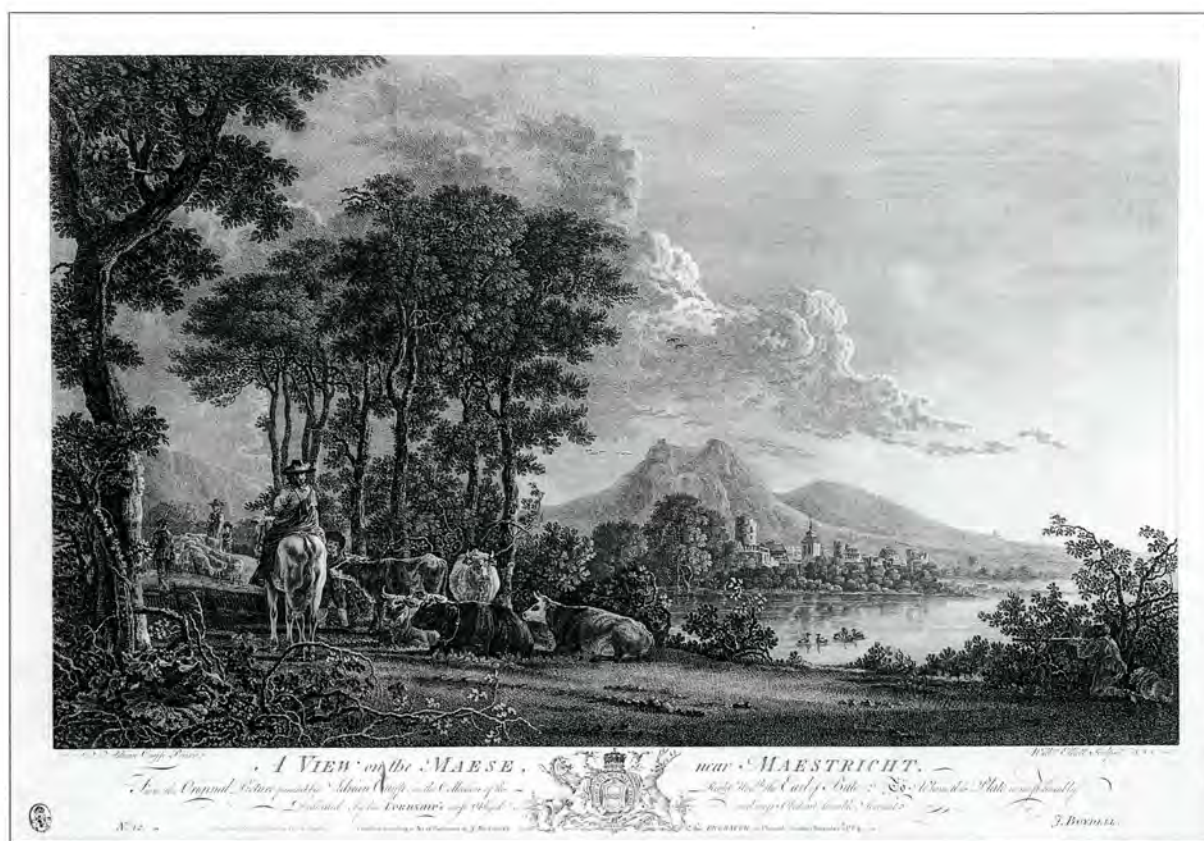






In wedijver met de Gouden Eeuw: de gebroeders Van Strij en hun illustere voorgangers

De gebeurtenissen rond de schilderijen van Aelbert Cuyp (1620-1691) moeten diepe indruk hebben gemaakt op de Dordtse jongens Van Strij. Tot aan de jaren dat zij geboren werden – kort na het midden van de achttiende eeuw – bevonden Cuyps schilderijen zich vrijwel uitsluitend in de huizen van het Dordtse patriciaat en waren daar een vertrouwde, en daardoor wellicht nauwelijks opgemerkte, aanwezigheid. Binnen slechts enkele jaren, de tijd dat de Van Strij's opgroeiden, werden deze schilderijen echter tot felbegeerde kunstwerken waar de internationale, vooral Engelse, kunsthandel zich gretig op stortte. De eerste Cuyps vertrokken al kort voor 1750, maar vanaf de jaren zestig kwam de Cuyp-rage goed op gang.¹ Zijn werken werden van toen af op grote schaal opgekocht, waarbij de prijzen pijlsnel omhoog schoten en, zoals de verzamelaar en handelaar Noel Desenfans in 1802 schreef, in de loop van vijftig jaar verhonderdvoudigden.² Deze ingrijpende omslag, van een schilder met slechts enige lokale bekendheid tot een van de meest begeerde oude meesters om wiens werken in de top van de Engelse en Franse verzamelaarsmarkt werd gevochten, speelde zich dus precies gedurende de jeugd en volwassenheid van de Van Strij's af. Aan het eind van de achttiende eeuw was men zich er terdege van bewust dat Cuyps beste werken inmiddels naar Engeland waren verdwenen.³

De eerste beschrijving die sinds de 'ontdekking' van Cuyp verscheen, stamt uit 1769 en is afkomstig van John Boydell. Deze verzorgde een commentaar bij een prent van William

Elliot uit 1764 (afb. 141) naar een schilderij van Cuyp, dat toen in het bezit was van de 3rd Earl of Bute (afb. 142):⁴ 'This fine picture, which is entirely painted from nature, is inexpressibly bright, clear and sunny; the choice of the scene is elegant and picturesque'.⁵ Hij roemde 'the exact and beautiful representation of the effects of nature in a clear warm summerevening' en stelde dat 'the cattle are drawn and touched with a spirit and character in which this master has never been exceeded'. De auteur sprak zijn verbazing uit dat zo'n groot meester geheel door zijn landgenoten was vergeten. Volgens hem werd dat veroorzaakt door het feit dat deze meer hielden van 'the exquisite finishings of the most laborious class of artists that the world has produced' in plaats van de 'boldness of his pencil and the freedom of his touches' die Cuyp kenmerken.

De termen waarin dit werk werd beschreven, zouden in de komende decennia steeds blijven terugkeren. In het bijzonder begrippen als 'helder', 'zonnig' en 'warm' – kwaliteiten die in deze periode kennelijk bij uitstek werden gewaardeerd – treften wij niet alleen bij enthousiaste beschrijvingen van geliefde schilderijen van Cuyp aan, maar komen wij ook tegen bij andere landschappen die in de tweede helft van de achttiende en vroege negentiende eeuw tegen hoge prijzen werden verkocht – bijvoorbeeld bij aanprijzingen in veilingcatalogi van werken van grote favorieten van die tijd als Nicolaes Berchem (1620-1683), Jan Both (ca. 1615-1652), Jan Wijnants (1632-1684), Adriaen van de Velde (1636-1672) of Paulus Potter (1625-1654). En niet alleen bij landschappen: ook de

141
WILLIAM ELLIOT naar
AELBERT CUYP
*Rivierlandschap met
ruiter en herders* (1764)
Gravure, 403 x 598 mm
Gesigneerd l.o.: *Adrian
Cuyp Pinxit; r.o.:
Willm Elliot Sculpsit;*
onderschrift: *A VIEW
on the MAESE, near
MAESTRICHT*
Amsterdam,
Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet,
inv.nr. RP-P-1904-1270

142
AELBERT CUYP
*Rivierlandschap met
ruiter en herders*
Paneel, 123 x 241 cm
Gesigneerd r.o.: *A cuyp*
Londen, National
Gallery, inv.nr. 6522



143

JACOB VAN STRIJ
*Landschap met geboomte
 en vee in de omgeving
 van Dordrecht*
 Paneel, 69,4 x 87,5 cm
 Gesigneerd r.o.:
J: van Strij.
 Dordrecht,
 Dordrechts Museum,
 inv.nr. DM/855/58
 (cat.nr. 64)

interieurs van Pieter de Hooch (1629-1684) werden met dergelijke bewoordingen gewaardeerd.

Het zijn deze kwaliteiten die de beide Van Strij's in bijna extreme mate tot de kern van hun schilderijen hebben gemaakt. Door de talloze kopieën die zij gedurende hun hele leven naar hun grote zeventiende-eeuwse voorbeelden vervaardigden – en naar hun inmiddels illustere Dordtse voorganger Cuyp in het bijzonder – moeten zij een zeer grondige kennis van de techniek, motieven en composities van hun favoriete meesters hebben gehad.⁶ In hun eigen inventies, die

vrijwel altijd herinneringen oproepen – en ongetwijfeld ook bedoelden op te roepen – aan de in die tijd meest geliefde zeventiende-eeuwse meesters, zien wij hoe zij een stap verder probeerden te gaan in effecten van helderheid, zonnigheid en warmte. In het volgende zal aan de hand van een aantal schilderijen waarin zij duidelijk door zeventiende-eeuwse meesters werden geïnspireerd (de gekozen voorbeelden betreffen voornamelijk werken die op de tentoonstelling aanwezig zijn), worden nagegaan welke keuzes zij maakten en hoe zij deze interpreterden en verwerkten.

*Jacob van Strij en Aelbert Cuyp:
transformaties in compositie en techniek*

Motieven uit het door Boydell beschreven schilderij van Cuyp vormden het uitgangspunt voor enkele succesvolle werken van Jacob van Strij, waarvan de mooiste zich in het Dordrechts Museum bevindt (afb. 143).⁷ Cuyps compositie zal hij via de prent van Elliot hebben gekend; het origineel heeft hij nooit gezien want dat moet al in zijn kinderjaren naar Engeland zijn verhuisd. Hij had echter zoveel Cuyps onder ogen gehad en gekopieerd – alleen al de 38(!) schilderijen van Cuyp uit de in 1785 geveilde collectie Van der Linden van Slingeland, waarvan er een aantal nog altijd tot diens topstukken wordt gerekend, zal hij goed hebben gekend –,⁸ dat hij zich ongetwijfeld perfect kon voorstellen hoe het origineel eruit zag.

Ten onrechte is Van Strij's schilderij in Dordrecht wel eens een 'Cuyp-pastiche' genoemd;⁹ het is een onmiskenbaar eigen schepping van Jacob van Strij en zal geen moment voor een Cuyp worden aangezien. Maar waar zit hem dat in? In grote lijnen is Cuyps compositie gevolgd: we zien de weg die aan één zijde van het beeld langs een hoge boomgroep schuin wegloopt (net als in de prent gespiegeld ten opzichte van het origineel van Cuyp) en aan diezelfde zijde wordt de compositie afgesloten door een boom en een lage begroeiing op de voorgrond. Een groep koeien staat voor de hoge bomen op het middenplan, terwijl de andere zijde van het beeld wordt beheerst door een wijds uitzicht over stil spiegelend water met een wazig verschiert aan de overkant. De ruiter, die bij Cuyp op het schuin weglopende pad stond, is verplaatst en tekent zich nu als een donker silhouet scherp af tegen water en lucht – een effect dat hij in vele andere werken van Cuyp kan hebben gezien – en de bergen in het verschiert zijn vervangen door een lage Hollandse oever met in windstille dobberende zeilschepen en de karakteristieke toren van de Grote Kerk van Dordrecht aan de einder, eveneens motieven die wij in menig werk van Cuyp kunnen aantreffen (vgl. afb. 149).¹⁰ De ruiter is in gesprek met een herder, die, zoals ook in vele Cuyps gebruikelijk is, op zijn stok leunt; bij Van Strij wordt hij begeleid door een vrouw en kind (in de Cuyp van Bute bevinden deze zich bij de schaapjes op de achtergrond), die allen eveneens tegen het licht van de laagstaande zon zijn geplaatst en lange slagschaduw werpen.

Toch heeft Jacob van Strij geenszins Cuyp nagebootst. Hij heeft met hem willen wedijveren door de aan Cuyp ontleende motieven te combineren met elementen van andere bewonderde grootheden uit de zeventiende eeuw om zo Cuyp te 'verbeteren'. De wat spichtige bomen van Cuyp hebben in de

stammen grilliger vormen gekregen en de bij Van Strij zo opvallende, verfijnd kantige vertakkingen die zich in een scherp filligrain tegen de lucht aftekenen, herinneren sterk aan Jan Both (vgl. afb. 162 en 163).¹¹ De bomen zijn echter zwaarder en de boomgroep als geheel massiever dan men ooit bij Cuyp of Both ziet, en doen, ook door het effect van tussen de stammen doorschijnend licht, aan de toen even populaire Meindert Hobbema (1638-1709) denken. Daar komen ook de wat veerachtige vormen in de contouren van de bomen vandaan, terwijl de toevoeging van het vriendelijke boerderijtje aan de rand van het geboomte al even Hobbema-achtig is (vgl. afb. 166).¹² De knusse anekdotiek daarvan heeft Van Strij versterkt door er nog een man met een klein meisje bij te plaatsen.

De kritiek die in deze tijd wel eens op werken Cuyp werd geuit – over de wat plumpe vormen, die vooral in diens koeien zo duidelijk zijn – werd door Van Strij ondervangen door hun lichamen meer structuur en slankere contouren te geven, waarbij – naast getekende studies naar het leven – het voorbeeld van Potters etsen, ook in houdingen en standen, hem zeker zal hebben geholpen.¹³ De wat minder aantrekkelijk ogende schonkigheid van Potters koeien is echter vermeden door Adriaen van de Veldes rondingen van vormen in kop en buik te volgen, evenals de glans waarmee spiergroepen worden gemodelleerd (vgl. afb. 153 en 154).¹⁴ Door de laatstgenoemde elementen te incorporeren lijkt hij volledig in te spelen op de smaak die doorklinkt in het commentaar bij een prent van Cornelis Apostool naar Cuyp uit 1792: 'Although he did not express each muscle, or was so minute in all the parts as Potter or Adrian Vandewelde, yet the attitudes and tone of colour are so well understood, that they always please'.¹⁵ Van Strij heeft zowel het een als het ander willen weergeven om zo de 'perfecte' koe uit te beelden.¹⁶ Tevens zal de grotere gedetailleerdheid velen meer hebben aangesproken – Boydell had inderdaad gelijk toen hij zei dat Cuyps landgenoten daar zo van hielden: naast de eerder genoemde begrippen was 'ongemeen uitvoerig' (dat wil zeggen met veel verfijnd geschilderde details), immers een van de beste aanbevelingen die men in veilingcatalogi uit die tijd bij een schilderij kon geven.

