

Inhoud

1	Een ontdekking	9
2	Het schilderij	22
3	De schilder	32
4	Minster Street	48
5	De man in het zwart	63
6	Heel Londen praat erover	77
7	Ten voeten uit	95
8	De aanval	105
9	Het theater van het leven	122
10	Confiscatie en diefstal	141
11	Het proces	154
12	De ontsnapping	176
13	Velázquez op Broadway	193
14	De ontsnappingskunstenaar	207
15	Het verdwijnpunt	225
16	Zien is geloven	241
17	De geest van een schilderij	250
18	Een oneindig aantal Charlesen	260
19	Op het netvlies	274
20	Gered	288
	Dankwoord	297
	Illustratieverantwoording	301
	Noten	305
	Selectieve bibliografie	309
	Register	315

Een ontdekking

Mijn vader stierf heel onverwacht toen ik achter in de twintig was. Hij was schilder. De ziekte die hem fataal werd tastte eerst zijn hersenen aan, vervolgens zijn ogen. Ik was er zo kapot van dat ik alleen nog schilderijen van zijn hand wilde bekijken: een poging zijn nagedachtenis zo levend mogelijk te houden, neem ik aan, en een futiel protest tegen de abrupte manier waarop er een streep werd gezet door zijn leven en zijn kunst.

De maanden gingen voorbij. In het holst van de strenge winter van dat jaar vertrok ik naar Madrid, een stad die ik had uitgekozen omdat hij noch ik er ooit was geweest en ik er de taal niet sprak. Daar wachtten geen oude associaties of nieuwe conversaties; daar kon de tijd stilstaan terwijl ik aan niets of niemand anders hoefde te denken dan aan hem. Elke dag verliet ik mijn hotelkamer om een rondje door de stad te gaan lopen, wat er vaak op uitdraaide dat ik in de ijskoude voorsteden belandde en in de besneeuwde heuvels die daarachter lagen. Ik wist niet wat ik anders moest doen.

Maar Madrid is niet groot; vroeg of laat kwam ik altijd weer langs het Prado-museum, soms wel twee keer per dag, en telkens dwong ik mezelf niet naar binnen te gaan. Uiteindelijk begonnen mijn pogingen het museum te vermijden me zodanig af te leiden dat ik er toch naar binnen liep, en daar, in die drukke stad in de stad, liet het toeval zich toen van zijn beste kant zien. Terwijl ik verwoed zocht naar El Greco, een van de favoriete schilders van mijn vader, liep ik langs een grote zaal waar een vreemde lichtspeeling in mijn ooghoek mijn aandacht trok. Toen ik me omdraaide om te kijken, stapten alle mensen achter in de zaal opeens als één man opzij, waardoor ik onbelemmerd zicht kreeg op de bron van dat licht: Velázquez' monumentale *Las meninas*. Ik had er geen

voorstelling van, geen idee dat het schilderij er te zien was of hoe groot het was: levensgroot, en met een bijpassende diepzinnigheid en rijkdom. De levende mensen maakten plaats voor de geschilderde mensen achter hen, alsof ze acteurs waren in hetzelfde stuk, en voor mijn ogen verschenen helder als in een spiegel de gedaanten van een kleine prinses, haar jonge hofdames en van de kunstenaar zelf, samengebracht in een poel van zonlicht onder een groot schaduwvlak, een dreigend duister dat meteen de toon zet voor het tafereel als geheel. Vanaf het moment dat je je oog op hen laat vallen, besef je dat deze mooie kinderen zullen sterven, dat ze allang dood en begraven zijn, en toch komen ze in het hier en nu van dit moment tot leven, lichten ze kort en helder op als vuurvliegjes tegen het schemerduister van het graf. En wat ze daar houdt, wat ze in leven houdt, zo lijkt de kunstenaar te suggereren, is niet alleen het schilderij, maar dat ben jij zélf.

