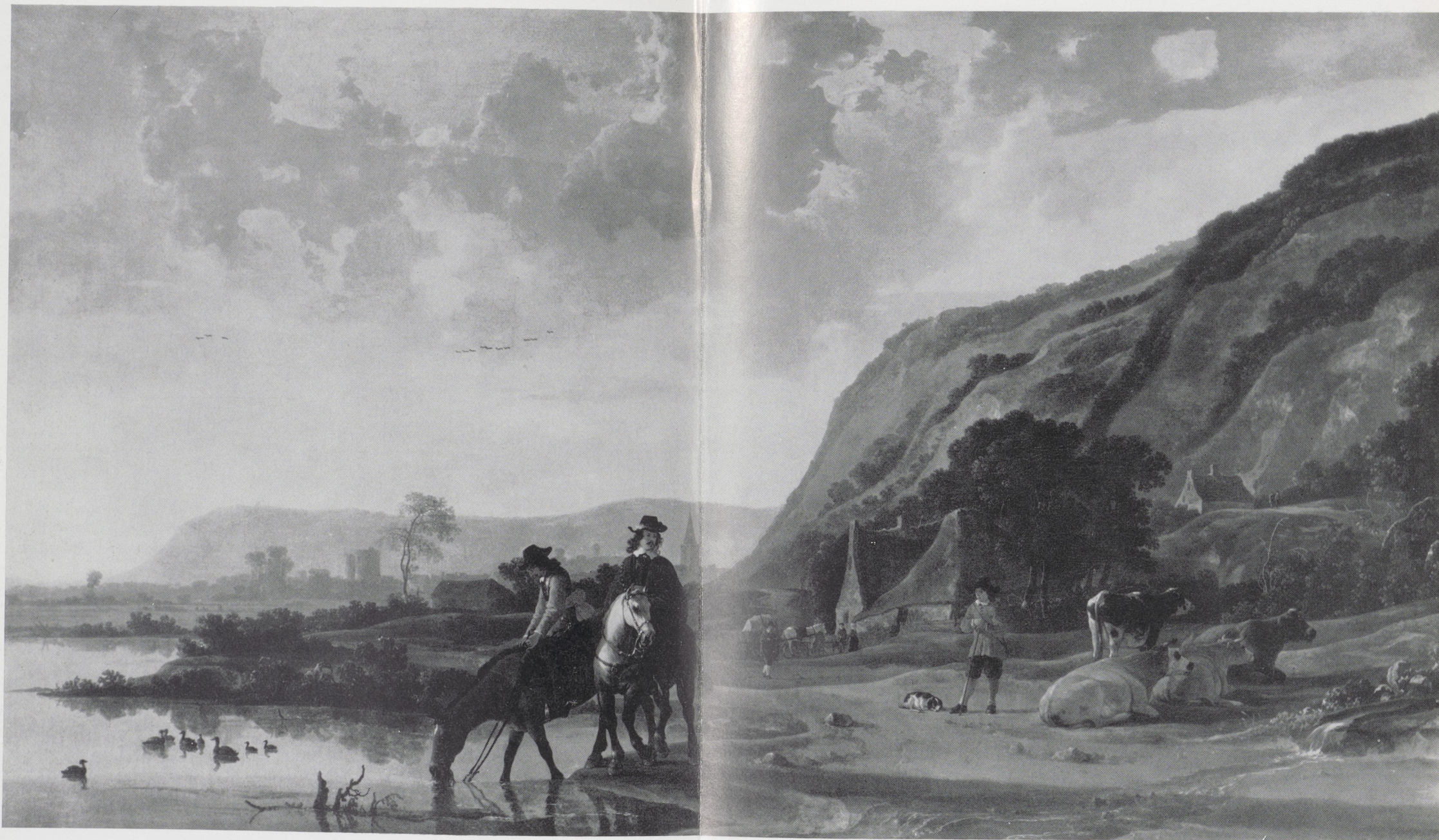




Afb. 1. Aelbert Cuyp (1620–1691). Groot Rivierlandschap met ruiters en vee. Doek 128 × 227,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Aangekocht met steun van de Vereniging Rembrandt, het Prins Bernhard Fonds en de Fotocommissie van het Rijksmuseum.

Kanttekeningen bij het nieuw verworven landschap van Aelbert Cuyp

en enige bijzonderheden over de waardering en export van zijn werk in het verleden

Wanneer een Amsterdamse huismoeder, gewapend met haar boodschappentas, zegt dat zij naar 'de Albert Cuyp' gaat, begrijpt iedereen, die in deze stad thuis is, waarover zij praat. Dat is al zo sinds jaar en dag. Maar voortaan zal men ook kunnen begrijpen wat een kunstminnaar of toerist in Nederland bedoelt als hij zegt dat hij naar 'de' Aelbert Cuyp gaat, want voor het eerst is een waarlijk 'kapitaal' landschap van deze schilder, een van die grote composities uit zijn rijpe tijd, die hem beroemd gemaakt hebben, in een openbare verzameling van ons land opgenomen.