Ook de structuur van de compositie is krachtiger geaccentueerd. Het repoussoir van de grillige Both-achtige boom aan de rand van het paneel wordt versterkt door de toevoeging van de scherp afgebakende contouren van een boerenhuis, zoals we dat wel van Potter kennen, maar zo'n nadrukkelijke afsluiting aan de zijkant van het beeld herinnert vooral aan de decoratieve conventies uit de achttiende-eeuwse behangsel-schilderkunst, waarin ook de Van Strij's nog actief waren.

Hetzelfde geldt voor de zich scherp aftekenende, eveneens als repoussoir dienende, begroeiing van struikjes, bladeren en fijne kale takjes, met daartussen grote brokken steen op de voorgrond. Op zich is dit een motief dat door Both werd gepopulariseerd en ook in vrijwel alle werken van Cuyp, ook in het stuk van Bute, voorkomt. Bij Van Strij heeft het echter een veel decoratiever effect, wat wordt veroorzaakt door de sterk benadrukte contouren waarmee dit repoussoir zich afscheidt van het plan daarachter. Hij lijkt daaraan meer belang te hechten dan aan het voor Both en Cuyp zo karakteristieke verfijnde spel met lichten en schaduwen in het struweel, waardoor bij hen binnen zulke partijen een veel grotere suggestie van diepte en ruimtelijkheid ontstaat.

Gaat men eenmaal daarop letten, dan blijkt die 'decoratieve' helderheid overal terug te keren. De ruimtelijke complexiteit, veroorzaakt door oneindige veelheid en variatie van subtiele overgangen in tonen en tinten in de gronden, de bomen, het water en het verschiet, is bij Van Strij sterk gesimplificeerd, zodat een grotere overzichtelijkheid van compositie ontstaat. Wij zien hetzelfde verschijnsel bij zijn generatiegenoten, die allen uit de behangselateliers afkomstig zijn. Jacob van Strij is echter alweer een stuk minder schematisch dan bijvoorbeeld zijn Haagse collega Hendrik Willem Schweickhardt (1746-1797).¹⁷ Op deze wijze wordt de uitstraling van kalme ordelijkheid vergroot; maar tevens valt daardoor in onze ogen dikwijls minder aan deze landschappen te beleven.

Het coloriet wordt bij Van Strij overheerst door een groene toon, lopend van een stevig middengroen tot een gelig lichtgroen tegen het zonlicht. Het onderscheidt zich sterk van de talloze gradaties van geelbruine en okerkleurige tinten die bij Cuyp het gehele werk doordringen. Op deze overheersende groenheid kreeg Van Strij kritiek van een tijdgenoot die in 1811 schreef dat hij op een tentoonstelling in Den Haag twee landschappen van Van Strij zag: 'fraai van ordonnatie, doch naar myn oordeel niet der Natuur gelijkvormig, vermits ik daar nimmer een dergelijk groen in de schaduw der boomen en eenen zo zindelijken grond heb ontwaard'.¹⁸ Het aardige van dit commentaar is dat de criticus niet sprak uit ervaring van natuuraanschouwing (zoals hij zelf meende), maar uit gewinning aan zeventiende-eeuwse landschappen: eigenlijk bedoelde hij dat hij in landschappen van zeventiende-eeuwse meesters zulk groen nooit had gezien. In de natuur tonen bomen – al helemaal op een zonnige zomerochtend of -avond – juist altijd een veel krachtiger groen dan men ooit in een werk uit die tijd zal aantreffen. Van Strij heeft de schilderijen van Cuyp wat dat betreft in 'natuurlijkheid' willen overtreffen. Ook de 'zindelijkheid' zal in de ogen van Van Strij een correctie op Cuyp zijn geweest en herinnert aan

Gerard de Lairettes wens – een ideaal dat gedurende de achttiende eeuw van doorslaggevend belang zou blijken – dat alles in een landschap 'schoon en ordentelijk' moet zijn, schijnbaar de woonplaats van louter 'gelukzalige zielen', waarin alles slechts aanleiding kan geven 'tot gerustheid van een vreedzaam gemoed'.¹⁹

Van Strij schilderde dit alles bovendien in een techniek die sterk afwijkt van die van Cuyp. Ook daarmee lijkt hij in de eerste plaats een zo groot mogelijke helderheid na te streven. In tegenstelling tot de vrij donker gekleurde grondering die voor Cuyp de basis van zijn schilderij vormde, werkte Van Strij op panelen met een vrij dikke, uiterst glad gepolijste, spierwitte krijtgrond, wat tot gevolg had dat zijn schilderijen geheel anders werden opgebouwd.²⁰ Op die witte grond werd als eerste aanleg met een fijn penseel een gewassen schets opgebracht in een transparante bruine verf die door het gebruik van meer of minder bindmiddel uiterst licht rozig bruin kan zijn op plaatsen waar de lichte schaduwen moeten komen, en donkerder bruin in de donkere partijen. Daaroverheen werd met een vrij dekkende verf het gehele schilderij 'ingekleurd'. Bij de halfschaduwen ziet men dikwijls de lichtbruine ondermodellering – en daaronder de witte grond – doorschemeren. In het gehele schilderij wordt de helderheid van de kleuren als het ware verdubbeld door deze witte ondergrond.

Bepaalde mogelijkheden voor het creëren van diepte en atmosfeer – door Cuyp en tijdgenoten tot het uiterste uitgebuit – gaan door het gebruik van een witte grond echter verloren. Cuyp kon oneindig veel gradaties in tussentinten bereiken door transparante verf dunner of dikker over een gekleurde grond, meestal een groenig grijsblauw, te leggen. Bovendien hebben de in streken van verschillende diktes opgebrachte lichte okerkleuren waarmee Cuyp het lage, over alle oppervlakken strijkende zonlicht suggereerde, een des te warmer en zonniger werking door het contrast met de koelgrijsblauwe tonen van de grond en ondermodellering. Deze onderliggende laag werkt overal mee, wat bijvoorbeeld zowel in de koeienlijven, als in de bodem, het gebladerte en het verschiet voor eenzelfde, dampige atmosfeer zorgt. Tevens hebben hierdoor de hoogste lichten een tintelend effect dat Van Strij met zijn techniek nooit kon bereiken. Zoals al eerder werd opgemerkt, verhoogt de eindeloze variatie in lichte en donkere tussentinten in het werk van Cuyp en andere zeventiende-eeuwse meesters bovendien het effect van diepte binnen alle onderdelen, of het nu het struikgewas op de voorgrond of het verschiet op de achtergrond betreft.

Van Strij moest alle nuances uit zijn palet halen, en we zien dan ook dat hij bijvoorbeeld met talloze kleuren groen de bomen schilderde – noodzakelijkerwijs met een flink dekkende

verf – zodat het gebladerde toch gauw iets vlaks krijgt; in het verschiep zien we dat hij veel verschillende tinten grijs, oker, roze en groen nodig had om een aan Cuyp verwant effect te bereiken. Hij deed dat met groot raffinement, maar kon niet voorkomen – en misschien wilde hij dat ook niet – dat zijn werken de ruimtelijke en samenbindende atmosferische effecten missen die zo bepalend zijn voor veel zeventiende-eeuwse landschappen. De allesoverheersende helderheid kon slechts worden bereikt door andere zaken op te offeren. Daarnaast maakte de grotere detaillering die hij niet alleen op de voorgrond, maar ook op het middenplan (in de harigheid van de koeien, de grasjes, het gebladerde van de bomen), en zelfs in de achtergrond (de zeilschepen, de oeverbegroeiing) doorvoerde, het hem moeilijker een overtuigend effect te suggereren van naar een oneindige verte wijkende ruimte.

Het is opmerkelijk dat ook in een echte kopie naar Cuyp (overigens geenszins een letterlijke), die met zekerheid aan Jacob van Strij kan worden toegeschreven, dezelfde, geheel van Cuyp afwijkende techniek werd gebruikt (afb. 144 en 145).²¹ Daardoor mist Van Strij's schilderij het alles-doordringende atmosferische effect van het warm-gloeiende avondlicht. Wederom is een algehele helderheid en kleurigheid hiervoor in de plaats gekomen. Een aantal onderdelen van deze compositie zijn ingrijpend veranderd: het meest opvallend is dat de portretten in anonieme 'typen' zijn getransformeerd, vermoedelijk om zo'n kopie beter verkoopbaar te maken. Van Strij heeft echter ook de linker partij volledig gewijzigd: de jachtscène waar de volwassen man op het paard naar wijst, is vervangen door een groepje koeien met een herder die over het rivierdal uitkijkt. Ook dit is een motief dat aan Cuyp werd ontleend, en dat broer Abraham bijvoorbeeld grotendeels gebruikte voor een schilderij dat in een van zijn interieurs aan de muur hangt (afb. 146).²²

Anders dan in het eerder besproken werk volgde Van Strij hier – en dat past natuurlijk bij een schilderij dat meer als kopie is bedoeld – het type koeien van Cuyp, waarbij hij tevens diens beweeglijke verfstreek nabootste. Maar doordat hij ook hier vanuit de witte grond met daarop de transparante lichtbruin gewassen ondermodellering het schilderij opbouwde, was hij genooddaakt het vee met een variatie aan dekkende tinten bruine verf weer te geven, waardoor de voor Cuyps koeien zo typerende glans een ander karakter krijgt. Bovendien kon hij ook hier niet nalaten deze koeien op het middenplan meer te detailleren – en ook in het verschiep is dat heel duidelijk – dan zijn voorbeeld zou doen. Zeer opvallend is tenslotte dat Van Strij heeft afgezien van het sterk oranje-gele licht dat de onderzijde van de wolken kleurt en dat reflecteert



144
JACOB VAN STRIJ naar AELBERT CUYP
Jagers te paard in een landschap met vee
Paneel, 69 x 91 cm
Niet gesigneerd
Particuliere collectie (in langdurig
bruikleen aan het Dordrecht
Museum, Dordrecht,
inv.nr. DM 993/718)
(cat.nr. 76)



145
AELBERT CUYP
*Ruiterportret van de broers Michiel en
Cornelis Pompe van Meerdervoort met
hun rijmeester*
Doek, 109,8 x 155,2 cm
Gesigneerd l.o.: A. Cuyp
New York, The Metropolitan
Museum, Friedsam Collection,
inv.nr. 32.100.20

146
ABRAHAM VAN STRIJ
'De bankier'
Paneel, 64,2 x 54,3 cm
Gesigneerd l.o. (op de
plint van de geldkist):
A. Van Strij
Philadelphia,
Philadelphia Museum
of Art, John G.
Johnson Collection,
inv.nr. 711



op het verschiet eronder. De hevigheid van een dergelijk coloriet zal hij wellicht hebben ervaren als een inbreuk op de heldere, schoongewassen sfeer die hij nastreefde.

De invoeging van deze groep aan de linkerzijde had ongetwijfeld tot doel het stuk nog Cuyp-achtiger te maken. De herder en de koeien die zich aftekenen tegen een rivierlandschap, zijn immers motieven die de koper van een Cuyp-kopie verwacht. Weliswaar is het gebaar van de hoofdfiguur op deze wijze zinloos geworden (goedbeschouwd lijkt het nu of hij zijn knecht het bevel geeft de jachthond op de koeien los te laten), maar wel is het ideaalbeeld van landelijke rust versterkt.

Een dergelijke groep koeien kennen wij ook als hoofdmotief van een groot aantal zelfstandige schilderijen van Van Strij, waarvan het stuk uit het Amsterdams Historisch Museum een mooi voorbeeld is (afb. 148). Bij vergelijking met verwante composities van Cuyp (b.v. afb. 149),²³ valt echter weer op hoe hij van Cuyp afstand nam door de veel grotere gestructureerdheid en geïdealiseerder vorm van de anatomie in de koeienlijven, de gedetailleerde benadrukking van hun harige vel, de algehele lichtheid van de voorgrond en het middenplan (met verlies van Cuyps luminositeit), en de symmetrisering van de compositie. De al eerder genoemde voorbeelden

van Potter (de detaillering) en Adriaen van de Velde (de idealisering) gaven daar genoeg aanleiding toe. Daarbij moeten wij niet vergeten dat het motief van een groep koeien die in onderaanzicht op een verhoogde voorgrond tegen de lucht afsteken, uiteindelijk van Potter afkomstig is; zelfs de combinatie met lange slagschaduwen van het lage tegenlicht (afb. 147) werd door Potter geïntroduceerd;²⁴ het zijn elementen waarin ook Cuyp door deze meester werd geïnspireerd.