Jij bent zelf hier, jij bent zelf verschenen: dat is wat meteen uit de ogen spreekt van al die mensen die vanaf hun kant van de zaal terugkijken naar jou. De prinses in haar glimmende jurk, de meisjes met hun linten en buigingen, de kleine page en de lange schilder in het zwart, de non wier geprevel zojuist is weggestorven en de kamerheer die in silhouet afsteekt tegen de stralende deuropening in de verte: iedereen merkt jouw aanwezigheid op. Alsof ze onverwacht een feestje voor je hebben georganiseerd en je zojuist de ruimte bent binnengelopen – hún ruimte, niet de echte om je heen – althans zo voelt het op een of andere geheimzinnige manier. Het hele tafereel ademt een sfeer van verwachting. Dat is de eerste gewaarwording, daar op de drempel van die zaal in het Prado waar *Las meninas* hangt: dat je hun wereld binnen bent gestapt en voor hen opeens net zo tegenwoordig bent geworden als zij voor jou.

Het schilderij pakt je op het moment waarop je stilhoudt van verbazing, net zo bewegingloos als het moment dat het verbeeldt, waarop al die mensen eveneens stilhouden, afgezien van de kleine page die met zijn voet de soezende hond port. Alles en iedereen houdt stil, op de omringende lucht na en het licht dat speelt op het helblonde haar van de prinses, die je aankijkt met de oprechte

nieuwsgierigheid van een kind, en dat midden op een schilderij dat van zichzelf al zo aandachtig overkomt. De vrouwelijke dwerg schenkt je een duidelijk blijk van haar achting, met de hand op haar hart, de meisjes knielen of buigen, de dienaren zijn allemaal op jou gericht, tot en met de man in het zwart, die bijna zwevend lijkt te wachten op de drempel van een andere wereld, alsof hij je wil meevoeren. En vanachter het grote doek waar hij aan werkt, zet de schilder zelf stilletjes een stap opzij, een en al oog: heel even maakt de tovenaars aanwezigheid kenbaar.

11

Maar zet een paar stappen in de richting van dit schilderij en de verbazende waarheidsgetrouwheid maakt plaats voor twijfel. Het glanzende haar van de prinses begint te lijken op een luchtspiegeling of zindering boven een zomerse weg die verdwijnt zodra je dichterbij komt. Het gezicht van de vrouwelijke dwerg lost op in losse penseelstreken. De figuren op de achtergrond beginnen van korte afstand hun samenhang te verliezen en je kunt niet langer onderscheiden waar een hand eindigt en het dienblad dat die vasthoudt begint. Hoe dichterbij je bij het schilderij komt, hoe meer elke schijn van echtheid lijkt te verdwijnen, en wel in die mate dat het onmogelijk lijkt om nog uit te maken hoe het beeld heeft kunnen ontstaan. Alles lijkt uiteen te vallen en is tegelijk zo overtuigend aanwezig dat het zonlicht los van het schilderij schijnt te komen om vrijuit door de zaal te spelen. Zo groots is het meest betoverende schouwspel uit de kunst.

Las meninas (De hofmeisjes) is hoogstwaarschijnlijk geschilderd in 1656, vier jaar voor de plotselinge dood van Velázquez (AFBEELDING A). Het toont een vertrek in het Alcázar-paleis van de koning in Madrid, dat eveneens behoort tot vergane tijden sinds het tijdens een twee dagen durende brand in vlammen opging. Het gaat om de zaal waarin het schilderij eerst ook echt te zien was: stel je eens voor hoe volmaakt illusie en werkelijkheid daar zullen zijn versmolten, hoe beide kanten van het vertrek, de echte en de geschilderde, schijnbaar naadloos in elkaar overliepen. Het moet verbazingwekkend zijn geweest die ruimte te betreden en daar al die mensen te zien wachten – alsof je een droom binnenloopt, of een flikkerende vertoning van het leven zoals die on-