Het nieuws van deze aanwinst is in de dagbladen al vergezeld gegaan van de nog altijd onverteerbare herinnering aan die fatale emigratie van Cuyp's belangrijkste stukken, die ruim twee eeuwen geleden begon en waardoor het, om met Jan Veth te spreken, vooral het grut was, wat in ons land van hem achterbleef, zodat hij bijna een vreemdeling voor ons is geworden, en men de echte Cuyp tevergeefs zou komen zoeken in zijn berooid vaderland. De repatriëring van onze nieuwe Cuyp biedt een goede gelegenheid om naast de bespreking van het schilderij zelf nog eens enkele bijzonderheden over die merkwaardige gang van zaken in het verleden, de Hollandse onverschilligheid en de Engelse belangstelling, naar voren te brengen.

Het grote stuk (afb. 1) is geschilderd op een doek van $128 \times 227,5$ cm. en draagt in het midden onderaan, op de beschaduwde oeverrand de signatuur: A. cuijp. Het toont ons een heuvelachtig rivierlandschap, gestoffeerd met ruiters en vee. Langs de bochtige oeverlijn van het water voert een landweg van het voorplan de verte in, slingerend over de glooiingen aan de voet van hoge beboste heuvels. In het midden vooraan twee ruiters – blijkens hun borstkuras en de oranje sjerp officieren van het Staatse leger –, waarvan een zijn paard het water ingedreven heeft om het te drenken (afb. 2), terwijl een koppel eenden, hierdoor geïmponeerd, zich zwemmend van de waterkant wegspoedt. Rechts, waar een beekje uit een goot en over de weg heen naar de oever vloeit, een viertal koeien, bewaakt door een herder in een vuurrode kiel, die op zijn staf geleund, met zijn hond naast zich, naar de ruiters staat te kijken (afb. 3). Achter hem op het middenplan bij een groep bomen een boerderij of herberg, waarbij een paard en wagen stilstaan, terwijl de voerman met een vrouw staat te praten en een landman over de weg komt aanlopen (afb. 4). Wat hogerop, bij de steile berghelling, een huis en twee wandelaars. In de verte ligt een stad, waarvan een gespitste kerktoeren en een hoge stenen versterking zich verheffen tegen het wazige

profiel van een langgerekte heuvelrug in het verschiets. Het lage zonlicht werpt lange schaduwen en markeert de wolken met grillige lichtkanten. Men kan zich afvragen of hier een vroege ochtend dan wel een late namiddag of avond is voorgesteld. Het blijkt dat men daar heel verschillend over oordeelt, ondanks het feit dat Cuyp's duidelijkheid op dat punt door de oudere schrijvers wordt geprezen, het eerst door Houbraken¹: 'Daarenboven heeft hij inzonderheit wel in acht genomen de tijd stonden waar in hij de voorwerpen verbeeldde, zoo dat men den benevelde morgenstont van den klaren middag, en dezen weer van den saffraanverwigen avondstont in zijn tafereelen kost onderscheiden'. Wij houden het voorlopig op een avondzon.

Het hele tafereel is zeer overzichtelijk weergegeven en de natuur vertoont zich compleet en evenwichtig in haar verschillende elementen. De gronden en heuvellichamen met hun begroeiing en rustieke bebouwing en de zware koeienlijven vertegenwoordigen het massale en stabiele element van de aarde. Er is de bewegelijkheid van het licht rimpelende water en van het minuscule stroompje. Er is de ijle en onpeilbare ruimte van de door een vlucht vogels bestegen lucht. En tenslotte is er de nerveuze spierkracht, de bedwongen spanning van de vurige paarden onder hun martiale berijders, die als het ware het vurige element vertegenwoordigen, voorzover dat niet al door het rossige schijnsel van de lage zon wordt gemanifesteerd.

De schildering is breed, zeer efficiënt en over het gehele oppervlak opvallend gelijkmatig in de forse en toch beheerste uitvoering. Cuyp toont zich hier een bedachtzaam en doeltreffend vakman met een eigen visie op de natuur. Het stuk is in alle opzichten representatief voor de periode waarin hij tot een zeer persoonlijke en onafhankelijke kunstenaar gerijpt was.

Maar een eerlijke en evenwichtige beoordeling van het schilderij kan toch niet voorbijgaan aan enkele onvolmaaktheden, zoals de ietwat wankele proporties van de figuren. Daarmee had de schilder soms moeite, ook in ons schilderij.

Wie zich rekenschap geeft van het karakter van

het stuk, zal getroffen worden door een merkwaardige tweeslachtigheid, die door Fromentin aldus onder woorden werd gebracht: 'Un beau vrai Cuyp est une peinture à la fois subtile et grosse, tendre et robuste, aérienne et massive'^{1a} Jan Veth schreef in 1897 een welluidend opstel over Cuyp², waaruit wij al enkele zinsneden overnamen. Het is een dichterlijke lofzang op de grote zoon van Dordrecht, die door Veth, zelf geboren Dordtenaar, soms wel wat al te uitbundig opgehemeld maar toch hier en daar ook zo geestig en raak in zijn kunst getypeerd wordt, dat wij hem hier dankbaar citeren. Denkend aan de weidse rivier- of oevergezichten met herders en vee schrijft hij: 'Door zijn weilanden en over zijn watervlakken zwelt een breede juichtoon voor het klare, volle, gezonde bestaan, dat al wat leeft uit den adem van die malsche dreven als met wijde neusgaten opsnuift... Het is als een hymne van geluk, waarin zelfs de beesten deelen. Aan die beesten trouwens, aan zijn koeien vooral, weet hij een ongemeene waardigheid te verleen...