Voor de zeventiende-eeuwse toeschouwer moet het beeld van koeien vele resonanties hebben gehad: het zal – naast het feit dat de koe fungeerde als politiek symbool van Holland – vooral gedachten over 's lands welvaart en rijkdom hebben opgeroepen en de welgestelde stedeling tevens hebben herinnerd aan de idealen van het van zorgen bevrijde leven op het land.²⁵ Bij Cuyp kreeg dit beeld van verheerlijking van Hollands welvaren een plaats in een met gouden licht overgoten ideaal van het volmaakte, voedende land dat de steden omringt, in Cuyps geval Dordrecht in het bijzonder;²⁶ een onmiskenbare weergave van een 'gouden tijd'. Dat het beeld van koeien ook in de late achttiende en vroege negentiende eeuw voor de toeschouwer nog dergelijke associaties met zich meedroeg, kunnen wij lezen in een soort 'educatieve' wandeling in een *Hollands Arkadia* die A. Loosjes in 1804 beschreef en waarin, in samenhang met een grote nadruk op de liefde voor het eigen land, de schoonheid van de natuur als weerspiegeling van Gods goedheid wordt geprezen, een gedachte die al twee eeuwen lang vooral in protestantse kringen een belangrijk plaats innam. Alle fenomenen in de natuur gaven de wandelaars aanleiding tot nuttige en aangename bespiegelingen. Bij het aanschouwen van koeien zegt een van hen: 'bij onze gladde vette koeijen rijst in onze Hollandsche harten het denkbeeld van overvloed op', waarna er uitvoerig wordt gesproken over het nut van koeien en een van de wandelaars geheel op de hoogte blijkt te zijn van de aantallen koeien en de omvang van de kaasproductie in Nederland.²⁷ Een Engels



147
PAULUS POTTER
'De kudde' (1643)
Ets, 180 x 265 mm
Gesigneerd en
gedateerd l.o.:
Pauwels Potter. In.
et fecit. / A° 1643.
Amsterdam,
Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet,
inv.nr. RP-P-OB 12772

148

JACOB VAN STRIJ
*Rustend rundvee aan
 een oever*
 Paneel, 69 x 90,5 cm
 Gesigneerd r.o.:
J: van Strij.
 Amsterdam,
 Amsterdams Historisch
 Museum, legaat
 C.J. Fodor, inv.nr. 105



149

AELBERT CUYP
*Landschap met vee en
 melkende boerin*
 Paneel, 76,2 x 106,4 cm
 Gesigneerd r.o.:
A. cuyp
 Londen, Dulwich
 Picture Gallery,
 inv.nr. 144



150
JACOB VAN STRIJ
*Weidelandschap met vee
en links een molen*
Paneel, 55 x 72 cm
Gesigneerd l.o.:
J. van Strij
Enschede,
Rijksmuseum Twenthe,
inv.nr. 336
(cat.nr. 69)

151
JACOB VAN STRIJ
*Landschap met vee en
boerderijen*
Paneel, 112 x 92 cm
Gesigneerd r.o.:
J. van Strij
Collectie familie
Vriesendorp
(cat.nr. 67)



publiek zal bij de aanschouwing van vee wat andere nadrukken hebben gelegd. Daar zullen idealen van de aristocraat, levend temidden van zijn landerijen, meer voor de hand hebben gelegen, zoals blijkt uit de uitspraak van een anonieme Cuypcriticus: 'What has taken the fancy of our fellow-countryman has been his admirable representations of cattle, his water-pieces, and, above all, his study to paint well-fed animals, fat oxen, clean limbed horses, and many other things which are in accordance with our tastes as a highly agricultural people'.²⁸

*Jacob van Strij in dialoog met Potter,
Van de Velde, Both, Wijnants en Hobbema*

Hoewel de eigen inventies in de trant van Cuyp, naast kopieën naar Cuyp, verreweg het grootste deel van Jacob van Strij's productie uitmaakten, treffen wij ook veel andersgeaarde werken in zijn oeuvre aan. Het belang van de buitengewoon geliefde Potter werd al genoemd en in sommige schilderijen zien wij een duidelijke reflectie van diens composities, zij het dat Van Strij tegemoet kwam aan de bezwaren die een tijdgenoot als Hieronymus van Alphen had: deze meende dat Potter er toch meer naar had moeten streven om 'ideale koeien' weer te geven.²⁹ Een schilderij in het Rijksmuseum Twenthe (afb. 150), met zijn groep koeien en schapen opgesteld aan één zijde van het beeld, bij een houten hekje, een wat kalige boom en een wilgje (waarbij wij als toeschouwer als het ware op onze buik op de grond liggend het tafereel bekijken), toont een typische Potter compositie. Men hoeft slechts diens beroemde *Stier* in gedachten in spiegelbeeld te draaien om dat te realiseren.³⁰ Met de wollige schapen en geheel anders geproportioneerde koeien nam Van Strij duidelijk afstand van het verregaande naturalisme van Potter – hier geen kale of onregelmatige plekken in de huid of irritant rondzoemende vliegen. Die afstand wordt vergroot door het Cuyp-achtige, wazige verschrompeld en de zoveel decoratiever geschilderde boompjes.

Ook de plaatsing van een groep vee tegen een tussen bomen verscholen boerderij met landlieden die hun arbeid verrichten, herinnert aan Potter. Een stuk in een particuliere collectie (afb. 151) reflecteert een compositie als die in het Mauritshuis (afb. 152),³¹ zij het dat de geaccidentieerdheid van het land meer aan Adriaen van de Velde doet denken. Dat de naam van Adriaen van de Velde steeds in het hoofd komt bij het bekijken van deze werken, is geen toeval. Zoals reeds werd aangeduid, moet Van Strij niet alleen onder de indruk zijn geweest van diens anatomisch perfecte dieren, ook diens



152
PAULUS POTTER
Vee in een weide (1652)
Paneel, 35,8 x 46,9 cm
Gesigneerd en
gedateerd r.m.:
Paulus Potter / f: 1652
's-Gravenhage,
Koninklijk Kabinet
van Schilderijen
Mauritshuis, inv.nr. 138



153
ADRIAEN VAN DE
VELDE
Vee in een weide (1659)
Doek, 59 x 71,5 cm
Gesigneerd en
gedateerd r.o.:
A. v. Velde F. 1659
Dresden,
Gemäldgalerie,
inv.nr. 1655

composities met hun idyllische sfeer en frisheid van coloriet, moeten inspirerend zijn geweest (afb. 153 en 154).³² Wij zien dat bijvoorbeeld ook duidelijk gereflecteerd in twee werken in het Rijksmuseum (afb. 155 en 156). Een daarvan (afb. 156) is het laatste werk dat hij maakte; het wordt in de veilingcatalogus bij zijn dood beschreven als 'zeer uitvoerig, krachtig en zonnig geschilderd, en heerlijk geteekend, een van 's mans beste werken'.³³ Een ander werk uit het Rijksmuseum, de *'Melktijd'* (afb. 157), lijkt, met invoeging van de aan Cuyp herinnerende melkmeiden, eveneens qua sfeer een verre naklank van Van de Velde. Het monumentale hek van een buitenplaats, dat dit werk zo'n achttiende-eeuws karakter verleent, kunnen wij weliswaar al een enkele maal in schilderijen uit de late zeventiende eeuw aantreffen, maar dan niet als een



154
ADRIAEN VAN DE VELDE
Herder met vee (1665)
Doek, 53,7 x 63,7 cm
Gesigneerd en gedateerd m.o.:
A. v. velde / 1665
Huidige verblijfplaats onbekend
(voorheen collectie Lady Wantage,
Londen)



155
JACOB VAN STRIJ
Weidelandschap met vee
Paneel, 40 x 52,5 cm
Gesigneerd l.o. (op het hekje):
J. v. Strij
Amsterdam, Rijksmuseum (in
bruikleen van de stad Amsterdam),
inv.nr. Sk-c-613
(cat.nr. 66)



156
JACOB VAN STRIJ
*Landschap met
landlieden bij hun vee en
hengelaars op het water*
Paneel, 69 x 91 cm
Niet gesigneerd
Amsterdam,
Rijksmuseum
(in bruikleen van de
stad Amsterdam),
inv.nr. Sk-c-238
(cat.nr. 72)



aangenaam ogende aanvulling op het beeld van een idylle op het land, maar in combinatie met andere motieven die het aristocratische leven benadrukken, zoals de aankomst met een koets of het uittrekken voor de jacht (afb. 159).³⁴ Toen het laatstgenoemde werk van Jacob van Strij tezamen met een tegenhanger in 1822 door het Rijk werd aangekocht, beval de toenmalige directeur, Cornelis Apostool, beide aan met de woorden: 'Ze zijn niet, zoo als veele der schilderstukken van dezen Meester, in de manier van Cuyp geschilderd, doch, in zyn eigene manier zeer voortreffelyk behandeld zoo wel in het Landschap als de menigvuldige beesten en figuren de er zich in bevinden'.³⁵ Blijkbaar kregen sommige kenners toch een beetje genoeg van alle Cuyp-achtige werken.

In de pendant van dit schilderij (afb. 158) plaatste Van Strij eenzelfde groep koeien tegen een decor van 'Romeinse' ruïnes.³⁶ Net als Cuyp, weerhield het feit dat hij nooit in Italië was geweest hem er niet van Italianiserende motieven te gebruiken. Het zijn vooral de op het middenplan in een verva-

gend zonlicht geplaatste aquaductbogen en bastions van Karel Dujardin (1622-1678) en Nicolaes Berchem (vgl. afb. 160),³⁷ die Van Strij de voorbeelden ter variatie leverden. In een stuk in particulier bezit (afb. 161) werd dit bijvoorbeeld gecombineerd met het Potter-motief van dominerende koeien op een hoge voorgrond (vgl. afb. 149) en een ontspannen in het gras liggend herderspaar dat weer aan Cuyp herinnert.

Wij zagen reeds dat Van Strij ook een bewonderaar van Jan Both moet zijn geweest, overigens net als zijn grote voorbeeld Cuyp zelf, die in zijn ontwikkeling zoveel aan Both te danken heeft gehad. Diverse Cuyp-achtige composities versterkte Van Strij met elementen die rechtstreeks op Both zijn geïnspireerd. Voor een werk in het Dordrechts Museum waren Boths composities zelfs het directe uitgangspunt (afb. 52). Het door hoge bomen gedomineerde beeld met een uit een dal komende weg die diagonaal de ruimte doorsnijdt en waarop herders en herderinnen zich met ezels voortbewegen, herinnert bij uit-

157
JACOB VAN STRIJ
'Melktijd'
Paneel, 73 x 96,5 cm
Gesigneerd l.o.:
J. van Strij
Amsterdam,
Rijksmuseum,
inv.nr. Sk-A-1140
(cat.nr. 71)



158

JACOB VAN STRIJ

*Landschap met vee bij
een ruïne*

Paneel, 72,5 x 96,5 cm

Gesigneerd l.o.:

J. van Strij

Amsterdam,

Rijksmuseum,

inv.nr. Sk-A-1141



159

ADRIAEN VAN DE VELDE

Jachtgezelschap bij een hek (1669)

Doek, 59,5 x 73 cm

Gesigneerd en gedateerd l.o.:

A. V. Velde f/ 1669

Amsterdam, Rijksmuseum,

inv.nr. Sk-C-249



160

NICOLAES BERCHEM

*Italianiserend landschap met herders,
vee en ruïnes*

Doek, 61,4 x 65,3 cm

Niet gesigneerd

Dublin, National Gallery of

Ireland, inv.nr. 510

stek aan deze schilder. In diverse schilderijen van Both kan men verwante motieven terugvinden (afb. 162 en 163).³⁸ In dit werk lijkt Van Strij ook de techniek enigszins aan Boths voorbeeld te hebben aangepast, door met een voor hem ongewoon spitse, wat vluchtige penseelstreek te werken. Het verschiet is van een voor Van Strij ongewoon weinig gedetailleerde wazigheid, waarmee de gedetailleerde voorgrondbegroeiing fraai contrasteert. Tegen dit verschiet schilderde hij op virtuoze wijze twee minuscule zonbeschenen figuurtjes. Toch is ook hier de massieve boomgroep typerender voor Van Strij dan voor Both, en valt juist bij vergelijking met Both de simplificatie van de compositie op. De door Jan Both immer uiterst complex opgebouwde ruimte, met talrijke zig-zaggende bewegingen en een rijkdom aan geraffineerd con-

trasterende lichte en donkere partijen die de blik op onderhoudende wijze de ruimte in leiden, is door Van Strij gereduceerd tot een zeer overzichtelijke indeling van het beeldvlak. Doordat Van Strij ook in dit geval de lichtcontrasten geminimaliseerd heeft om een optimale helderheid van kleur te verkrijgen, wordt ons bovendien de mogelijkheid ontnomen de ogen door te laten dringen in het struweel op de voorgrond of het struikgewas onder het geboomte, en te genieten van de scherpe tinteling waarmee het zonlicht reflecteert.

In zijn Hollandse landschappen konden ook andere favorieten van de achttiende-eeuwse verzamelaar Jacob van Strij inspireren tot fraaie eigen inventies. Zo was Jan Wijnants onmiskenbaar het vertrekpunt voor een van Van Strij's landschappen die zich in het Dordrechts Museum bevindt

161

JACOB VAN STRIJ
*Heuvelachtig landschap
met rustend vee en een
ruïne*
Paneel, 41,2 x 50,5 cm
Gesigneerd m.o.:
J. van Strij
Particuliere collectie
(cat.nr. 79)



162

JAN BOTH

*Italianiserend landschap
met trekkende herders en
een waterval*

Doek, 68 x 83 cm
Gesigneerd r.o.: *Both*
Indianapolis, John
Herron Art Museum,
inv.nr. 55.225



(afb. 164). De zandweg die langs een dode boom slingert, met daarachter een iets hoger gelegen scherm van bomen, de kale knotwilg en de boerderij tussen het geboomte aan de andere zijde, de omgevallen boomstronk, de bloeiende distels en de waterplassen op de voorgrond, het zijn alle vertrouwde Wijnants-motieven die Van Strij met kennis van diverse schilderijen en de nodige variatie heeft gecombineerd (vgl. afb. 165).³⁹ Wijnants scherpe detaillering in de boomstammen en plantengroei op de voorgrond is door Van Strij op fraaie wijze nagevolgd. Door plaatsing van het elegante Both-achtige boompje naast de dode stronk is de rauwheid van dat motief echter afgezwakt. Bezit Wijnants al een, voor de zeventiende eeuw, ongewoon blonde helderheid en kleurigheid, door Van Strij werd deze tot het uiterste opgevoerd.