denkbaar was voor de uitvinding van de film – omdat de ervaring eigenlijk nog altijd even verbluffend uitpakt. Velázquez houdt ons dit gezelschap van lang geleden voor alsof we het tafereel in een spiegel voor ons zien, en zijn schilderij heeft ook alle trekken van een spiegel: kijk erin en je wordt bekeken. Veel schilderijen beschikken over de kracht ons mee te voeren naar een andere plaats en tijd, maar dit doek gaat verder, doordat het de illusie oproept dat de mensen die je ziet zich tevens bewust zijn van jouw aanwezigheid, dat jij degene bent die hun gezelschap compleet maakt. Velázquez vindt de schilderkunst opnieuw uit als een soort levend theater, als een soort voorstelling die zich uitstrekt tot onze wereld en waarin voor iedereen die de moeite neemt om te kijken een eigen rol is weggelegd. Want eenieder die nu voor *Las meninas* gaat staan, in het blikveld van die verdwenen kinderen en hovelingen, bevindt zich op precies dezelfde plek als waar die mensen uit het verleden ooit stonden. Dat is een van de kenmerkende eigenschappen van Velázquez' schilderij. Het noodt je in het gezelschap van allen die het ooit hebben gezien, van de kleine prinses en haar hofdames, die zodra Velázquez zijn palet had neergelegd zullen zijn toegesnelde om te zien hoe ze erop stonden, tot de koning en koningin die in het klein verschijnen in de glanzende spiegel op de achterwand. Wij staan waar zij ooit stonden, impliceert de spiegel (net als de blikken van de hovelingen), toen zij deze voorstelling bekeken, dit moment is eeuwenlang bewaard gebleven. Het beeld zet de wereld op zijn kop, zodat burgers op eens de plek van vorsten innemen en vorsten kleiner zijn dan kinderen. We maken allen deel uit van de geschiedenis en *Las meninas* biedt grenzeloos democratisch plaats aan iedereen.

Het schilderij dat ik die dag zag, lijkt de dood te tarten, hoewel het tegelijk ruimte laat voor ons aller lot. Het toont het verleden in al zijn vergankelijke schoonheid maar kijkt tegelijk uit naar wat de toekomst in petto heeft. Dankzij Velázquez zullen deze mensen, die allang niet meer onder ons zijn, altijd in het hart van het Prado te vinden zijn, hier altijd op ons wachten; ze zullen nooit weggaan zolang wij hen er komen bekijken. *Las meninas* is een ruimte in de menselijke geest, een plek waar de doden nooit zul-

len sterven. De dankbaarheid die ik ten aanzien van Velázquez voel voor dit grootse schilderij, laat zich niet in woorden uitdrukken; hij bood me troost en stelde me in staat mijn eigen leven weer op te pakken.

We zien schilderijen altijd op een bepaalde plaats en tijd (geen beeld dat dit duidelijker uitdrukt, dat ons zo nadrukkelijk daar en dan neerzet) en tegen de achtergrond van ons eigen leven. We kunnen ze niet anders bekijken, hoe objectief we ons ook proberen op te stellen. Romanschrijvers hebben deze waarheid al lang geleden onder ogen gezien; de literatuur kent tal van personages die bij de aanblik van zo'n teerkleurige oude meester op slag verliefd worden op de mensen die erop staan afgebeeld, zich geïntimideerd voelen, in de ban raken van de raadselachtige figuren of vormen – of anders wel diep teleurgesteld, zoals in het geval van madame Bovary. In fictie mogen mensen bij kunst dingen voelen zonder dat die ook maar iets te maken hebben met de analyse van stijlkenmerken, laat staan enige bekendheid met de kunstgeschiedenis veronderstellen. Maar dat is niet hoe specialisten en historici ons aanmoedigen om naar kunst te kijken. Zij beginnen niet gauw over gevoelens, achten die onbetrouwbaar, veranderlijk of irrelevant. Mocht je worden overvallen door persoonlijke gevoelens, zo adviseerde een eminent kunsthistoricus me ooit, bijna alsof hij het had over een gênante opwelling, dan is het raadzaam die strikt voor je te houden.

In de loop van de tijd hebben vele wetenschappers over de mysteries van *Las meninas* geschreven: wie of wat Velázquez mogelijk op dat enorme doek aan het schilderen is – zijn het de koning en de koningin, of is het juist het schilderij zelf – waar de schilder precies naar kijkt, wat er in de spiegel te zien is, wat er in beeld allemaal gebeurt, hoe het is opgebouwd. Architecten hebben schaalmodellen gemaakt van de zaal in een poging om deze raadsels 'op te lossen' aan de hand van het gehanteerde perspectief, hoewel het de vraag is of het schilderij zich naar die wetten hoeft te voegen. Natuurwetenschappers hebben geëxperimenteerd met spiegels en lichtinvallen om de paradoxen te doorgronden.