Zijn koeien zijn ook niet de soezige lobbessen, die enkel brutootweg vreten en herkauwen, – het zijn de stoutgebouwde wezens die hun snoeten loeiend de lucht insteken, als gingen zij mede op in het weidsche van dat blakende buiten, – zij staan de majesteit van het heelal in zich op te zuigen... Ofschoon hij uitvoerig zijn kon als de beste, ontleedt Cuyp niet, – hij vat saam, hij is bovenal de man van den vollen greep, ...' Veth's bewondering maakt hem niet blind voor de zwakheden in Cuyp's schilderkunst. 'Op den keper beschouwd plegen zijn tweede plans te heel te zijn, maar die heeleid lost zich in het overzien van het schilderij, gemakkelijk op tusschen het robuuste voorplan en den trillenden achtergrond. Zijn groote stukken kenmerken zich vaak door iets plomps, maar niettemin doet hij het er mee, weet hij er in te zeggen wat hij beoogt, leggen zij op onmiskenbare wijze zijn forsche aandoenlijkheid bloot.'

En elders zegt hij: 'Cuyp had – kenmerk van den werkelijken meester – zijn eigen sfeer, zijn ten eenenmale eigen tonaliteit, waarin hij zich met



Afb. 2. Detail van afb. 1.

volkomen zekerheid bewoog, en in dat opbouwen van het landschap uit den geamberden toon eer dan uit de teekening, in dat ondergeschikt houden ook van de kleuring aan de lichtharmonie, in dat met vastheid en op zijn tijd toch met groote teederheid boetseeren in het luchtruim, staat hij nader dan misschien één der oude landschapschilders aan het zien en voelen van velen in onzen tijd'.

Op de vraag naar een mogelijke datering en plaatsing van het stuk in de ontwikkeling van Cuyp en op de vraag of het uitgebeelde landschap is te localiseren, kan tot nu toe slechts een globaal antwoord gegeven worden.

Wat de topografische bepaling betreft, daarover bestaat nog geen zekerheid. Het is mogelijk dat

wij hier eenvoudig te doen hebben met een op het atelier in elkaar gezet tafereel, weliswaar geïnspireerd op een bepaalde landstreek, maar toch geen topografisch document en hoogstens samengesteld met gebruikmaking van bestaande motieven, zoals die in het reisschetsboek waren vastgelegd. Het is zeker dat veel schilderijen van Cuyp op die wijze ontstonden. Maar nu dankzij Prof. van Gelder te Utrecht twee tekeningen van Cuyp aan het licht zijn gekomen, met praktisch hetzelfde landschap (afb. 5 en 6), moet toch wel ernstig gerekend worden met de mogelijkheid dat de natuur, die op de tekeningen voorkomt, ook werkelijk zó door de schilder is waargenomen. Wij menen in de tekening van afb. 5, die door de eigenaar tijdelijk aan ons museum in



Afb. 3. Detail van afb. 1.

bruikleen is gegeven, de meest oorspronkelijke van de twee te herkennen. De verschillende elementen zijn daarin kernachtiger, directer en met meer gevoel voor hun ruimtelijke verhouding en meer oog voor de diepte en de lichtval weergegeven. De tweede tekening zit veel minder vast in elkaar en maakt de indruk een behoedzame herhaling van de eerste te zijn, misschien met de bedoeling om daarin het schilderij met zijn stoffage compositorisch voor te bereiden. De oorspronkelijke studie kon dan intact blijven. De koeien en de figuren van de tweede tekening zijn weer krachtig en ongeremd er op gezet. Veel schijnt er op te wijzen dat de eerste tekening op de plaats zelf naar de natuur ontstond. Hij behoort tot een hele groep tekeningen, merendeels van

ongeveer gelijke grootte en alle in dezelfde puntige krijt- of potloodtechniek uitgevoerd. Deze zijn bijna alle gelocaliseerd en vertonen uitgestrekte panorama's, meestal vanaf een hoogte waargenomen, van Hoog- en Laag-Elten, de Elterberg, Schenkenschans, Kleef, de Monterberg en Calcar, en ook enkele gezichten op het Valkhof te Nijmegen en op kasteel Ubbergen. Waarschijnlijk ontstonden al deze tekeningen tijdens een reis naar het land van Kleef en Nijmegen in het begin van de jaren '50. Voorzover wij konden nagaan is ons schilderij een van de weinige en onder de grote stukken het enige, dat met uitzondering van de stoffage en behoudens kleine afwijkingen integraal van een tekening uit deze Gelders-Kleefse reeks is overgenomen. Het



Afb. 4. Detail van afb. 1.

is nog niet gelukt de plaats nauwkeurig aan te wijzen³. Voorlopig lijkt een plaats in het heuvelgebied ten zuidoosten van Nijmegen het meest in aanmerking te komen.