163

JAN BOTH

*Italianiserend landschap
met muilezelrijder en
andere figuren*

Doek, 136 x 170 cm
Gesigneerd l.o.: *Both*
Huidige verblijfplaats
onbekend (voorheen
kunsthandel A. Brod,
Londen, 1965)





164
JACOB VAN STRIJ
Landschap met dode boom
Paneel, 67 x 85 cm
Gesigneerd l.o.: *J. van Strij*
Dordrecht, Dordrechts Museum,
inv.nr. DM/881/59
(cat.nr. 77)



165
JAN WIJNANTS
Landschap met dode bomen (1667)
Doek, 64,5 x 87,5 cm
Gesigneerd en gedateerd r.o.:
J. wijnants / 1667
Boedapest,
Szépművészeti
Museum, inv.nr. 188



166
MEINDERT HOBBEEMA
*Landschap met meertje
en enkele boerderijen*
(1665)
Doek, 96 x 128 cm
Gesigneerd en
gedateerd r.o.:
m. Hobbema, / f /../65
London, Wallace
Collection, inv.nr. P 75



167
JACOB VAN STRIJ
naar MEINDERT HOBBEEMA
*Landschap met meertje en enkele
boerderijen* (1800)
Aquarel, 475 x 610 mm
Gesigneerd l.o.: *J. van Strij*;
opschrift, gesigneerd, en gedateerd
verso: *Na het Origineele Schilderij /
van M. Hobbema / Hoog duym Breet
duym / door / J. van Strij Middelburg
4 Aug 1800 / Het genoemde Schilderij
is bevestigende / in het Museum of
Teeken Akademie / te Middelburg
in Zeeland*
Huidige verblijfplaats onbekend
(voorheen veiling Amsterdam
[Sotheby/Mak van Waay] 22 april
1980, nr. 305)

Het vredige riviergezicht in de omgeving van Dordrecht (afb. 51) lijkt ver verwijderd van enig zeventiende-eeuws voorbeeld. Denkt men echter de stad in de verte weg en vervangt men in gedachten de rivier door een moerassige poel in een zanderige open plek die wordt omzoomd door eenvoudige boerenhoeven, dan blijken het onmiskenbaar Hobbema-conventies te zijn, die de bron voor de globale compositie vormen. Een landschap van Hobbema dat zich nu in de Wallace Collection bevindt (afb. 166),⁴⁰ en waarvan Van Strij een getekende kopie maakte (afb. 167), laat dat duidelijk zien. De boomgroep rechts, met het lage, sterk gekromde boompje vooraan en de hoge boom met veer-achtige takken links daarvan, is zelfs rechtstreeks van deze Hobbema afkomstig. En natuurlijk herkennen wij nog eens Jan Both in de groep landlieden op de voorgrond (afb. 169).⁴¹ De overzichtelijk gedefinieerde opbouw waarin alle plans scherp zijn afgebakend, de intens frisse zonnigheid en helderheid van het coloriet, de scherpe detaillering die tot in het midden- en achterplan is doorgevoerd (en waaronder een overtuigende dieptewerking zeker te lijden heeft), zetten dit schilderij echter op grote afstand van het zeventiende-eeuwse voorbeeld.

Jacob van Strij's – niet zeer talrijke – wintergezichten zijn meer verwant aan die van laat achttiende-eeuwse collegae als Hendrik Willem Schweickhardt en Andries Vermeulen, dan aan die van zeventiende-eeuwse meesters. Ook daar treffen we echter motieven aan die direct teruggaan op zijn illustere voorgangers. Een voorbeeld daarvan vinden we in een win-



168

JACOB VAN STRIJ

Winterlandschap

Paneel, 65 x 81 cm

Gesigneerd l.o. (op de beschotting):

J: van Strij

's-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum, inv.nr. 40-1934



169

JAN BOTH

Italianiserend landschap met herders en baders

Doek, 109,2 x 132,1 cm

Niet gesigneerd

Collectie The Duke of Westminster



170

ISAAC VAN OSTADE

Winterlandschap met schaatsend paar

Doek, 101 x 149,5 cm

Gesigneerd r.m.: *Isack Ostade*

Parijs, Musée du Louvre,

inv.nr. 1688



171

AELBERT CUYP

*Italianiserend landschap met herders
en vee*

Doek, 105 x 103 cm

Gesigeneerd l.o.: *A. cuyp*

Amsterdam, Rijksmuseum,

inv.nr. Sk-A-78



172

JAN ASSELIJN

*Italianiserend landschap met herder
en vee voor een ruïne*

Doek, 102,5 x 130,7 cm

Gemonogrammeerd r.o.: *J.A. (aaneen)*

Wenen, Akademie der bildenden

Künste, inv.nr. 810



173

JACOB VAN STRIJ

*Landschap met
veedrijver en
schaapsherder*

Paneel, 57 x 83,5 cm

Gesigeneerd l.o.: *J. van Strij ft.*

Amsterdam,

Rijksmuseum,

inv.nr. Sk-A-1142

(cat.nr. 80)

terlandschap van het Haags Gemeentemuseum (afb. 168), dat in zijn glasheldere atmosfeer niet gauw aan de winters van de toen zeer geliefde Isaac van Ostade (1621-1649) zal doen denken. Toch is het motief van het paard dat aangespoord door een man een zwaarbeladen slee van het ijs de wal optrekt – ja zelfs de globale opstelling van de boom daarachter, de bebouwing links en de donkere, silhouetachtige figuren op de voorgrond – door het werk van die schilder geïnspireerd (afb. 170).⁴²

Maar Jacob van Strij's belangrijkste – en waarschijnlijk ook meest winstgevende – inspiratiebron bleef toch altijd het werk van de late Cuyp. Wij zullen nooit weten of hij de exodus van diens werken betreurde,⁴³ of dat hij de voorliefde voor diens werk slechts als een lucratieve bron van inkomsten zag. Cuyps bovendeurstuk bij een zekere heer Onderwater in Dordrecht, nu in het Rijksmuseum (afb. 171), kan hij nog op zijn oorspronkelijke plaats hebben gezien.⁴⁴ Een paneel dat zich eveneens in het Rijksmuseum bevindt (afb. 173), weerspiegelt deze confrontatie. De van achter geziene figuur op de ezel die zich aftekent tegen het diepgelegen rivierverschiet, het vrouwtje gezeten op een ezel tussen een kudde die de diepte in loopt en wier witte kap, blouse en halsdoek fel oplichten, zijn gecombineerd met motieven die aan andere Cuyps herinneren, zoals de op een stok leunende herder met schapen. Door de kudde meer in achteraanzicht te plaatsen en deze sterker te laten afdalen, is tevens een typisch Asselijn-motief ingevoegd (afb. 172).⁴⁵ Ook in dit schilderij van Van Strij is de ruimtelijke indeling gesimplificeerd, de contouren van de plans duidelijker gedefinieerd, het repoussoir links versterkt en van een Both-boom voorzien, de detaillering ook in het verschiet doorgevoerd en het geheel in uiterst heldere, dekkende kleuren geschilderd: zo is weer een karakteristieke Van Strij ontstaan die wellicht voor vele ogen uit die tijd aantrekkelijker zal zijn geweest dan Cuyp zelf.

*Abraham van Strij: 'the modern Peter de Hoog'
als schilder van 'door de vertrekkende
stroomende zonnestrallen'*

Jacob van Strij's iets oudere broer Abraham specialiseerde zich vooral in genrestukken. Daarbij richtte hij zich in de eerste plaats op Pieter de Hooch, een meester wiens werken, meer dan van enig ander zeventiende-eeuws interieurschilder, eveneens als helder, zonnig en warm werden gekarakteriseerd. De naam De Hooch is dan ook vaak in verband met Abrahams werk genoemd. Een Engelse toerist en kunstkenner die hem in 1819 in zijn atelier bezocht, schreef zelfs: '[he]

may justly be called the modern Peter de Hoog'.⁴⁶ Nu moeten wij ons wel realiseren dat veel van wat toen voor Pieter de Hooch doorging nu een andere naam heeft gekregen (Pieter Janssens Elinga, Cornelis de Man, Jacob Vrel, ja zelfs Johannes Vermeer). Een mooi voorbeeld is de 'De Hooch' die voor een fors bedrag in 1785 in Dordrecht in de veiling van de beroemde verzameling Van der Linden van Slingeland van de hand ging: in de beschrijving van dat schilderij herkennen we een werk dat onmiskenbaar van Cornelis de Man (1621-1706) is (afb. 174).⁴⁷ In de veilingcatalogus werd het aangeprezen met de woorden: '[...] alles tegen een ligte Muur verbeeld, en dus doet dit Tafreel een kragtig effect'.

Dit werk, dat een, voor een zeventiende-eeuws schilderij, ongekend licht en helder coloriet heeft, en waarbij men bij oppervlakkig kijken zelfs even zou kunnen denken een Abraham van Strij voor ogen te hebben, moet grote indruk op Abraham hebben gemaakt. Misschien was het onder meer deze zonnige compositie, met een tegen een helderwitte muur geplaatste man, gekleed in een licht oranje-rode kamerjas en huismuts, die hem heeft aangespoord zich ook op dit type interieurs te richten. Volgens mededeling van Dordtse tijdgenoten zag hij op zijn zesentwintigste af van de veelheid van onderwerpen die hij tot dan toe schilderde en schakelde hij



174
CORNELIS DE MAN
Man achter een lessenaar
Doek, 74 x 60,5 cm
Niet gesigneerd
Particuliere collectie



over op 'moderne voorstellingen in de smaak van Metzu en Pieter de Hooge' ('moderne voorstellingen' zijn wat wij genrestukken zouden noemen), naast portretten en landschappen in de trant van Cuyp.⁴⁸ Vermoedelijk zag Abraham in dat zijn eigen bewondering voor de genoemde schilders en de nog altijd aanzwellende 'hype' voor deze meesters, gecombineerd met zijn specifieke capaciteiten op dit gebied, hem de beste kansen boden. Had zijn broer met 'navolgingen der landgezigten van Cuyp' het meeste succes, Abraham heeft 'zich eenen byzonderen roem verworven als Binnenvertrekschilder met invallend daglicht en door de vertrekkende stroomende zonnestralen', zo schreven dezelfde Dordtse bewonderaars nog tijdens zijn leven.⁴⁹ Van het type interieurs waar hij vermaard om was, en dat met de hierboven geciteerde woorden zo perfect werd gekarakteriseerd, zullen nu enkele nader worden bekeken.

De globale compositie van het eerder genoemde schilderij van Cornelis de Man (afb. 174), met een raam aan de linkerkant waardoorheen zonlicht op een evenwijdig aan het beeldvlak lopende witgestucte muur valt, waartegen een figuur bij een tafel is geplaatst – een type dat in de zeventiende eeuw door De Hooch was gepopulariseerd en door Vermeer geperfectioneerd – werd vele malen door Abraham toegepast (vgl. afb. 308). Tot de aantrekkelijkste behoort de in extreem lichte kleuren geel, oranje en rood geschilderde lezende oude man (afb. 175); daar zien we ook de in de compositie van De Man zo opvallende objecten die aan een spijker tegen de witte muur hangen.

Dikwijls combineerde Abraham van Strij een dergelijke ruimte met een doorkijk naar een ander vertrek, uiteraard een motief dat direct naar De Hooch verwijst. In een werk met een jonge vrouw die een schaal appels op schoot heeft (afb. 176), kijken wij via een helverlichte gang naar een kamer daarachter, waar een oudere vrouw uit een raam leunt. Elke kenner zal bij dat figuurtje onmiddellijk aan de enige gesigeneerde Jacob Vrel (werkzaam ca. 1654-1662) denken (afb. 177).⁵⁰ Het hondje dat op de drempel staat en kwispelend naar de toeschouwer kijkt, komt daarentegen zo uit een werk van Samuel van Hoogstraten (1627-1678), met dat verschil dat het hondje daar tegelijkertijd de denkbeeldige drempel tussen het schilderij en de ruimte van de toeschouwer markeert (afb.



176
ABRAHAM VAN STRIJ
*Vrouw met appels op
haar schoot* (1818)
Paneel, 59 x 49 cm
Gesigneerd en
gedateerd l.m. (op
het raamkozijn):
A: Van Strij 1818
Huidige verblijfplaats
onbekend (voorheen
veiling 's-Gravenhage
[Glerum], 21 oktober
1991, nr. 229)



177
JACOBUS VREL
*Oude vrouw die door een
venster leunt* (1654)
Paneel, 66 x 47,5 cm
Gesigneerd en
gedateerd l.m.:
J. Vrel 1654
Wenen,
Kunsthistorisches
Museum, inv.nr. 6081

175
ABRAHAM VAN STRIJ
Koopman aan een tafel in een interieur
Paneel, 73 x 62 cm
Gesigneerd l.o. (op de achterkant
van de stoel): A: Van Strij
België, particuliere collectie
(cat.nr. 7)



178

SAMUEL VAN
HOOGSTRATEN

*Jonge vrouw met een
brief in een
paleisinterieur*
Doek, 214 x 179 cm
Gemonogrammeerd
l.b.: SvH

's-Gravenhage,
Koninklijk Kabinet van
Schilderijen
Mauritshuis, inv.nr. 66



179

GABRIËL METSU

Dienstmeid met appels
Paneel, 27 x 22 cm
Gesigneerd m.o.:
G. Metsu
Huidige verblijfplaats
onbekend (voorheen
kunsthandel, Berlijn)

178).⁵¹ Anders dan wij vaak bij schilders als Dou en Maes zien, is Van Strij's dienstmeid op de voorgrond niet bezig met het schillen van appels, maar toont zij ons een appel, net als we dat kennen van een ons schalks aankijkende dienstmeid van Gabriël Metsu (1629-1667) (afb. 179),⁵² of – om nog verder terug te gaan – van voorstellingen waar Venus de appel voor de schoonste ophoudt, zoals in prenten van Hendrick Goltzius.⁵³ Het lijkt onwaarschijnlijk dat Van Strij zich er niet van bewust was dat dit vanouds een motief is dat verwijst naar de bijbelse, respectievelijk mythologische verleidsters bij uitstek: Eva en Venus. Naast dit aantrekkelijke meisje, dat wat verlegen lijkt te reageren op de 'binnentredende' toeschouwer die door het hondje wordt begroet, liggen twee woerden op de grond, een motief dat een lange reeks lucht-hartige keukenmeiden in herinnering roept.⁵⁴ Dergelijke elementen, waarmee als sinds drie eeuwen jonge vrouwen in een erotisch getint kader werden geplaatst, zijn echter uitzonderlijk bij Abraham van Strij.

