moord en de straf in één tafereel. Deze simultaneïteit van handeling en narratieve verdichting maakt dat een blik op dit grootse schilderij zeker evenveel



ILLUSTRATIE 8

*Pieter Paul Rubens, De marteling van de H. Livinus, 1633-1635
(olieverf op doek, 413 cm bij 347 cm,
Koninklijk museum voor Schone Kunsten in Brussel, inventarisnummer 161.)
(copyright IRPA-KIK, Brussel)*

impact had dan de donderpreken van de kerkvaders. Het was een sterk visueel staaltje van overtuigingskracht om de christen mens naar het voorbeeld van Livinus te laten leven; nooit te verzaken in een rotsvast geloof, welke vernederingen en pijn je daarvoor ook moet doorstaan.

Na een reeks van omzwervingen maakt *De marteling van de H. Livinus* deel uit van de verzameling van het Koninklijk museum voor Schone Kunsten in Brussel.²⁹ Belangrijk voor de spirituele impact van het schilderij is het feit dat het oorspronkelijk werd gemaakt voor de door de jezuïeten aan de heilige Livinus toegewijde kerk in Gent.³⁰ In een beschrijving uit 1776 van het interieur van de kerk van de jezuïetenorde, toegewijd aan de Heilige Livinus, leest men:

In den hoogen autæer is een schoon Stuck De marterie vanden h. Livinus, door P. P. Rubens. Het gaet in prent door van Kaukercke, de plaete berust nog by de paters.³¹

²⁹ Na de opheffing van de (al te machtig geworden) orde van de jezuïeten in 1773 door paus Clemenst XIV werden de geconfiscerde kunstschatten openbaar verkocht. *De marteling van de H. Livinus* van Rubens werd op een veiling in 1777 als eerste schilderij verkocht en werd aangekocht door een zekere Paillet, zoals aangegeven in de marge van de catalogus. Hij verkocht het op zijn beurt aan de Franse koning Lodewijk XVI, waardoor het in het Louvre belandde. Het werk keerde pas in de loop van de negentiende eeuw naar de door Frankrijk geannexeerde Zuidelijke Nederlanden terug om zo te belanden op zijn huidige bestemming: het museum voor Schone Kunsten in Brussel.

³⁰ De Sociëteit van Jezus, bekend als de jezuïeten, is een kloosterorde die in 1534 werd opgericht door een groep afgestudeerde Parijse studenten, onder leiding van Iñigo Lopez de Loyola, beter bekend onder zijn Latijnse naam Ignatius van Loyola. De sociëteit werd in 1540 goedgekeurd door Paus Paulus III. Volgens A. Sanderus en zijn *Flandria Illustrata* (1641) verwierf de Sociëteit in 1591 in Gent twee eigendommen die als kerk fungeerden. Het betreft een kerk die eerst toegewijd werd aan Notre-Dame, Sint-Pieters en Sint-Paulus en vervolgens, in 1621, aan Sint-Livinus. Zie J. DECAVELE, "Gent in de contrareformatie van de XVIIde eeuw", *400 jaar Jezuïetencollege te Gent* (Brussel, 1992), pp. 19-26. "De Eerw. P. der Societeyt Jesu eerst hunnen inganck genomen hebben in 't Jaer 1585. Leerende de Latynsche taele aen de Jonckheyd ende de christelycke Leeringe vanden Catechismus, synde ten jaere 1704 gekossen om in het bisschoppelyck Seminarie aen de Clergie de lesse te geven." X, *Letterlyke Copie van een handschrift waer van het titelblad war luydende als volgt: uytgeschreven, april 1838. Den Kundigen Schilder, aentoonende de fraeyheden ende naemen der meesters van de Schilderyen geplaets inde parochiaele Kercken ende andere Cloosters ende Capellen Der Stadt Gend met een corte beschryvinghe soo van de fondatien als andere Schoonigheden die men aldaer ontmoet ten jaere 1767*, pp. 31-32.

³¹ X, *Letterlyke Copie van een handschrift waer van het titelblad war luydende als volgt: uytgeschreven, april 1838. Den Kundigen Schilder, aentoonende de fraeyheden ende naemen der meesters van de Schilderyen geplaets inde parochiaele Kercken ende andere Cloosters ende Capellen Der Stadt Gend met een corte beschryvinghe soo van de fondatien als andere Schoonigheden die men aldaer ontmoet ten jaere 1767*, p. 31-32.

DE HEILIGE LIVINUS VERBEELD IN DE SCHILDERKUNST

Het doek was met andere woorden een altaarstuk met een specifieke liturgische functie. De gravure van Van Caukercken waarvan sprake in het citaat, werd in 1657 gepubliceerd met onderaan een tekst die bevestigt dat Rubens' *Marteldood van de H. Livinus* zich aanvankelijk in een kerk van de Gentse Sociëteit van Jezus bevond:

Hanc Tutelaris sui s. Livini Martyris ac Pontificis iam a mille annis pro Christo passi tabulam in templo Societatis Jesu Gandavi a Petro Paulo Rubbenis coloribus olim expressam nunc aeri incisam. D. D. Cornelis van Caukercken, 1657.

Rubens' schilderij van de heilige Livinus was overigens slechts een van de drie schilderijen die de Gentse jezuïeten lieten vervaardigen voor het hoofdaltaar van hun kerk. Daarnaast versierden *De kruisafname* van Gaspar de Crayer en *De geboorte van Christus* van Theodoor van Loon alternerend het hoogaltaar. Rubens' altaarstuk werd dus niet permanent getoond. De altaarstukken wisselden elkaar af volgens de liturgische cyclus van het kerkelijk jaar of – in het geval van Rubens' werk – volgens bijzondere naamdagen en feestelijkheden van de heilige.