Het is moeilijk om een inzicht te krijgen in Cuyp's ontwikkeling want wij zijn op dat punt slecht gedocumenteerd. Gedateerde of dateerbare schilderijen of tekeningen komen bijna niet voor, zodat elke poging om het werk chronologisch te rangschikken een speculatieve bezigheid blijft. Feitelijke gegevens betreffende zijn scholing en contacten met andere schilders zijn al even schaars. En de omstandigheid dat door latere schilders zijn werk naar onderwerp en stijl dikwijls op geraffineerde wijze geïmiteerd werd, maakt het probleem nog groter, omdat men

steeds op valse toeschrijvingen bedacht moet zijn. Over Aelbert Cuyp is nimmer een critische en alomvattende studie verschenen. Recente pogingen om uitgaande van een paar concrete gegevens enkele vragen te beantwoorden, zijn gepubliceerd door Reiss, Stechow en Gerson⁴, maar door hun conclusies is het vraagstuk van Cuyp's ontwikkeling en zijn verhouding tot andere kunstenaars in zijn algemeenheid nog niet tot een oplossing gebracht. Intussen is het aan het archiefonderzoek van G. H. Veth in de jaren tachtig van de vorige eeuw te danken, dat tenminste de elementaire levensdata van de schilder en zijn naaste verwanten zijn komen vast te staan⁵.

Behalve de geboorte van Aelbert Cuyp te Dordrecht in 1620, als enige zoon van Jacob Gerritsz.

Cuyp, een vooraanstaande schilder van portretten en pastorale figuurstukken, en de voor de hand liggende mededeling, sinds Houbraken steeds herhaald, dat hij les kreeg van zijn vader, is er geen enkel concreet gegeven over zijn leven bekend totdat hij in 1658, in zijn 38ste jaar, weer opduikt als hij in Dordrecht trouwt met Cornelia Bosman, weduwe met drie kinderen van Johan van de Corput en behorend tot de kring van aanzienlijke Dordtse families. Vanaf dat moment lichten de archiefbronnen ons voldoende in over zijn rol van vooraanstaand burger in Dordrecht en over verschillende openbare functies die hij bekleedde, totdat hij er in 1691 stierf.

Nu valt echter juist de duistere periode vóór 1658 samen met de belangrijkste fase van zijn loopbaan, waarin hij als kunstenaar gevormd werd, invloeden van anderen onderging en geleidelijk zijn eigen weg vond.

Er zijn wel aanwijzingen dat Cuyp gedeeltelijk in het bloeiende kunstcentrum, dat Utrecht toen was, is geschoold. Zijn moeder kwam uit Utrecht en had er wellicht nog familie en vrienden wonen. Zijn vader, die zelf in Utrecht leerling van Abraham Bloemaert geweest was, kan hem na het elementaire onderricht thuis voor zijn specialisatie in het landschap- en dierschilderen naar Utrecht gezonden hebben, waar sedert 1627 Cornelis van Poelenburgh, teruggekeerd uit Italië, een van de vooraanstaande figuren onder de landschapsschilders was. Een landschapje van Cuyp, dat – hoge uitzondering – 1639 gedateerd is, wijst (volgens de foto) in de richting van het Utrechtse milieu⁶. Dan is er een groep kleine schilderijen met Hollandse oevergezichten, die men wegens het onderwerp, de grijze en gele metaalachtige toon en de tekenachtige uitvoering altijd in verband heeft willen brengen met Jan van Goyen. Zij hangen echter nauw samen met een reeks tekeningen (o.a. van rivieren en steden in Holland, Utrecht en Gelderland), die met Van Goyen's luchtig aanduidende tekentrant weinig te maken hebben en, compact en omschrijvend als zij zijn, meer overeenkomst vertonen met de tekeningen van Pieter Molijn en Herman Saffleven. De laatste tekende omstreeks 1648 een

reeks Utrechtse gezichten. Een contact tussen Cuyp en Saffleven in deze tijd lijkt haast onvermijdelijk. Intussen was in 1641 Jan Both uit Italië in Utrecht teruggekeerd en de volgende groep schilderijen van Cuyp vertoont met zijn uitheemse bergformaties, zijn ruïnes en zijn plotselinge warme toon een soort italianiserende tendens. In de laatste en grootste groep schilderijen van Cuyp, waartoe ook onze aanwinst behoort, is de invloed van Both onmiskenbaar. De kantige lichtspelingen op takken en bladeren in de voorgrond, de vorm van het geboomte, het dampige zonlicht in de verschieten en niet te vergeten de ambitieuze voorkeur voor het grote formaat, dat alles is zonder Jan Both haast niet denkbaar⁷. Deze laatste fase zet waarschijnlijk pas na 1650 in. Op grond van het costuum van de ruiters zou ons stuk omstreeks 1655 gedateerd kunnen worden.

Zeër verwant in de schilderwijze en vermoedelijk ontstaan in dezelfde periode is het prachtige paarden-'portret' van Cuyp in het museum Van der Vorm te Rotterdam. Het is een stuk van veel kleinere omvang dan ons landschap, maar het vertegenwoordigt als hoge zeldzaamheid in ons land op eervolle wijze de rijpe Cuyp.

Ons schilderij is afkomstig uit het bezit van de Engelse De Rothschilds en was voordien lange tijd in de collectie Martin te Ham Court, vanwaar het ingezonden werd op de grote Londense tentoonstelling van de British Institution van 1850 (nr. 20). Daar zag Waagen ons schilderij, dat hij 'one of Cuyp's best works of his best time' noemt⁸.