Het type interieur dat wij hier zien, met twee krachtig invallende lichtbronnen – van opzij en van achteren – is een tour de force waar Pieter de Hooch graag zijn krachten op beproefde. In zijn beste werken wist deze met een onbeschrijfelijk raffinement weer te geven hoe twee dwars op elkaar staande lichtbronnen van iets verschillende sterkte elkaar ontmoeten en zich vermengen (vgl. afb. 180).⁵⁵ Het valt op dat Van Strij niets spannends met het van twee kanten komende licht wist te doen, wat door de algeheel hoge lichtsterkte ook vrijwel onmogelijk is. Bij het paar dat tevreden prenten bekijkt bijvoorbeeld (afb. 183), maakte hij geheel geen werk van deze uitdaging: het licht komt òf van de ene òf van de andere kant.

Het tafereel dat wij op dit schilderij in het achterliggende vertrek zien, is geïnspireerd door een werk van Pieter Janssens Elinga (1623-vóór 1682), dat toen voor een De Hooch doorging (afb. 181).⁵⁶ De heldere kleuren, zoals het rood van de stoel en het rode gordijn waar het zonlicht langsstrijkt, zullen hem zeer hebben aangesproken. Het geestige motief van de meid wier gezicht wij gedeeltelijk in de spiegel gereflecteerd zien, is onmiskenbaar van dit werk afkomstig,⁵⁷ maar Abraham heeft Elinga's bezemende vrouw veranderd in een meid die met een ragebol de hoge ramen schoonmaakt. In een ander schilderij verwerkte Van Strij echter wel vrij letterlijk de op de rug geziene, vegende meid van Janssens Elinga, evenals de kist langs de muur met aan weerszijden twee stoelen (afb. 182). In dat laatste werk zijn overigens – anders dan de meeste schilderijen van Van Strij – geen nadrukkelijk achttiende- of vroeg negentiende-eeuwse motieven in kleding of meubels te vinden. Het gevolg was dat ook deze Van Strij in



180

PIETER DE HOOCH

'De slaapkamer'

Doek, 51 x 60 cm

Niet gesigneerd

Washington DC, National Gallery of Art, Widener Collection, inv.nr. 629



181

PIETER JANSSENS ELINGA

Interieur met een meid met bezem

Doek, 61,5 x 59 cm

Niet gesigneerd

Sint-Petersburg, Hermitage, inv.nr. 1013



182

ABRAHAM VAN STRIJ

Interieur met een meid met bezem en een meisje met hond

Paneel, 65 x 82 cm

Niet gesigneerd

Huidige verblijfplaats onbekend (voorheen veiling München [Helbing], 26 maart 1914, nr. 147, als Pieter de Hooch)





183
ABRAHAM VAN STRIJ
'De kunstbeschouwing' (1824)
Paneel, 64,5 x 53,9 cm
Gedateerd en gesigneerd l.m. (op
het kunstboek): 1824 / A. van Strij
Enschede, Rijksmuseum Twenthe,
inv.nr. 2154
(cat.nr. 14)

het begin van de twintigste eeuw diverse malen als een werk van De Hooch is geveild – ondanks het feit dat de grote kaart van Dordrecht in een andere richting wijst.⁵⁸

Bij vergelijking van de twee laatstgenoemde werken valt direct op dat Van Strij de sterke lichtcontrasten in Elinga's interieur, waar het zonlicht slechts door de bovenramen naar binnen schijnt, geheel heeft vermeden; ook het wat overdreven reflecterende licht dat de stoelen schaduwen op de muur doet werpen, heeft hij genegeerd. De vrijwel egale lichtheid van Van Strij's kamer – een lichtheid die niet onderdoet voor de lichtsterkte die hij buiten weergaf – verleent het werk een totaal on-zeventiende-eeuwse sfeer.

De belichting van de ruimte komt in dit schilderij uitsluitend van achteren en schijnt naar binnen door een raam en een deur die via een gang uitkomt op een zomerse gracht. Het raam en de deur doorbreken beide een evenwijdig aan het beeldvlak lopende muur. Zeer veel schilderijen van Abraham van Strij zijn op deze manier geconstrueerd. Het grote voorbeeld van zo'n ruimtelijke opbouw was natuurlijk wederom Pieter de Hooch, die overigens deze constructie, met licht dat



184
PIETER DE HOOCH
*Jongen die een mand
brood overhandigt aan
een vrouw in een
deuropening*
Doek, 73,5 x 59 cm
Gemonogrammeerd
r.o.: P D [H]
Londen, Wallace
Collection, inv.nr. P 27

185
ABRAHAM VAN STRIJ
*Interieur met een
schrijvende en legende
man*
Paneel, 68 x 57,5 cm
Gesigneerd l.o. (op de
kist): A. Van Strij / a
Dordrecht; opschrift l.o.
(op de brief): *Mijn
Heer / De Heer / W.S.
Woodburn / London*
Particuliere collectie



186
PIETER DE HOOCH
*Binnenplaats met
drinkende figuren* (1658)
Doek op paneel,
66,5 x 56,5 cm
Gemonogrammeerd
en gedateerd m.o.:
P.D.H. / 1658
Edinburgh, National
Gallery of Scotland (in
bruikleen van de Royal
Bank of Scotland)

189

ABRAHAM VAN STRIJ
*Lezende oude vrouw bij
 het venster*
 Paneel, 69 x 60 cm
 Gesigneerd l.o. (op de
 kist): A. Van Strij
 Dordrecht,
 Dordrechts Museum,
 inv.nr. DM/896/56
 (cat.nr. 8)

geheel en al uit de achtergrond komt, niet heel vaak gebruikte (vgl. afb. 184).⁵⁹ De effecten die De Hooch fascineerden – het sterke tegenlicht, een plaatselijke ‘overbelichting’ en de grote lichtcontrasten die hierdoor ontstaan – zoeken wij bij Van Strij echter tevergeefs. In De Hoochs schilderijen komt bij deze contre-jour belichting het sterkste licht door de deur. Van Strij plaatste daar dikwijls een gang die naar de straat leidt.⁶⁰ Zowel uit het hier besproken *Interieur met een meid met bezem* (afb. 182), als uit het *Interieur met een schrijvende en lezende man* (afb. 185), blijkt uit diverse details dat het idee van deze gang rechtstreeks van een beroemd werk van De Hooch afkomstig is (afb. 186).⁶¹ Daar functioneert deze echter als

verbinding van twee buitenruimten: van een binnenplaats naar een gracht.⁶² Dit heeft tot gevolg dat bij De Hooch het licht van twee kanten in de gang schijnt, het sterkst van de grachtkant, waarbij de fijne nuances prachtig zijn geobserveerd. Dergelijke subtiliteiten moeten wij van Van Strij echter niet verwachten; dat bij de manier waarop hij dit motief toepaste – waarbij deze gang in de kamer uitkomt – het verloop van licht naar donker veel groter zou moeten zijn, hinderde hem kennelijk niet.

*De keuzes van Abraham van Strij:
 overtreffen in helderheid en deugdzaamheid*

Van Strij laat in veel van zijn interieurs twee zijwanden zien, wat zulke ruimten een geheel ander karakter geeft dan die van De Hooch, die altijd slechts één zijmuur tonen, zodat het verdere verloop van de interieurs in het ongewisse blijft. Van Strij deed dat waarschijnlijk om de knusheid van de ruimte te benadrukken en om door middel van witgestucte muren aan twee kanten van het beeld een zo groot mogelijke helderheid te verkrijgen. Daarbij ligt, anders dan bij De Hooch, het verdwijnpunt altijd ongeveer in het midden. Hierdoor ontstaat een vrijwel symmetrische opbouw en een bijna naïeve overzichtelijkheid, die al snel tot saaiheid kan leiden.

In deze vrijwel schaduwloze ruimten worden vele bekende motieven vrijelijk gecombineerd, zelden is echter sprake van directe ontleningen. Meestal roepen zij slechts herinneringen aan werken van bepaalde zeventiende-eeuwse meesters op. In het schilderij met een lezende oude vrouw in het Dordrechts Museum bijvoorbeeld (afb. 189), tegenwoordig ongetwijfeld zijn bekendste werk, lijken motieven van zijn zeventiende-eeuwse stadsgenoot Nicolaes Maes (1634-1693) te zijn geïncorporeerd. De houding van de oude vrouw (in spiegelbeeld), de positie van de tafel en de stoel, de tinnen kan op tafel en de door het raam zichtbare kerktoeren – bij Van Strij de Grote Kerk van Dordrecht geworden – vinden wij terug in een werk van Maes dat een oude kantkloster verbeeldt (afb. 187).⁶³ De invoeging van de nadrukkelijke verwijzing naar Dordrecht versterkte Van Strij met het schilderij aan de rechter muur, waarvan nog net een randje te zien valt: voor eigentijdse kenners zal dat detail voldoende zijn geweest om zich te realiseren dat daar een Cuyp (of Van Strij?) hangt.

Het in de zeventiende eeuw veelvuldig uitgebeelde motief van de bijbellezende oude vrouw treffen wij in een ander werk van Maes aan dat hij zeker heeft gekend.⁶⁴ Het type van de oude vrouw zelf doet echter meer denken aan Gerrit Dou (1613-1675). In een werk van Dou met zo’n lezende oude

187

NICOLAES MAES
Oude kantkloster
 Paneel, 57,1 x 72,3 cm
 Niet gesigneerd
 Huidige verblijfplaats
 onbekend (voorheen
 collectie E.G. Spencer-
 Churchill, Northwick
 Park, Blockley)



188

GERRIT DOU
Biddende spinster
 Paneel, 27,7 x 28,3 cm
 Gesigneerd r.o.:
 GDOV (G en D
 aaneen)
 München, Bayerische
 Staatsgemäldesammlun-
 gen, Alte Pinakothek,
 inv.nr. 588







vrouw in München (afb. 188),⁶⁵ zien we op de voorgrond een genoeglijk opgekruld slapend hondje – bij Van Strij een oranje kat geworden die geniet van het warme zonnetje.⁶⁶ De barsten en gaatjes in de gestucte muren, de spijkers die er uitsteken, de plint met Delfts-blauwe tegeltjes, evenals het mandje met broodjes op tafel, doen daarentegen bekendheid met Vermeers *Melkmeisje* vermoeden,⁶⁷ terwijl de voorovergebogen meid die op de achtergrond aan het werk is, aan diens *Straatje* herinnert. Het is natuurlijk zeer de vraag of Abraham al deze werken uit eigen aanschouwing kende, maar de composities zullen hem zeker bekend zijn geweest van natekeningen of geschilderde kopieën die in de late achttiende eeuw en het begin van de negentiende eeuw zo veelvuldig werden gemaakt, terwijl van sommige van die schilderijen ook prenten bestonden.⁶⁸ Overigens is het kostbare oosterse tapijt op tafel een nogal incongruente verschijning in dit verder vrij bescheiden binnenhuisje; het is een motief dat in zeventiende-eeuwse werken duidelijk bij welgestelde jonge vrouwen en mannen in rijke interieurs hoort. Waarschijnlijk zouden de op de voorgrond liggende sloffen een zeventiende-eeuwse toeschouwer eveneens hebben verbaasd, want in zijn tijd werden deze slechts in voorstellingen met luchthartige jonge vrouwen weergegeven – niet bij vrome oudjes. In Van Strij's schilderij zorgen zij, in combinatie met de zonnende poes, slechts voor een genoeglijk huiselijke sfeer.

Jongelieden in erotisch geladen situaties, de meest geliefde thematiek van de zeventiende-eeuwse genreschilders, waren voor Van Strij en zijn afnemers kennelijk minder interessant. Slechts eenmaal zien wij een huzaar het glas heffen naar een dienstster die hem zojuist heeft ingeschonken (afb. 190). De directe bron van inspiratie lijkt wederom Pieter de Hooch te zijn: Van Strij combineerde een aangeschoten officier met geheven glas uit een vroege kroegscene van De Hooch (afb. 191),⁶⁹ met een cavalier en een jonge vrouw met wijnkan in de hand (afb. 192);⁷⁰ dit type vrouw komt in meerdere taferelen van deze meester voor.⁷¹ Bij De Hooch heffen dergelijke vrouwen echter ook zelf opgewekt het glas, een gebaar dat door Van Strij is veranderd in een zorgelijk opgeheven vinger. Daarmee lijkt de dienstster de officier te manen vooral niet teveel te drinken en op tijd naar de kazerne terug te gaan. Toch is de sabel die Van Strij tussen zijn benen heeft geplaatst onmogelijk te zien als een onschuldig motief. Ook Van Strij's tijdgenoten zullen hebben begrepen wat de huzaar zich eigenlijk zou wensen.