On voit dans cette Eglise [L'Eglise des Jésuites] sur les arcs des colonnes, six belles pièces, peintes par G. Zegers. De plus trois tableaux qu'on pose alternativement sur le grand Autel; le premier représente le martyre de St. Lievin, très-beau morceau, peint par Rubens, & duquel nous avons une Estampe gravée par Kaukercken; le deuxième une descente de Croix, par de Crayer; & le troisième une Nativité, par T. van Loo.³²

Opmerkelijk is dat de meeste barokke schilderijen waarop Livinus op afgebeeld staat tot stand kwamen omstreeks 1633. Dat 'topjaar' hield verband met de herdenking van de duizendste verjaardag van de marteldood van Livinus. Zo vermeldt het boek *Imago Primi Saeculi*, dat in 1640 werd gepubliceerd naar aanleiding van het eerste eeuwfeest van de oprichting van de jezuïetenorde door Ignatius van Loyola, dat nieuwe decoraties in de Sint-Livinuskerk werden aangebracht naar aanleiding van de duizendste verjaardag van de marteldood van Livinus in 1633. Hans Vlieghe maakte een gedetailleerde studie van het handschrift *Historia* uit het Gentse Jezuïetencollege: een kroniek uit

³² G.P. MENSAERT, *Le peintre amateur et curieux, ou description générale des tableaux de plus habiles maîtres, qui font l'ornement des églises, couvents, abbayes, prieurés & cabinets particuliers dans l'étendue des Pays-Bas autrichiens*, (Brussel, 1763), p. 48.

CHRISTEL STALPAERT

het einde van de zeventiende eeuw die gebaseerd is op grotendeels verloren gegane archiefstukken.³³ Bij het jaar 1633 lezen we:

1633. Millesimus hic annus fuit ex quo in Belgium venerat S. Livinus nostri templi patronus tutelarior et Gandensium Apolostus quoque in proximo huius Oppidi pago Martyrij Lauream est assectus quare hac occasione utendum ratus p. Verreyken Collegii Rector subsidium a Senatu sollicitat quo augustius insolitum celebret iubiliaeum ipsa raritate sacrum ac venerandum decrivit is quinque florenorum millia ex ea summa quam ad collegii structuram civitas annuae pendit quibus ilico D. Caput longe humana statura maius ex argento expressam artifici certe manu et septem tabulae potiora vitae eiusdam sancti exprimentis comparatae ea amplitudine quae laevum temple latus integer compleant octiduum celebritas tenuit mango sensu pietatis et populi affluxu.

Uit de tekst leiden we af dat de toenmalige rector van het klooster, de geleerde Pierre Ernest Verreyken, "quinque florenorum millia" of zijn jaarlijks inkomen van 5.000 gulden besteedde aan creatieopdrachten. Die omvatten onder andere een levensgrote zilveren buste van de heilige Livinus en zeven grote schilderijen die de belangrijkste momenten uit zijn leven verbeeldden. In augustus 1633 ontving kunstschilder Seghers tweehonderd gulden van de Gentse jezuïeten "op reekeninghe van de Beelden van den selven collegie onderhanden" – waarschijnlijk doelend op de serie van Livinusschilderijen.³⁴ De beschrijving uit 1767 van het kerkinterieur van de Gentse jezuïetenorde bevestigt dit:

In hun Kerkcke toegewyd aenden H. Livinus patroon deser Stad, syn in den middelbuck ses groote Stucken synde mirakelen van den Selven H. door G. Zegers.³⁵

³³ H. Vlieghe, o.c., p. 431. Zie ook *Imago Primi Saeculi Societatis Jesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*, Antwerpen, [1640], p. 9 en *Historia collegii Gandavensis Societatis Jesu usque ad annum 1695*, f° 30 r°. Archives générales de Bruxelles, 1695, archives jésuitiques, nr. 981)

³⁴ D. Roggen en H. Pauwels, 'Het caravagistisch oeuvre van Gerard Seghers', *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, XVI (1955-1956), p. 259.

³⁵ X; *Letterlyke Copie van een handschrift waer van het titelblad war luyden de als volgt: uytgeschreven, april 1838. Den Kundigen Schilder, aentoonende de fraeyheden ende naemen der meesters van de Schilderyen geplaets inde parochiaele Kercken ende andere Cloosters ende Capellen Der Stadt Gend met een corte beschryvinghe soo van de fondatien als andere Schoonigheden die men aldaer ontmoet ten jaere 1767*, pp. 31-32.

DE HEILIGE LIVINUS VERBEELD IN DE SCHILDERKUNST

De esthetische werking van Rubens' *De marteling van de H. Livinus* maakt met andere woorden niet alleen deel uit van een liturgische context, maar ook van een ruimere volksdevotionele context omtrent de heilige Livinus die in 1633 een hoogtepunt kende. Deze volksdevotionele context is de wereld van volksbedevaarten, boetedoeningen en andere magische devotionele praktijken waarbij heiligen om genezing, geluk en voorspoed werden gevraagd. Niet alleen de beleving van ons geloof is in de loop der tijden sterk gewijzigd. Ook de museale context waarin we kunstwerken bewonderen, dwingt de esthetische beleving van een kunstwerk binnen een specifieke parameter. Een onderzoek naar "the seductive power of art" (Gell) in een religieuze context maakt om die reden inherent deel uit van kunsthistorisch onderzoek met betrekking tot de verbeelding van de heilige Livinus.