Nog eerder zag Smith het stuk. In het supplement op zijn bekende *Catalogue Raisonné*, dat in 1842 verscheen, vermeldt hij het uitvoerig⁹. 'Gentlemen watering their steeds in a river, and herdsman tending cattle', noteert hij en hij vervolgt: 'This capital and highly estimable picture, represents a view of vast extent, on the banks of the Rhine, and apparently the vicinity of Nimeguen'. Dan volgt een lange beschrijving. Smith is enthousiast over het stuk. 'It is impossible to commend too highly this beautiful work of



Afb. 5. Aelbert Cuyp. Rivierlandschap. Tekening in zwart krijt en potlood, 16,5×24,8 cm. Kunsthandel Duits Ltd., Londen.

art: the masterly execution displayed in every part, the science evinced in the arrangement of objects and forms, and the wonderful and lovely gradation of tints and atmospheric truth, justly entitle it to the first rank among his best productions'. Tenslotte vermeldt hij de herkomst: 'Purchased about the year 1796 of Mr. Desenfans, a dealer, for 350 gs, and were it now offered for sale, it would probably bring 1500 l. or 2000 l. (respectievelijk zijn guineas en pounds sterling bedoeld). De vroegst bekende eigenaar is dus Desenfans. Ook Hofstede de Groot vermeldt geen vroegere herkomst¹⁰.

Intussen is het feit dat Desenfans het stuk omstreeks 1796 aan Martin verkocht een bijzonder interessant gegeven want Desenfans schijnt een van de promotors van Aelbert Cuyp in Engeland

geweest te zijn. In de 7de jaargang van dit bulletin (p. 61) is door Offerhaus met een paar woorden gewezen op Desenfans als berichtgever over de oorsprong van Cuyp's opkomst in Engeland. Het verhaal is echter belangwekkend genoeg om het hier in zijn geheel naar voren te brengen, zoals het te vinden is in de catalogus van de Dulwich Gallery van 1926, waarvoor Sir Edward Cook de historische inleiding schreef. De Dulwich Gallery bezit namelijk een groot aantal schilderijen van Cuyp, die gedeeltelijk van Desenfans afkomstig zijn.

Noël Joseph Desenfans (1745-1807), geboortig uit Douai, kwam naar Engeland als taalleraar en naar men zegt als handelaar in Brussels kant. Zijn huwelijk met een welgesteld Engels meisje, een van zijn leerlingen, opende de mogelijkheid zijn



Afb. 6. Aelbert Cuyp. Rivierlandschap. Tekening in zwart krijt. Städelches Kunstinstitut, Frankfort.

belangstelling voor de kunst door het aankopen van schilderijen te realiseren. Hij liet er geen gras over groeien. Al tijdens de huwelijksreis bezocht hij veilingen en verwierf o.a. een klein stukje van Claude Lorrain, dat hij naderhand met voordeel aan George III verkocht. Hierdoor kwam hij op het idee om zich geheel op de kunsthandel toe te leggen. Aan zijn relaties dankte hij zijn benoeming tot consul-generaal van Polen in Engeland en de opdracht om voor Koning Stanislaus schilderijen te verwerven. De gelegenheid daartoe deed zich juist in die tijd veelvuldig voor, omdat de politieke ontwikkeling in Frankrijk, die aan de revolutie voorafging, de heersende klasse noopte haar kunstschaten te gelde te maken. Desenfans kocht dan ook een groot aantal schilderijen voor zijn koninklijke princi-

paal, die blijkbaar de bedoeling had een Nationaal museum in Warschau te stichten. Intussen kocht en verkocht hij ook schilderijen voor eigen rekening. Van tijd tot tijd bracht hij een hele partij tegelijk op een veiling, zoals in 1785 bij Christie's, toen het een tegenvaller werd, omdat de belangstelling werd afgeleid door 'an aerial excursion' (de ballonvaart van Vincent Lunardi), die enorm de aandacht trok en de hele stad op de been bracht.

Desenfans werkte ook samen met zijn Parijse vriend, de schilder en kunsthandelaar Jean-Baptiste Pierre Lebrun (1748-1813), echtgenoot van de schilderes Mme Vigée-Lebrun.

Het Poolse museum-plan leed echter weldra schipbreuk, toen Polen zijn onafhankelijkheid



Afb. 7. Aelbert Cuyp. Heuvelandschap met herders en vee. Doek 105 × 103 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

verloor aan de drie grote burens, Pruisen, Rusland en Oostenrijk en Stanislaus in 1795 afstand deed van de Kroon. Desenfans probeerde nog de Russische vorst als voornaamste rechtsopvolger te bewegen om de verplichtingen van Stanislaus inzake de schilderijen na te komen, maar zonder succes. Hij was dus genoodzaakt aan de voor

Polen bestemde collectie, waarvoor hij nog geen betaling had ontvangen, een andere bestemming te geven. Ongeveer in deze tijd verkocht hij ons schilderij aan Martin en het is dus mogelijk dat dit een van de stukken was, die oorspronkelijk voor het museum van Warschau bestemd waren. In 1799 kwam Desenfans met de suggestie een

National Gallery in Londen te stichten, waaraan hij dan met schilderijen en geldmiddelen zou willen bijdragen, maar de regering ging op het aanbod niet in en de National Gallery zou pas een generatie later ontstaan.

In 1802 organiseerde Desenfans in Londen een verkooptentoonstelling van zijn 'Poolse' schilderijen, vergezeld van 'A Descriptive Catalogue (with Remarks and Anecdotes never before published in English) of some Pictures of the Different Schools purchased for His Majesty the late King of Poland, which will be exhibited early in 1802 at the Great Room no. 3 in Berners street'. Wat daarvan onverkocht bleef en wat hij later nog erbij kocht erfde zijn vriend, de schilder Sir Francis Bourgeois (1756-1811). Bourgeois legateerde de collectie vervolgens aan Dulwich College.