190

ABRAHAM VAN STRIJ
Interieur met een soldaat en een dienstmeid (1825)
Doek, 71 x 59 cm
Gesigeneerd en gedateerd r.o. (naast het zadel): A: Van Strij / 1825
Particuliere collectie
(cat.nr. 13)



191

PIETER DE HOOCH
Twee soldaten, een dienstmeid en een trompetter in een stal
Paneel, 76 x 66 cm
Gesigeneerd r.o.:
P de Hooch
Zürich, Kunsthau, The Betty and David M. Koetser Foundation



192

PIETER DE HOOCH
Soldaat, dienstmeid en kaartspelers in een herberg
Doek, 58 x 71 cm
Gesigeneerd l.o.: P de hoogh
Keulen, Wallraf-Richartz-Museum, inv.nr. 2841

193

JACOB OCHTERVELT
Visverkoper aan de deur
 Doek, 55,5 x 44 cm
 Voorheen gesigineerd
 r.b. (op de
 deuromlijsting):
Jac^o Ochtervelt
 's-Gravenhage,
 Koninklijk Kabinet
 van Schilderijen
 Mauritshuis, inv.nr. 195



Verder betreft het echter een deugdzaame wereld waarin geen plaats is voor minnaars en minnaressen die drinken, musiceren, kaartspelen of zich anderszins vermaken. Weliswaar wordt in de *Kersenverkoopster aan de deur* (afb. 290), een mooi schilderij in het Rijksmuseum,⁷² een afwezige man aangeduid op een wijze die wij ook van zeventiende-eeuwse genrestukken kennen, maar het geweer, de mantel en de tas zullen er slechts op duiden dat de heer des huizes elk moment de trap af kan komen om liefdevol afscheid te nemen van vrouw en kind, omdat hij een dagje gaat jagen. Gedachten aan amoureuze escapades zouden hier geheel niet op hun plaats zijn.

Het hoofdonderwerp – moeder met kind en koopvrouw bij een open deur – zal elke kenner direct hebben herinnerd aan werken van Jacob Ochtervelt (1634-1682), die dit thema populariseerde. Van een van deze schilderijen, nu in het Mauritshuis (afb. 193),⁷³ maakte Abraham een geaquarelleerde kopie (afb. 204).⁷⁴ Hij lijkt echter meerdere voorstellingen van dit type te hebben gekend en herinneringen aan diverse stukken te hebben verwerkt.⁷⁵ De uiterst lichte tinten blauw, geel en groen die Ochtervelt in de kleding van de figuren toepaste, moeten voor Van Strij inspirerend zijn geweest en hem hebben aanzet tot een coloriet dat hier tot een extreme lichtheid is opgevoerd. Op overtuigende wijze heeft hij daarmee een sfeer van vredige onbezorgdheid op een mooie zomerochtend weten op te roepen. Waar hij geheel van heeft afgezien is de voor Ochtervelt zo kenmerkende levendige en beweeglijke interactie tussen de chique bewoners binnen, en de volkse verkopers buiten. Bij Ochtervelt is alle aandacht gericht op het begroeten, aanprijzen of beoordelen van de koopwaar – ook de kinderen nemen daar vrolijk aan deel. Bij Van Strij is het contrast tussen rijk en arm gladgestreken en staat niet de handeling – het groeten of verkopen – centraal, maar is het naar een trosje kersen reikende kind het centrum van vertederde aandacht geworden. Bij Ochtervelt was het hondje eveneens bij de opgewekte gebeurtenis betrokken en snuffelde aan de koopwaar of blafte naar de fruit- of visverkopers; bij Van Strij vertelt het beeldschone diertje tezamen met de blazende kat zijn eigen anekdote.

Opmerkelijk is dat de bij Ochtervelt in zulke scènes immer diagonaal geplaatste tegelvloer dit keer ook bij Van Strij – de enige keer dat hij dit aandurfde – te zien valt. Net als Ochtervelt, maar anders dan De Hooch of Vermeer, deed hij echter geen moeite deze perspectivisch correct te construeren. De diagonalen gaan niet naar een vluchtpunt, maar lopen vrijwel evenwijdig. Ook verder heeft Van Strij zijn toevlucht genomen tot perspectivisch incorrecte kunstgrepen om deze smalle hoge ruimte nog enigszins acceptabel te maken: zo ligt het verdwijnpunt van de vloer bij de hand van de koopvrouw,

194

ABRAHAM VAN STRIJ
'De tekenles'
 Paneel, 66 x 60 cm
 Gesigineerd l.o. (op de
 kist): *A: Van Strij*
 Dordrecht,
 Dordrechts Museum,
 inv.nr. DM/896/57
 (cat.nr. 10)



maar dat van het plafond een stuk hoger: in de dakrand van het huis in de verte. Uit vrijwel al zijn schilderijen blijkt trouwens dat Van Strij het niet zo nauw nam met het perspectief, ondanks de simpele constructies. Volgt men de lijnen van de vloeren, wanden, kisten en tafels in zijn werken, dan kan worden geconstateerd dat hij zeer slordig met zijn verwijnpunt omsprong. Zelfs een mooi schilderijtje dat juist een tekenles tot onderwerp heeft (afb. 194), een van Abrahams meest geliefde thema's, is perspectivisch bepaald niet voorbeeldig te noemen: de spiltrap die rechts in het doorzicht te zien valt, is met een onwaarschijnlijke knulligheid geconstrueerd. Indien het jongetje dat leert tekenen op deze manier een trap zou weergeven zou niemand hem dat kwalijk nemen, maar van zijn leermeester verwacht men toch wat anders. Kennelijk gaven de schilder en zijn publiek in deze tijd minder om correct-

heid en waarschijnlijkheid in zulke details, dan hun zeventiende-eeuwse voorgangers.

De onbekommerdheid waarmee Van Strij ruimtes construeerde, blijkt ook duidelijk uit de voorstelling van een oude vrouw met meisje in een kelderkamer (afb. 195). Dit werk werd al vaker aangehaald als voorbeeld van Van Strij's gerichtheid op schilderijen van De Hooch, in dit geval diens *Vrouw met kind in een kelderkamer* in het Rijksmuseum Twenthe (afb. 196).⁷⁶ Is het bij De Hooch volstrekt duidelijk hoe wij ons de onder een trap gelegen kelderkamer ten opzichte van het voorhuis moeten voorstellen, bij Van Strij is het een mysterie hoe dit huis in elkaar zit. De ruimte links wordt verlicht door een kelderraam dat ergens hoog in de muur van het voorhuis lijkt uit te komen; als het in een buitenmuur zit, zou het voorhuis niet veel meer dan een deur breed zijn. Om de

196
PIETER DE HOOCH
Vrouw met kind in een kelderkamer
Doek, 65 x 60 cm
Gemonogrammeerd
l.o.: P.D.H.
Amsterdam,
Rijksmuseum,
inv.nr. Sk-A-182



195
ABRAHAM VAN STRIJ
Vrouw met kind in een kelderkamer
Paneel, 64,5 x 54 cm
Gesigneerd m.o. (op de plint van de pijler):
A: Van Strij
Amsterdam, Instituut
Collectie Nederland,
inv.nr. NK 2253 (in
langdurig bruikleen
aan het Rijksmuseum
Twenthe, Enschede,
inv.nr. BR 299)
(cat.nr. 11)



197
JACOB DUCK
*Strijkende vrouw in een
kelderkamer*
Paneel, 42,5 x 33,5 cm
Gesigneerd r.o.:
JA Dvck
Utrecht, Centraal
Museum, inv.nr. 6923

figuren in zijn favoriete tegenlichtpositie te kunnen plaatsen, heeft Van Strij de duistere kelderkamer van De Hooch – waar het schijnsel van het kleine raampje slechts even de bovenkant van de ton aanraakt en contrasteert met het sterke licht in het doorzicht naar het voorhuis – veranderd in een helverlicht vertrek dat eruit ziet als een kelder. Waaróm daar echter een kelderachtig gewelf is ingevoegd, blijft volstrekt onduidelijk. De belangrijkste reden lijkt te zijn dat hij onder de indruk moet zijn geweest van een schilderij van een kelderinterieur door Jacob Duck (ca. 1600-1667) (afb. 197),⁷⁷ een werk dat Van Strij niet alleen moet hebben aangesproken door zijn vredige, huiselijke thematiek – een strijkende moeder met kind en kat – maar ook door het effect van binnenschijnend zonlicht en vooral door het ongewoon lichte coloriet van het gehele schilderij (met fel lichtrood in het jak van de vrouw, sterk oplichtend wit in haar kap, roze in het kostuum van het meisje en warm lichtrood in de betegelde vloer). Het motief van het kind dat met een molentje speelt, gebruikte hij in een ander schilderij, dat hierboven al even werd aangehaald (afb. 194).

Abraham van Strij moet ook veel bewondering hebben gehad voor Gabriël Metsu. Een enkele maal treffen wij een zeer directe ontlening aan uit diens werk: hij isoleerde bijvoor-



198
ABRAHAM VAN STRIJ
*Oude vrouw met een
lege schaal in een raam*
Paneel, 33,5 x 29,5 cm
Niet gesigneerd
Ville de Luxembourg,
collectie
J.-P. Pescatore,
inv.nr. 338
(cat.nr. 2)



199
GABRIËL METSU
'De visverkoopster'
Paneel, 47,1 x 37,7 cm
Gesigneerd m.b.: G. Metsu
Londen, Wallace Collection,
inv.nr. P 234

beeld een oude vrouw uit een schilderij van Metsu (afb. 198 en 199).⁷⁸ In het werk van de laatste verkoopt het oudje vis aan een jonge dienstmeid; bij Van Strij blijkt ze uitverkocht te zijn. Een zo directe ontlening zien wij bij Abraham echter zelden, vaker is er slechts sprake van bepaalde reminiscenties.

Een opmerkelijk geval, dat een verre naklank van composities van Metsu te zien geeft, is het schilderijtje van een jongen met een dode haan over de schouder en achter zich een typische Metsu-hond die daaraan snuffelt (afb. 200). Precies dezelfde jongen en hond paste Abraham ook toe als onderdeel van een groter schilderij (afb. 201). Het jongetje lijkt op het laatstgenoemde stuk voor de hond te worden gewaarschuwd door een oude vrouw en een jonge jager, die zich voor de deur van een met wingerd begroeide herberg bevinden. De compositie herinnert aan twee bekende werken van Metsu: het ene toont een oud paar dat voor de deur van hun nederige woninkje hetzelfde type hond iets lekkers voorhoudt (afb. 202), het ander een slapende jager voor een herberg (afb. 203).⁷⁹ Hoewel de jager op Van Strij's schilderij dezelfde pose aanneemt als bij Metsu, is hij geenszins de lichtzinnige jongeman die zijn roes uitslaapt en tegelijkertijd het object is van een, ongetwijfeld obscene, bespotting door de lachende dienstmeid en de man in het venster. Bij Abraham van Strij is hij een brave borst, die zijn lieve hond een standje geeft.

De techniek waarmee Abraham van Strij zijn interieurs schilderde is dezelfde als die van zijn broer Jacob in de landschappen. Voorzover valt te zien, werkte ook hij op een uiterst gladde spierwitte grondering waarop hij de tekening maakte en vervolgens met een transparante bruine verf – waar de witte grond sterk doorheen kon schijnen – de verschillende partijen van de compositie invulde. Daarna werd waarschijnlijk direct met een vrij dekkende verf het hele schilderij uitgevoerd. Hij volgde dus evenmin de gangbare zeventiende-eeuwse praktijk, waarbij vanuit een grondering met een – warme of koele – basistoon en daarop een onderschildering met donkere, monochrome kleur in de schaduwpartijen (of een ondermodellering met effen kleurvlakken die de midden-tonen bepalen), vervolgens naar het licht werd gewerkt.⁸⁰ Net als Jacob bereikte hij de nuances niet zozeer door een kleur in meer of minder transparante streken over de onderschildering te leggen, maar door verschillende tinten van een kleur op het palet te mengen. Evenals zijn broer offerde ook Abraham het samenbindende effect van de zeventiende-eeuwse techniek op aan de behoefte om het hele schilderij een kraakheldere frisheid te geven.

De zeventiende-eeuwse genrestukken die zich in het geheugen van Abraham van Strij hebben vastgezet en voor hem



200
ABRAHAM VAN STRIJ
Jongen met hond op een binnenplaats
Paneel, 37 x 47,5 cm
Niet gesigneerd
Huidige verblijfplaats onbekend (voorheen veiling Amsterdam [Sotheby's], 24 april 1989, nr. 56)



201
ABRAHAM VAN STRIJ
Rustende jager op een binnenplaats
Paneel, 67,3 x 63,5 cm
Gesigneerd r.m. (op het raamkozijn):
A. Van Strij
Huidige verblijfplaats onbekend (voorheen veiling Amsterdam [Christie's], 29 mei 1986, nr. 151)

bewust of onbewust de basis vormden waarop hij zijn eigen inventies bouwde, blijken steeds bij uitstek werken te zijn met een voor de zeventiende eeuw relatief zeer helder licht en sterke kleuren. Dát waren de schilderijen waarmee hij wedijverde en die hij in zonnigheid wilde overtreffen. De tot het uiterste opgevoerde helderheid van zijn werken, evenals de daarmee zo perfect strokende deugdzaamheid van de thematiek, zal hij ongetwijfeld als verbeteringen hebben ervaren. Stijl en onderwerpkeuze waren passend voor een periode dat men de Gouden Eeuw was gaan verheerlijken als een voorbeeldige tijd, een voorbeeldigheid waarop een verlicht concept van burgerlijke deugdzaamheid werd geprojecteerd. Die voorbeeldfunctie was echter niet de enige reden voor een vèr-gaande oriëntatie op de zeventiende-eeuwse schilderkunst.