Kunsthistorici hebben geprobeerd om penseelstreek voor penseelstreek te verklaren hoe de illusie vorm heeft gekregen. De filosoof Michel Foucault heeft met een essay in *Les mots et les choses*, waarin hij tot de beroemde conclusie komt dat *Las meninas* niets minder is (en voor hem mogelijk ook niets meer) dan 'dé voorstelling van de klassieke representatie', hele nieuwe scholen van theoretici in het leven geroepen.

14 Maar de nadrukkelijke menselijkheid van Velázquez' benadering blijft steeds buiten beschouwing. Sommige kunsthistorici menen echt dat de schilder alleen maar wat in zichzelf mompelde of een praatje maakte met zijn opdrachtgever, Filips IV, de kleine koning in de spiegel, waarmee ze alle mooie, uitnodigende complexiteiten, die kijkers door de eeuwen heen in hun ban hebben gehouden, reduceren tot loze fantasieën of een persoonlijk onderonsje tussen twee Spaanse heren. Maar *Las meninas* is zelf het beste bewijs van het tegendeel, namelijk dat schilders hun beelden niet maken in een soort zelfverkozen isolement, zonder hoop op een publiek buiten hun atelier. Want dit schilderij nodigt uit tot net zo veel interpretaties als er kijkers zijn en een deel van zijn bekoring ligt daarin dat het al die verschillende reacties naast elkaar laat bestaan, hoe tegenstrijdig die soms ook zijn, juist doordat het zo'n nauwgezet beeld van de werkelijkheid biedt en tegelijk zo veel ruimte laat voor geheimzinnigheid. Velázquez slaagt erin je, net als iedereen die je voorging of die na je zal komen, het gevoel te geven dat je voor deze mensen net zo levend bent als zij voor jou: iedereen ziet, iedereen wordt gezien. De gedachte dat dit alles bestaat bij de gratie van penseelstreken, dat het welbeschouwd louter tot leven gewekte vormen en kleuren zijn, doet niets af aan de illusie, maar vergroot de betovering alleen maar. Alsof het hele oppervlak van *Las meninas* zich bewust is van onze aanwezigheid.

Dat is minstens zo relevant met betrekking tot de schildertechnische prestatie die Velázquez leverde als tot hoe we er persoonlijk tegenaan kijken, en toch blijft het onopgemerkt. Er lijkt een soort collectieve weerstand te bestaan tegen de gedachte dat beeldende kunst ons daadwerkelijk kan overrompelen, verontrusten

of betoveren, aanleiding kan geven tot verwondering, woede, medeleven of tranen, dat die ons kan verheffen zoals een tragedie van Shakespeare haar toeschouwers verheft. De taal van de wetenschap, laat staan die van musea, gaat bij voorkeur voorbij aan zelfs de meest elementaire emoties, alsof kunst en gevoel niets met elkaar te maken hebben. Toch hebben talloos veel mensen *Las meninas* in hun hart gesloten.

Ik geloof dat dit gevoel te vaak over het hoofd wordt gezien, hoewel duidelijk is dat schilders niet werken zonder de hoop méér bij ons los te maken dan bewonderende blikken alleen. Aangezien de kunstgeschiedenis zich niet noemenswaardig bezighoudt met de kracht waarmee beelden ons kunnen ontroeren of aangrijpen, ging ik in de literatuur van het dagelijks leven op zoek naar de reacties op beeldende kunst van andere mensen door de jaren heen. In de stapels memoires, dagboeken en brieven met verhalen over wat kunst bij ons persoonlijk kan losmaken stuitte ik op het vreemde geval van een fortuinlijke neringdoende uit de provincie, zoals hij zichzelf omschrijft – hoewel onfortuinlijk misschien een betere omschrijving is – die een lang verloren gewaande Velázquez in zijn hart had gesloten.