Desenfans heeft in de genoemde verkoopcatalogus van 1802 (deel 2, p. 141-143) het verhaal over de 'ontdekking' van Cuyp gedaan. Schilderijen van Cuyp, zegt hij, bleven in de particuliere woningen van de Hollanders 'covered with dirt, not considered as cabinet-pictures, but merely fit to supply the place of furniture', totdat omtrent het jaar 1740 een Zwitser, genaamd Grand Jean, die in Londen woonde, maar dikwijls naar Holland kwam om er Engelse horloges en scharen aan de man te brengen, terugkeerde met 10 of 12 landschappen van Cuyp. Hij had succes met zijn speculatie want met hun heldere en zilverachtige kleuren vielen deze stukken alom in de smaak. Grand Jean, die zich met deze schilderijen had laten betalen voor zijn koopwaar, verkocht ze voor lage prijzen, maar toch met zoveel voordeel dat hij, aangewakkerd door deze meevaller, nogmaals een partij horloges en andere waren in Holland ging ruilen tegen schilderijen van Cuyp. Het profijt van deze ruilhandel was zo aanzienlijk dat 'Mr. Blackwood of Soho Square, a man of taste and a judge of art', erdoor werd aangezet om zelf eens naar Amsterdam te gaan, waar hij kans zag enkele topstukken van Cuyp te verwerven, die hij bij zijn terugkeer aan Sir Lawrence Dundas verkocht. Het duurde niet lang of de Franse handelaars, 'an ingenious set of men, who under-

stand the traffic of pictures better than any other people', kregen de lucht van het onthaal, dat het werk van een tot nog toe onbekende meester vond en zij haastten zich door heel Holland om deze stukken te bemachtigen. Maar de Hollanders, 'who are not easily duped', verrast door de dringende en aanhoudende vraag hiernaar, werden eindelijk wakker en kregen oog voor de schoonheid van deze meesterwerken, die hen zo lang hadden omringd, zonder te worden opgemerkt. Hun waarde steeg onmiddellijk 'and the pictures of Cuyp were removed from the hall to the drawing room'. Sindsdien hebben de kenners eenstemmig de lof van deze schilderijen gezongen en zo gretig heeft men er jacht op gemaakt, 'that a work which 50 years ago sold for five guineas' - aldus Desenfans in 1802 - 'will readily now fetch 500'. Cook merkt hierbij nog op dat de nauwkeurigheid van dit relaas en het grote aantal werken van Cuyp, dat Desenfans in voorraad had, het vermoeden wettigen dat hij als koper in de markt kwam bij het begin van de hoogconjunctuur in Cuyp.

Jammer genoeg wordt ons niet onthuld hoe die reiziger in horloges eigenlijk tot zijn Cuyp-avontuur kwam. Voor hem was het misschien niet veel meer dan een aardigheidje. De speculatie in Cuyp kwam blijkbaar pas echt op dreef toen de door Desenfans genoemde Blackwood zich er mee ging bemoeien. Deze verwierf in elk geval de faam, want in het prentwerk van Cornelis Apostool, *The Beauties of The Dutch School* selected from Interesting Pictures of admired Landscape painters, Londen 1793, lezen wij in het commentaar bij zijn aquatint van 1792 naar een riviergezicht van Cuyp: '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'.

De beschrijvingen in Engelse veilingen geven soms een aardige indruk van de geest waarin men Cuyp aanpreeft. Zo werd in de Londense veiling (bij Langford) van 8 en 9 Mei 1776, op de tweede

dag onder nr 29 een landschap verkocht, waarbij aangetekend staat: 'This painter has the peculiar merit of representing sunshine; he may be called the Correggio of landscape. There is a glow universal; his objects are warm and animated, and by this he interests us even with trifles: the ducks in the fore-ground are almost animated, and the horses and figures are as in action: The castle and distance also shew his extraordinary merits'. Het is niet alleen om de fraaie titel 'Correggio van het landschap' (vanwege de zachte gouden en rose lichtschijnsels natuurlijk) dat wij deze notitie citeren, maar ook omdat deze beschrijving toepasselijk lijkt op ons schilderij. De eenden in de voorgrond, de paarden en mensen en het kasteel in de verte hebben wij tenminste in deze combinatie nog nergens anders bij Cuyp aangetroffen. Anderzijds is de opbrengst van 12½ guineas, die in de marge van de catalogus genoteerd is, wel onwaarschijnlijk gering voor een stuk als het onze.

Het merkwaardige verschijnsel dat het eerst vrijwel onbekende werk van Cuyp ineens een rage veroorzaakte en weldra tot pièce de résistance van menige schilderijencollectie werd verheven, is in enkele oude publicaties natuurlijk wel gesignaleerd. Men tracht hier en daar ook tot een verklaring ervan te komen en wij geven hier graag enkele oude passages weer ¹¹.