202

GABRIËL METSU

Oud paar met een hond

Doek, 41,7 x 30,5 cm

Gesigneerd l.m.:

*G Metsu*Collectie The Marques
of Bute

203

GABRIËL METSU

'De slapende jager'

Doek, 40,3 x 34,9 cm

Gesigneerd r.o.:

*G Metsu*Londen, Wallace
Collection, inv.nr. P 251

Dit essay begon met de Cuyp-rage die gedurende de tweede helft van de achttiende eeuw losbarstte. Maar ook in het algemeen was de tweede helft van de achttiende eeuw de tijd dat ook buiten Nederland het verzamelen van Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst de grote mode was geworden, en de Potters, Cuyps, Hobbema's, Boths, Berchems, Dous, Metsus en De Hoochs niet waren aan te slepen voor de internationale verzamelaarsgemeenschap. Dat wakkerde niet alleen in hoge mate de trots op de eigen, nationale schilders aan,⁸¹ het maakte het navolgen van deze meesters tevens zowel respectabel als lucratief. Zelfs de aloude kunsttheoretische vooroordelen tegen de Hollandse voorliefde voor de 'lagere' genres werden in deze periode steeds meer ondergraven. De waardering voor het 'eigene' van de nationale schilderkunst werd van groter belang dan kunsttheoretische idealen.⁸²

Zowel voor Abraham als Jacob lag dat 'eigene' vooral in het beeld van lieflijke eenvoud, orde en rust, begrippen die steeds naar boven kwamen als men het over nationale kenmerken had. De gebroeders Van Strij brachten deze concepten vooral tot uitdrukking door een verregaande nadruk op in deze periode zeer geliefde picturale kwaliteiten die omschreven werden met woorden als 'helder', 'zonnig', 'warm' en 'uitvoerig'. Zij waren bij uitstek schilders die zich inspanden voor het behoud van 'het eigenaardig karakter onzer schole',⁸³ maar dan in een geheel eigentijdse visie daarop – een visie die in hun voorkeuren meer laat achttiende-eeuws dan negentiende-eeuws is. Het resultaat was zondermeer 'bevallig en aangenaam', zoals een eigentijdse criticus schreef,⁸⁴ maar ik vermoed dat ook de Van Strij's – bij al hun openlijke wedijver – tegelijkertijd zullen hebben gevoeld dat zij hun grote voorbeelden niet konden overtreffen. Maar 'De Voortreffelijkheid onzer Vaderlandsche meesters waar mede zij in hunne byzondere vakke de natuur hebben weten na te bootzen' – om de titel van een lezing aan te halen die Jacob van Strij in 1799 moet hebben gehouden – bleef voor hen echter het onwankelbare ijkpunt.⁸⁵

Noten

- 1 Zie voor een beschrijving van het ontstaan van de Cuyp-rage: DE BRUYN KOPS 1965, pp. 171-175. Het verhaal over de in Londen woonachtige Zwitserse koopman in horloges en scharen die dit alles op gang zou hebben gebracht en die in de jaren veertig in Dordrecht schilderijen van Cuyp tegen zijn handel ruilde en deze vervolgens in Engeland verkocht, komt van de befaamde verzamelaar en kunsthandelaar Noel Desenfans – een groot promotor van de werken van Cuyp; hij beschreef in zijn verkoop-catalogus uit 1802 het begin van de Cuyp-rage en vermeldde ook dat het vervolgens vooral de vermaarde kunsthandelaar John Blackwood was, die in de jaren zestig de bijzondere waarde van deze werken inzag.
- 2 '[...] a work which 50 years ago sold for five guineas will readily now fetch 500' (geciteerd in DE BRUYN KOPS 1965, p. 171).
- 3 In 1792 werden deze gebeurtenissen met de volgende woorden samengevat: 'His best works are now in England, but were little known till about the year 1760, when the late John Blackwood Esq. purchased several of his pictures at Dort; since that period they have been much sought after, and now adorn the first collections in England' (commentaar bij de aquatint door Cornelis Apostool uit 1792 naar een riviergezicht van Cuyp in het prentwerk *The Beauties of the Dutch School Selected from Interesting Pictures of Admired Landscape Painters*, Londen 1793; geciteerd in DE BRUYN KOPS 1965, p. 171).
- 4 HDG 433; REISS 1975, p. 183, nr. 140, met afb.; MACLAREN/BROWN 1991, deel 1, pp. 555-556, deel 2, plaat A.
- 5 BOYDELL 1769, p. 12 (geciteerd in DE BRUYN KOPS 1965, p. 172). Dit werk wordt nog altijd beschouwd als een hoogtepunt uit de Nederlandse landschapsschilderkunst en maakte een onvergetelijke indruk op de belangrijkste tentoonstelling over de Nederlandse landschapsschilderkunst die deze eeuw plaatsvond (Cat. tent. AMSTERDAM/BOSTON/PHILADELPHIA 1987/88, nr. 25).
- 6 Alleen al in de catalogus van de op 24 april 1816 te Dordrecht gehouden veiling van de nalatenschap van Jacob van Strij staan van hem twee

- geschilderde kopieën naar Berchem, vier naar Both, elf naar Aelbert Cuyp, één naar Hobbema, één naar Houbraken, drie naar Rubens, één naar Wouwerman en één naar Wijnants vermeld. Van Abraham van Strij komen in deze catalogus voor: één kopie naar Van der Aa, één naar Ter Borch, twee naar Cuyp, één naar De Gelder, één naar De Hooch, één naar Metsu, één naar Rubens en één naar Adriaen van de Velde. Daarnaast werden toen ook talloze tekeningen van hen naar oude meesters geveild. Wij kunnen er vrij zeker van zijn dat het merendeel van deze schilderijen in de loop van de negentiende eeuw als originelen zijn verkocht. Al tijdens hun leven werd gezegd (in 1797 door de bloemschilder P.J. Thijs) dat de Van Strij's vervalsingen van Cuyp op de markt brachten (zie ERKELENS 1976, p. 188). Vermoedelijk verkochten zij ze zelf als kopieën, maar werden ze al gauw tot originelen.
- 7 In het Amsterdams Historisch Museum bevindt zich een tekening (afb. 260), die veel dichtter Cuyps compositie volgt; een schilderij thans in het museum te Adelaïde in Australië (afb. 261), laat precies dezelfde compositie als deze tekening zien.
- 8 Zie REISS 1975 (p. 212) voor een lijst van alle stukken uit deze collectie en hun huidige verblijfplaats (slechts zeven van de 38 kennen wij niet meer). Naast een aantal zeer vermaarde Cuyps bevond zich in deze collectie overigens ook een flink aantal werken die nu niet meer als eigenhandig worden beschouwd.
- 9 G. Jansen in: Cat. tent. HAARLEM 1986, onder nr. 65.
- 10 HDG 201 A; REISS 1975, p. 117, nr. 80, met afb.
- 11 HDG 306; Cat. tent. UTRECHT 1965, nr. 57, met afb. Deze elementen zien we ook wel in het werk van Cuyp zelf, die vanaf de tweede helft van de jaren veertig sterk door Both werd geïnspireerd; de manier waarop Van Strij deze elementen toevoegde, gaan echter duidelijk veel directer op Both terug.
- 12 HDG 167; INGAMILLS 1992, pp. 153-154, met afb.
- 13 Zie voor diens vermaarde 'Bullenboekje' o.a. Cat. tent. 'S-GRAVENHAGE 1994/95, pp. 186-197.
- 14 HDG 93 en 70; WALTHER 1992, p. 394, met afb., resp. TEMPLE 1905, p. 173, nr. 244.
- 15 DE BRUYN KOPS 1965, p. 173.
- 16 Opmerkelijk is dat zelfs in echte kopieën naar Cuyp deze idealisering al plaatsvond; vergelijk b.v. Van Strij's geaquarelleerde kopie (400 x 545 mm, voorheen kunsthandel D. Vanderkar, Londen, 1962) naar Cuyps *Ruiters in gesprek bij herders met vee*, nu in de Corcoran Gallery of Art, Washington. In Van Strij's aquarel zijn de koeien duidelijk slanker geworden, de koppen iets kleiner en de anatomie meer gearticuleerd.
- 17 Zie SLUJTER 1975, pp. 160-170.
- 18 *Algemeene Konst- en Letter-bode* (1811), deel 2, pp. 284-285 (geciteerd in ERKELENS 1986, p. 22).
- 19 DE LAIRESSE 1740, p. 421.
- 20 Met behulp van Jos Deuss, restaurator van het Dordrechts Museum, die een lange ervaring met en grote kennis van werken van zowel Aelbert Cuyp als de Van Strij's heeft – en gesteund door het geofende en opmerkzame oog van Elmer Kolfin – heb ik werken van Van Strij en Cuyp kunnen vergelijken. De volgende bevindingen zijn gebaseerd op waarnemingen die, dank zij de kennis van Deuss, met het blote oog konden worden gedaan; technisch onderzoek met verfdorsneden is naar werk van de Van Strij's nooit verricht. De werkwijze met een helderwitte grond werd in deze periode beschreven in een manuscript van de bloemschilder Willem van Leen, een Dordtse tijdgenoot van de Van Strij's, en is ook geconstateerd in de schilderijen van J.C. Schotel, die onder anderen bij Jacob van Strij in de leer was (zie hierover DEUSS 1989, i.h.b. p. 122). Deuss stelt hier dat het besef dat veel zeventiende-eeuwse schilderijen door hun gekleurde (donkere) grondering waren nagedonkerd, een belangrijke reden voor het gebruik van deze dikke, helderwitte grond moet zijn geweest.
- 21 HDG 65 en 617; REISS 1975, p. 161, nr. 121, met afb. Van Strij zal Cuyps schilderij hebben bestudeerd toen het zich nog bij de familie Pompe van Meerdervoort in Zwijndrecht bevond (in 1680 wordt het vermeld in de inventaris van Cornelis Pompe van Meerdervoort en in 1749 in die van Johan Diederik Pompe van



Meerdervoort; de eerstvolgende vermelding van het schilderij is in 1825 toen het werd geveild: veiling Parijs [Henry en Lacoste], 19-29 april 1825, nr. 103).

22 In dit genrestuk van Abraham van Strij in de John G. Johnson Collection in het Philadelphia Museum of Art zien we elementen van een compositie waarvan het beste exemplaar zich in de National Gallery in Londen bevindt, maar die als een kopie naar Cuyp moet worden beschouwd (inv. nr. 2547; MACLAREN/BROWN 1991, deel 1, pp. 96-97, deel 2, plaat 83). Gezien de compositie, de stijl en het feit dat er meer exemplaren zijn, beschouw ik laatstgenoemde stuk, dat lange tijd als Cuyp gold, als een kopie – misschien door Van Strij – naar een verloren gegane Cuyp, en niet als een Cuyp-pastiche door Van Strij. Er is ook een aquarel die zeker van Van Strij is naar deze compositie (425 x 550 mm; veiling Lokeren [De Vuyst], 28 mei 1994, nr. 421, met afb.). Uit weer een andere Cuyp, eveneens in de National Gallery in Londen (inv. nr. 1289; MACLAREN/BROWN 1991, deel 1, pp. 93-94, deel 2, plaat 80), waarvan een gravure uit 1754 bestaat, is het verschild met de ruïne van het huis te Merwede (met de zeilen ernaast) afkomstig die wij op het landschap in het interieur van Abraham van Strij zien.

204

ABRAHAM VAN STRIJ
naar JACOB
OCHTERVELT
Visverkoper aan de deur
Pen in zwart, aquarel,
385 x 301 mm
Gesigeneerd r.o. (op de
deurpost): *A V stry*
Huidige verblijfplaats
onbekend (voorheen
veiling Amsterdam
[Christie's],
1 december 1986,
nr. 103)