Of preciezer, ergens in de soezigerige schaduwen van een bibliotheek in de winter stuitte ik op een vreemd victoriaans pamflet dat was opgenomen in een convoluut in leren band, tussen een curieus historisch werkje over Hawaï en een bundeltje korte verhalen met de onheilspellende titel *Fact and Fiction*. Als de bezitter van dit specifieke verzamelwerk, een Londense advocaat met een fijn afgewerkt ex libris, in de inhoudsopgave niet de woorden ‘Korte beschrijving van het portret van Prins Charles, de latere Charles I, geschilderd in Madrid in 1623 door Velasquez’¹ vet had onderstreept, was het mij mogelijk niet eens opgevallen. Dit is het soort toevalligheden waardoor de sporen van mensen en beelden bewaard blijven. Het boekje was anoniem, maar iemand – vermoedelijk de advocaat – had het gewaagd er een naam op te schrijven: J. Snare? John Snare? De gok bleek juist.

John Snare was boekhandelaar in het marktstadje Reading in het graafschap Berkshire. Zijn winkel bevond zich op 16 Minster

Street, hetzelfde adres als de drukker van het pamflet, dat hij duidelijk zelf had geschreven en uitgegeven. Snare beschrijft het portret heel precies: het toont de jonge prins met grote glanzende ogen en bleke teint, geschilderd zonder strengheid of omtreklijnen in een verheven driekwart pose. Hoewel het taalgebruik soms erg bloemrijk is – hij gebruikt woorden als ‘manhaftig’ en ‘zachtglanzende lokken’ – dacht ik daar in het bedompte halfduister van de bibliotheek heel even te weten om welk portret het ging, namelijk het schilderij dat door historici vaak wordt aangeduid als het enige goede dat was voortgevloeid uit het bezoek dat Charles in 1623 aan Madrid had gebracht om er de Spaanse prinses het hof te maken. Voor mijn geestesoog zag ik hoe de jonge Charles, nadat hij jammerlijk had gefaald enige indruk te maken op de hooghartige infante, door Velázquez weer enigszins terug op een voetstuk was gezet.

Maar diezelfde avond al begon ik zozeer aan deze beschrijving te twijfelen, dat ik de volgende dag terugging naar de bibliotheek om te kijken of ik het boekje misschien verkeerd had gelezen en feit en fictie hopeloos door elkaar had gehaald. Maar John Snare en zijn verhaal bleken wel degelijk echt.

Het boekje was in feite de minicatalogus van de tentoonstelling van één schilderij, die in de lente van 1847 in Londen veel succes had geogenst. Maar hoe kon Snare die hebben georganiseerd en hoe was hij het verloren gewaande schilderij eigenlijk op het spoor gekomen? Het leek eerst niet moeilijk die voor de hand liggende vragen te beantwoorden, maar al gauw groeide de zaak uit tot een groter mysterie.

Snares passie voor Velázquez raakte me. Hij beschouwde het schilderij niet als een voorwerp dat los stond van zijn eigen leven; het hield hem bezig alsof het een levend wezen was. Hij schreef nog een boekje, en toen nog een, in de hoop dat anderen er ook voor zouden warmlopen. Zijn obsessie voor het achterhalen van de herkomst van het portret maakte hem tot een detective, en deed ook mij op onderzoek uitgaan.

In het begin richtte ik me op het schilderij, net als Snare, maar al gauw verdiepte ik me ook in de lotgevallen van de boekhande-