Voorzover wij weten is het oudste commentaar sedert de herontdekking te vinden bij Boydell, aan wie Cuyp de eervolle bijnaam van de Hollandse Claude Lorrain te danken heeft. Hij schrijft in 1769 ¹² bij de prent van William Elliot naar een Cuyp in de collectie van de Earl of Bute: 'This fine picture, which is entirely painted from nature, is inexpressibly bright, clear and sunny; the choice of the scene is elegant and picturesque'. Hij noemt de 'exact and beautiful representation of the effects of nature in a clear warm summer-evening' en vervolgt: 'The cattle are drawn and touched with a spirit and character in which this master has never been exceeded . . . The distant groupe of sheep and figures, which appear between the opening of the trees, are involved in the bright misty rays of the sun, which is

exactly the character of nature, and is executed in a manner equal to any thing of the like kind ever painted by Claude Lorraine . . . Cuyp may, with great propriety, be styled the *Dutch Claude*. It must be confessed, that his scenery is not of so fine a *goût* as that great master's, nor had he any idea of embellishing his pictures by the introduction of poetical subjects; but the chief design of both was to represent the beautiful effects of the sun upon terrestrial objects in different parts of the day, in which each has succeeded admirably: nor is the colouring of Cuyp any way inferior to that of Claude in producing those effects. In some respects, he was certainly superior to him, particularly in designing and painting cattle, and in the representation of the effect of moon-light, which, perhaps, Claude never attempted. It does not appear that Cuyp ever quitted his native country: he was consequently a stranger to the romantic scenes of the more southern climates; and, therefore, it is no wonder that his genius was solely confined to the representation of the most pleasing scenes his judgment could select from among such objects as the country in which he lived afforded'. En hij zegt: 'It is astonishing, that the works of so great a master as Cuyp should have been almost totally unknown, or disregarded, till within the last twenty years. That his merit should have been overlooked by his countrymen, is not at all surprising. The boldness of his pencil, and the freedom of his touches, were not calculated to please a people, who have been accustomed to the exquisite finishings of the most laborious class of artists that the world has produced. But that pictures of such extraordinary merit should have so long escaped the attention of collectors of other nations, who were not fettered by such prejudices, appears incredible. But certain it is, that, for more than a century, his works were unnoticed, or disregarded; and that it is entirely owing to the taste of the British nation, that his pictures have been retrieved from obscurity, their value enhanced, and places allotted them in some of the first collections in this kingdom'.

Hij veronderstelt dus bij de Hollanders onverschilligheid voor of zelfs afkeer van wat hen in Cuyp's werk als plomp en inaccuraat moet hebben getroffen.

Van J. B. P. Lebrun verschijnt in 1972 het grote prentwerk¹³, waarin hij sprekend over Cuyp vaststelt dat de Fransen lange tijd geen waardering voor zijn werk hebben gehad. 'Sa couleur est chaude et riche: le soleil semble animer ses productions. Ses compositions sont grandes et belles, mais son dessin pourrait être par fois plus correct et sa touche moins lourde'. Het ontbreken van de verfijning in de details was blijkbaar toch wel een punt, waar de kunstcritiek niet stilzwijgend aan voorbijging. In het genoemde prentwerk van Apostool lezen wij het ook weer: 'Although he did not express each muscle, or was so minute in all the parts as Potter or Adrian Vandevelde, yet the attitudes and tone of colour are so well understood, that they always please'. Het is dus altijd weer de totaliteit van zijn beesten, hun karakter en houding, de geraffineerde weergave van het zonlicht, de ruimte, het 'aerial perspective', waardoor Cuyp het pleit wint. Wat dit laatste betreft, staat er een aardige passage in John Burnet's leerboek voor schilders, *An essay on the education of the eye* (Londen, 1837), waar hij schrijft (p. 23): 'We must admit that a knowledge of aerial perspective embraces in its effects nearly the whole art of portraying the retiring and advancing of objects. In the works of Albert Cuyp and Claude Lorraine we have many examples of this quality in perfection, where the interposition of the air, whether of a yellow or blue colour, imbues every object with its just proportion according to its relative distance from the foreground, and the near objects are strengthened by black or red or other colours less in unison with the general tone of the picture; also in the foreground of many of the works of Cuyp and others, the student may perceive the shadows under the leaves and stones in the foreground broad, black, and of large decided forms'. Bij anderen, zo waarschuwt hij, zijn dikwijls de objecten in de verte wel op de juiste manier verkleind volgens het linear perspectief, maar in

toon en kleur even helder alsof zij dichtbij zijn. Ook hij bewondert 'the effect of hazy sunshine (such as we see in the works of Cuyp)'. Een Fransman heeft de waardering van de Engelsen voor de landschappen van Cuyp blijkbaar willen verklaren, door erop te wijzen dat zij daarin van de zon kunnen genieten, die in hun land zo schaars is. Een anonieme Engelse commentator van 1854¹⁴, een nuchter en geestig journalist, vindt een dergelijke redenering kinderachtige nonsens: de Engelsen bewonderen Cuyp niet omdat hij hen in aanraking brengt met de zon, 'which is to be gazed on here about as often as in most parts of France. What has taken the fancy of our fellow-countrymen 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. Such criticism as that we allude to is puerile; and there is no subject which should be more cosmopolitan and less affected by national prejudice, than artcriticism. When the reasons for our admiration of Albert Cuyp are so obvious, it is childish to see, for the sake of smartness, to make an appreciation of him ensue from a kind of rabid fire-worship on the part of unfortunate islanders, who can never see the sun save in pictures'.