- 23 Zie noot 10.
- 24 B. 14; Cat. tent. 'S-GRAVENHAGE 1994/95, nr. 45, met afb.
- 25 Zie hierover CHONG 1988/89, *passim*.
- 26 *Ibidem*, pp. 76-82.
- 27 LOOSJES 1804, pp. 21-23 (geciteerd in KOOLHAAS-GROSFELD 1995, p. 127).
- 28 Geciteerd in DE BRUYN KOPS 1965, p. 173. Deze uitspraak is afkomstig van een anonieme Engelse criticus, die daarmee boos reageerde op een Fransman die had geschreven dat Engelsen Cuyt zo mooi vinden omdat ze daarin van de zon kunnen genieten die in hun land zo schaars is. Weliswaar is deze uitspraak uit 1853, maar dat lijkt in dit geval de betekenis voor de voorgaande periode niet te ontcrachten.
- 29 Geciteerd in VAN HEUGTEN 1988/89, p. 41.
- 30 Vergelijk voor een dergelijke compositie b.v. ook Potters *Drie koeien* in het Musée Fabre, Montpellier (HDG 30; BUVELOT/HILAIRE/ZEDER 1998, pp. 150-153, nr. 41, met afb. in kleur).
- 31 HDG 138; Cat. tent. 'S-GRAVENHAGE 1994/95, nr. 25, met afb. in kleur. Dit stuk bevond zich, net als *De Stier*, in de verzameling van stadhouder Willem V, die tussen 1774 en 1795 in de voor publiek geopende galerij op het Buitenhof te bezichtigen was.
- 32 Zie noot 14.
- 33 Veiling Dordrecht (De Hart), 24 april 1816 (LUGT 8873), nr. 63: 'Dit uitmuntend Schilderij is het laatste van dezen meester; door den dood verrast, heeft hij het niet geheel kunnen voleindigen'.
- 34 HDG 152; VAN THIEL/DE BRUYN KOPS/CLEVERINGA 1976, p. 558, met afb.
- 35 Brief uit 1822 van Cornelis Apostool aan de minister (geciteerd door G. Jansen in: LOOS/JANSEN/KLOEK 1997, p. 62).
- 36 VAN THIEL/DE BRUYN KOPS/CLEVERINGA 1976, p. 529, met afb.
- 37 HDG 369; POTTERTON 1986, p. 9, afb. 12.
- 38 HDG 155 en 306; Cat. tent. UTRECHT 1965, nr. 54, met afb. resp. nr. 57, met afb. Vergelijk ook een geaquarelleerde kopie die Jacob van Strij naar een landschap van Both vervaardigde (afb. 374) en die diverse motieven toont die in dit schilderij zijn te zien. Vergelijk voor het vrouwtje op de ezel tevens het landschap van Both dat in 1991 bij kunsthandel Richard Green, Londen, was (HDG 118) en voor het hoge standpunt van waaruit men op de weg kijkt, b.v. het stuk in het Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio (HDG 230). Het lopende figuurtje van de man die de muilezel aan een teugel leidt (eveneens met een vrouw erop), komt ook voor op een werk van Cuyt in het Cleveland Museum of Art, Cleveland (HDG 465; REISS 1975, p. 79, nr. 46, met afb. en kleurenplaat VI), dat afkomstig is uit de Dordtse verzameling Van der Linden van Slingeland (veiling Dordrecht [Yver en Delfos], 22 augustus 1785 e.v.d. [LUGT 3936], nr. 86).
- 39 HDG 218. Op het middenplan, met de dode wilg langs de weg, de boerderij tussen de homen aan de andere zijde, en de vrouw met het jongetje, lijkt b.v. een compositie uit 1659 (HDG 352; voorheen kunsthandel Goudstikker, Amsterdam) in zijn geheel te zijn ingepast.
- 40 HDG 167; INGAMILLS 1992, pp. 153-154, met afb.
- 41 HDG 113. Van deze compositie bestaat een getekende variant (zwart krijt, pen in grijs, penseel in bruin, 373 x 535 mm, particuliere collectie; Cat. tent. AMSTERDAM 1997/98, afb. 34a op p. 190), waar deze Bothachtige groep niet op voorkomt.
- 42 HDG 258; BREJON DE LAVERGNE/FOUCART/REYNAUD 1979, p. 102, met afb.
- 43 Opmerkelijk is dat in de artikelen ter verdediging van de Nederlandse kunst door Jacob Otten Husly (1787) en E.M. Engelberts (1798) vooral trots blijkt op het feit dat er in het buitenland zoveel belangstelling is voor deze kunst; door hen wordt het zeker nog niet, zoals later in de negentiende eeuw, als een nationaal schandaal gezien. Zie KOOLHAAS-GROSFELD 1982, p. 613, en KOOLHAAS-GROSFELD 1995, p. 119.
- 44 HDG 407; VAN THIEL/DE BRUYN KOPS/CLEVERINGA 1976, p. 184, met afb. In 1796 werd dit schilderij gekocht door Gerrit van der Pot van Groeneveld, op 6 juni 1808 met diens nalatenschap (onder nr. 26) in Rotterdam geveild en daar door het toenmalige Koninklijk Museum aangekocht. Van Strij kan het dus ook later, bij de verkoop, hebben gezien. Zie over deze Cuyt: DE BRUYN KOPS 1965, p. 174.
- 45 TRNEK 1992, pp. 31-35, nr. 11, met afb. in kleur. Het motief van de op een ezel gezeten rugfiguur, die een stok schuin voor zich houdt, lijkt daarentegen weer van Berchem afkomstig, vergelijk b.v. diens landschap in het Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. 29 (HDG 469), dat net als de hiervoor genoemde Cuyt afkomstig is uit de nalatenschap van Van der Pot van Groeneveld en in 1808 (onder nr. 11) werd geveild en door het Koninklijk Museum aangekocht.
- 46 MURRAY 1819, p. 224 (geciteerd in ERKELENS 1986, p. 25).
- 47 Veiling Johan van der Linden van Slingeland, Dordrecht (Yver en Delfos), 22 augustus 1785 e.v.d. (LUGT 3936), nr. 188: 'Hooge. (Pieter de). *Op Doek, hoog 28, breed 23 duim* [= 73,4 x 60,3 cm]. In een Binnevertrek, voor een Raam, staat een Heer met zyn Nagtrok aan voor een Lessenaar, die hy opend en op een Tafel staat, daar een Tapyten Kleed, en een open Boek op legt; aan den Wand hangt een Reiszak, een Geldbeurs en een Zee Kaart; op den Voorgond staat een Zetelstoel, en meer bywerk; alles tegen een ligte Muur verbeeld, en dus doet dit Tafreel een kragtig effect' (verkocht voor f 600,-).
- 48 KIST/TYDEMAN 1824, p. 70 (geciteerd in ERKELENS 1976, pp. 189-190). Ik ga ervan uit dat deze informatie van de toen nog in leven zijnde Abraham zelf komt.
- 49 *Ibidem*, p. 190.
- 50 FERINO-PAGDEN/PROHASKA/SCHÜTZ 1991, p. 134, afb. op Tafel 542.
- 51 BRUSATI 1995, p. 365, nr. 92, afb. 145. Dit schilderij bevond zich in de verzameling van Willem V; zie ook hierboven, noot 31.
- 52 HDG 213; ROBINSON 1974, plaat 30 op p. 116.
- 53 Zie b.v. de gravures van Jacob Matham naar Goltzius (B. 161), van Jan Saenredam naar Goltzius (B. 57), of de tekening van Goltzius in Teylers Museum, Haarlem (SLUIJTER 1993, p. 360, afb. 264 en 263 op p. 352, afb. 252).
- 54 Zie SLUIJTER 1991, pp. 55-56.
- 55 HDG 78 en 72; SUTTON 1980, p. 87, nr. 40 B, plaat 44.
- 56 LEVINSON-LESSING 1981, p. 188.
- 57 Dat juist zo'n motief de aandacht trok van kenners blijkt uit de notitie van de Engelse bezoeker John Murray (1819), die vermeldt dat hij dit schilderij bij Abraham in zijn atelier zag: 'In the background a maid-servant is sweeping, and her face is reflected in the looking-glass', schreef hij enthousiast. Een ander element waar de aandacht op werd gevestigd is het gedetailleerd geschilderde tapijt: 'The carpet over the table at which the old man sits, is very highly finished' (geciteerd in ERKELENS 1986, p. 25).
- 58 Veiling Zürich (Heberle), 19 augustus 1909, nr. 64, veiling München (Helbing), 26 maart 1914, nr. 147 en veiling Berlijn (Lepke), 13 februari 1917, nr. 36 (alle als Pieter de Hooch).
- 59 HDG 25; SUTTON 1980, p. 92, nr. 52, plaat 56.
- 60 De Hooch deed dat alleen als hij tevens zijlicht gebruikte, dat dan altijd de sterkste lichtbron is.
- 61 HDG 299; SUTTON 1980, p. 84, nr. 33, plaat 32 en kleurenplaat VIII.
- 62 Het meisje met het hondje op schoot verschijnt op de onderste trede van een trap (met dezelfde boog als dit poortje) in een schilderij waar een potschurende meid het hoofdmotief vormt (veiling Amsterdam [Mak van Waay], 24 september 1973, nr. 247, met afb.). Een schilderij van Abraham van Strij naar deze De Hooch wordt in de veilingcatalogus van Jacob Van Strij's nalatenschap beschreven (veiling Dordrecht [De Hart], 24 april 1816 [LUGT 8873], nr. 56: 'Dezelfde [= A. van Strij], naar *P. de Hooge*. BREED 22, HOOG 261/2 DUIM [= 57,6 x 69,4 cm]. PANNEEL. Op een Middelplaats ziet men twee Heeren onder een Priëel zitten drinken, eene Vrouw, welke voor hen staat, heeft een Wijnglas in de hand. Een Meisje, met een Hond op haar schoot, zit op den dorpel van eene gang, door welke men op de straat ziet. Alles krachtig, natuurlijk, en helder van penseelsbehandeling').
- 63 HDG 70(?); SUMOWSKI 1983, deel 3, p. 2023, nr. 1372, afb. op p. 2098.
- 64 Dit 1658 gedateerde schilderij (Londen, collectie Robarts; SUMOWSKI 1983, deel 3, p. 2023, nr. 1373, afb. op p. 2099) werd in 1810 in Dordrecht geveild. Van Strij maakte een tekening waarop hij deze compositie varieerde en een jongetje toevoegde (SUMOWSKI 1983, deel 3, p. 2023, nr. 1374, afb. op p. 2100; door Sumowski ten onrechte als een kopie naar een verloren gegaan werk van Maes beschouwd). De oude vrouw met het jongetje keert terug in de 1821 gedateerde Van Strij in een particuliere collectie (afb. 322), waar ook de kool uit de

- eerder genoemde Maes is te zien.
- 65 HDG 103; MARTIN 1901, p. 229, nr. 289; BROCHHAGEN / KNÜTTEL 1967, pp. 22-23, afb. 56.
- 66 Hoewel er veel katten op zeventiende-eeuwse voorstellingen voorkomen, zien we ze zelden zo prominent op de voorgrond als beeld van huiselijke gezelligheid; een van de weinige voorbeelden is de prent van Adriaen van de Venne die in Jacob Cats' *Houwelijck* (1625), als titelprent voor het gedeelte *Vrouwe fungeert* (FRANITS 1993, afb. 81 op p. 101) en in het later in dit essay aangehaalde werk van Duck (afb. 61).
- 67 Dat juist zulke elementen als de spijkers in de gestucte muur grote indruk maakten, blijkt uit de beschrijving van het *Melkmeisje* in de veiling Muilman (Amsterdam, 12 april 1815); zie BLANKERT / MONTIAS / AILLAUD 1987, p. 176, cat. nr. 7.
- 68 Zie de oeuvrecatalogus in BLANKERT / MONTIAS / AILLAUD 1987 voor vermeldingen van prenten en van de vele natekeningen en geschilderde kopieën naar werken van Vermeer (van het *Straatje* b.v., is bekend dat er laat achttiende- en vroeg negentiende-eeuwse natekeningen van Cornelis van Noorde, Reinier Vinkeles, Gerrit Lamberts en Albertus Brondgeest bestonden). Zie ook de oeuvrecatalogus in SUTTON 1980, voor prenten en kopieën naar De Hooch.
- 69 HDG 278; SUTTON 1980, p. 76, nr. 7, plaat 6; WADDINGHAM / KLEMM 1988, pp. 86-87, nr. 35, met afb. in kleur. Zie ook SUTTON 1980, p. 76, nr. 8, plaat 7 en p. 77, nr. 11 bis, plaat 9B.
- 70 HDG 261; SUTTON 1980, p. 77, nr. 11, plaat 9A.
- 71 Vergelijk ook SUTTON 1980, p. 80, nr. 23, plaat 20 en p. 84, nr. 33, plaat 32 en kleurenplaat VIII.
- 72 Zie over dit schilderij: LOOS / JANSEN / KLOEK 1997, pp. 60-61, nr. 21, met afb. in kleur.
- 73 DONAHUE KURETSKY 1979, p. 70, nr. 41, afb. 123.
- 74 Deze geaquarelleerde kopie diende op directere wijze als uitgangspunt voor zijn eigen *Visverkoper*, waarvan twee exemplaren bekend zijn: voorheen in de collectie Grabowski te Arlesheim (afb. 296) en in veiling Amsterdam (Jans en Fürstner), 23 november 1915, nr. 710, met afb. (de laatste misschien niet van Abraham Sr., maar van Abraham Jr.).
- 75 Op de Van Strij in het Rijksmuseum (afb. 56) zijn de houding van de verkoopster (met de mand op de heup) en de achtergrond met de classicistische gevel door Ochtervelts stuk in het Mauritshuis geïnspireerd, maar lijken ook reminiscenties aan andere composities van Ochtervelt te zijn verwerkt, vergelijk b.v. DONAHUE KURETSKY 1979, p. 74, nr. 50, afb. 127, p. 74, nr. 51, afb. 128 en p. 76, nr. 55, afb. 132.
- 76 HDG 1 en 14; SUTTON 1980, p. 83, nr. 31, plaat 29. Een schilderij van Abraham van Strij met een vrouw die een klein meisje uit een kan te drinken geeft (afb. 313), reflecteert op geheel andere wijze hetzelfde schilderij van De Hooch.
- 77 Cat. tent. AMSTERDAM 1976, nr. 19, met afb. en afb. in kleur op p. 13.
- 78 HDG 33; ROBINSON 1974, plaat 88 op p. 153. Abraham van Strij vervaardigde overigens ook een getekende, rechtstreekse kopie naar dit schilderij van Metsu (vgl. afb. 234).
- 79 HDG 96 en 199; ROBINSON 1974, plaat 115 op p. 167 en plaat 36 op p. 119. Zie over deze beide werken: DE JONGH 1968/69, pp. 37-38.
- 80 Vooral naar de werkwijze van Vermeer is veel technisch onderzoek gedaan. Zie b.v. GROEN / VAN DER WERF / VAN DEN BERG / BOON 1998 en GIFFORD 1998.
- 81 '[...] alle de achtung die men hier aan de kunstenaar bewyst, ontstaat door de ongemeene hooge pryzen, die Vreemdelingen, enkele rechtgeaarde Vaderlanders uitgezonderd, er voor besteedden, om ze voor altoos het land uittevoeren', schreef Jacob Otten Husly cynisch in 1787 (geciteerd in KOOLHAAS-GROSFELD 1995, p. 119).
- 82 Zie KOOLHAAS-GROSFELD 1982, pp. 610-616 en KOOLHAAS-GROSFELD 1986, *passim*.
- 83 Citaat ontleend aan een verslag uit 1818 van de Vierde Klasse van het Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten, wier beleid heette te zijn gericht op het behoud van 'het eigenaardig karakter onzer scholen' (geciteerd in KOOLHAAS-GROSFELD 1982, p. 624).
- 84 Zie ERKELENS 1986, p. 22. Deze anonieme auteur had overigens ook kritiek op Abrahams werk: '[...] de Kamer beviel mij minder; zy was wel geordonneerd en schoon van teekening, doch naar myn oordeel was alles te nieuw en te schoon, en al het bywerk even zoo, dat toch nooit de Natuur gelykvormig kan zijn'.
- 85 Helaas is ons alleen deze titel overgeleverd (ERKELENS 1976, p. 187).