laar. Het spoor voerde me naar Edinburgh en een schokkende strijd in de rechtszaal over het schilderij in 1851. De rechtszaak was een kruisverhoor waarin woede, fanatisme en snobisme om voorrang streden. Er waren verbolgen aristocraten en bedeesde graveurs bij betrokken, evenals experts uit Soho en handelaren uit Frankrijk, huisbedienden die het schilderij hadden afgestoft in het Londense herenhuis van een graaf en lijstenmakers die beweerden dat ze het op heel andere plekken hadden gezien. Elke sociale klasse was vertegenwoordigd, van Schotse edellieden tot de letterzetters die in Reading zij aan zij met Snare hadden gewerkt en zich zijn allesoverheersende passie voor het portret herinnerden. Ik was nog niet eerder een geval tegengekomen waarin de stemmen uit het verleden zo duidelijk spraken over beeldende kunst in het tijdperk voordat die ingeburgerd raakte dankzij musea, tentoonstellingen en moderne reproductietechnieken. Vrijwel geen van de getuigen had ooit meer dan één Velázquez gezien en velen van hen gaven blijk van enorme verbazing over het bestaan van dit ene doek, de aanblik van de reeds lang overleden prins die plotseling verscheen in een eeuwig heden.

Want het werk van Velázquez was zeldzaam, ongewoon, onbekend. Hij liet zo weinig schilderijen na – niet meer dan honderdtwintig na een carrière van veertig jaar – dat terecht is opgemerkt dat hij maar mondjesmaat blijk gaf van zijn overvloedige talent. Bijna al zijn werk maakte hij voor de Spaanse koning en het hof, en bleef tot lang na zijn dood op de plek waar het was gemaakt, binnen de muren van de koninklijke paleizen. Zelfs toen het Prado in 1819 zijn deuren opende voor het publiek en de wereld voor het eerst ruim veertig schilderijen van Velázquez toonde, had ook de meest verwoede reiziger nog nauwelijks een vermoeden van zijn werk, dat voor ons tegenwoordig zo gemakkelijk toegankelijk is. Fotografie bestond nog niet, prenten waren zeldzaam en deden zijn mysterieuze en doorschijnende stijl zelden recht, zodat elk beeld van een Velázquez was overgeleverd aan het grillige fabelrijk van het geheugen.

Geen van de victorianen die zich het portret waar de rechtszaak om begonnen was herinnerde, herinnerde zich dat op dezelfde manier.

Dit was in de tijd voordat veel schilderijen een titel hadden om hun onderwerp uit af te leiden, en dan ook vaak compleet verkeerd begrepen werden; in een tijd waarin het moeilijk was om op de vuil geworden oude doeken de ene anonieme geportretteerde van de andere te onderscheiden; waarin schilderijen gemakkelijk verkeerd werden toegeschreven en signaturen verkeerd werden gelezen of door gewiekste handelaren werden toegevoegd; waarin echte meesterwerken ergens konden verkommeren terwijl erbarmelijke kopieën voor exorbitante prijzen werden verkocht.

Het was de tijd van grote huizen vol vies en donker geworden schilderijen, met veilingmeesters die daar begerig om zich heen keken; van toeschouwers die grif betaalden om in de Egyptian Hall in Londen of het Pantheon in New York een rondreizend topstuk te gaan bekijken; waarin tussenpersonen de Europese villa's en hoven afschuimden en ongezien meesterwerken lieten verschepen, terwijl restaurateurs de oude doeken oppimpten of anders gewoon kopieerden; waarin een schilderij tot een Velázquez werd bestempeld, enkel en alleen omdat er een donkerogige man met Spaanse baard of een opvallend expressieve bastaardhond op stond.

Sommige mensen kenden Velázquez vooral als schilder van honden.

In de negentiende eeuw begonnen na de Spaanse Onafhankelijkheidsoorlog (1808-1814), waarbij Britse troepen Spanje en Portugal hielpen bevrijden van de napoleontische bezetting, enkele schilderijen die in Spanje alleen achter slot en grendel te zien waren geweest opeens elders in Europa op te duiken. De werken van Velázquez belandden op het slagveld, in de bagage van soldaten en in handen van bemiddelaars die zich bezighielden met schimmige diplomatieke missies, als een verzameling fonkelende schatten die plotseling uit de omwoelde aarde tevoorschijn was gekomen. Ze kwamen niet meteen terecht bij specialisten, zoals tegenwoordig het geval zou zijn, zodat die ze op elk spoorje van hun herkomst konden navorsen, maar doken – vaak totaal onverwacht en zonder veel opzien te baren – op bij veilingen en in nalatenschappen, of in de woningen van particulieren, waarna ze