Smith, in zijn algemene inleiding over Cuyp van 1834¹⁵, toen dus de kruitdamp van de grote slag om Cuyp al opgetrokken was, vat het nog eens samen: 'To every amateur of art, the name of Albert Cuyp brings an association of ideas of the most agreeable kind, arising from the peculiar charms his works possess; charms which are nowhere found in an equal degree in the productions of any other artist, except Claude and Wilson.... Much doubt exists whether Cuyp pursued the art as a profession, or an amusement: if the latter, he nobly followed the natural bent of his own genius and taste, despite of the prevailing fashion for elaborate finishing; but if, on the contrary, he practised it as a profession, he must have experienced, to a considerable extent, the same neglect and indifference that a modern English

painter (hij bedoelt Richard Wilson), of a corresponding genius, suffered; but whose works, like those of his great prototype, have since become the admiration of the world It is quite evident that these estimable works, now so much coveted, were, during his life, and for nearly a century after, looked upon by his countrymen with lukewarm indifference; for, by a reference to numerous Dutch catalogues of the principal collections sold in Holland, down to the year 1750, there is no example of any picture by his hand selling for more than thirty florins, or something less than three pounds sterling. Soon after the period above named, a gradual advance in their value took place, in consequence of the repeated demand for them by English and French dealers; and at the sale of the celebrated collection of M. Vander Linden Van Slingelandt, at Dort, in 1785, public opinion was unequivocally pronounced upon their merits, by the payment of prices in some measure commensurate with their beauty, but which have since been in many instances more than quadrupled'.

Inderdaad waren in het einde van de 18de eeuw de prijzen voor het werk van Cuyp zo toegenomen dat het loonde met imitaties op de markt te komen. Een van de bekendste nabootsers was, gelijk bekend, Jacob van Strij in Dordrecht, die in de stad van Cuyp toen nog veel voorbeelden bij de hand had. In zijn nalatenschap, die in 1816 geveild werd, waren elf copieën naar Cuyp¹⁶. Of hij ook zelf opzettelijk vervalsingen aan de man bracht is niet bekend. Zijn eigen werk vertoont dikwijls veel overeenkomst met dat van Cuyp en het moet voor een kwaadwillige handelaar een koud kunstje zijn geweest Van Strij's signatuur door die van Cuyp te vervangen. De anonieme schrijver over Cuyp van 1854¹⁷ wijdt een passage aan de Cuyp-imitaties: Van Strij had daarmee zoveel succes 'that many of his pictures, after being artfully disguised by dirt and varnish, were sold as original works of Albert Cuyp. But in addition to this, he was frequently employed to introduce figures and cattle into the genuine

pictures of that master, either for the purpose of improving their composition or to please the fancy of the purchaser'.

In de nagelaten papieren van de bekende Rotterdamse verzamelaar Gerrit van der Pot van Groeneveld (1732-1807), komt een brief voor van de schilder P. J. Thijs, gedateerd 18 september 1797¹⁸, waarin deze klaagt over de kwade praktijken van zijn collega's. Over Marneffe schrijft hij: 'Hij is altijd voorsien van Cuijpen, waar van ik geloof, onder ons, den maeker is van Strij, dus is er actueel een fabriek van Cuijp gelijk er eertijds een van Potter was Er is hier bij Marneffe gelogeert Regemortel van Antwerpen, die hier fabriqueert Ruijsdaelen, Pijnackers, Both, etc. Hij heeft het daer seer druck, waarschijnlijk sullen wij in 't kort sien te voorschijn komen een sortiment van alle die groote meesters, welkers naemen hij wel weet op sijn overschilderde schilderijen te setten. Ik bejammer dat eerlijke luij daer mede soo bedrogen worden'.

In 1796 kocht van der Pot voor fl. 1200,— van Jan Danser Nijman Cuyp's 'Beestendrift', door Nijman kort tevoren voor fl. 1100,— gekocht, 'staande toen boven een deur bij eene Onderwater te Dort'¹⁹. Het stuk had dus dienst gedaan als dessus de porte in het huis van een verre nazaat van Pieter Onderwater, de schoonzoon van Aelbert Cuyp. Dit schilderij is op de veiling van de verzameling van der Pot in 1808 aangekocht door de Staat en hangt nu in het Rijksmuseum (Cat. nr. 745, afb. 7²⁰).

G. H. Veth deelt in zijn relaas over de door hem gevonden documenten betreffende de familie Cuyp mee dat Pieter Onderwater in 1692 de buitenplaats Dordwijk, genaamd het 'Torensteedje' te Dubbeldam kocht, waar hij met zijn vrouw Arendina Cuyp en de kinderen uit zijn eerste huwelijk ging wonen en waar tot in het begin van de 19de eeuw nog veel schilderijen van Cuyp aanwezig waren. Verder releveert hij wat de schilder Frans Lebrecht hem vertelde. Deze had voor ruim dertig jaar (dus omstreeks 1850) een boer gesproken, wonend op een hofstede in de buurt van Dubbeldam, die zich herinnerde als kind bij zijn grootvader op diezelfde hofstede in

een der kamers nog veel schilderijen van Cuyp, zeer uiteenlopend van onderwerp, gezien te hebben. Die waren toen door de schilder en kunst koper Arie Lamme achtereenvolgens opgekocht. Lebrecht had ook horen vertellen dat alle schilderijen, die op het Torensteedje hingen, door Lamme, vergezeld van een Engelsman, voor fl. 100,— per stuk werden opgekocht. En Veth zelf had ook de verzekering gekregen dat deze heer in verschillende woningen te Dubbeldam schilderijen van Aelbert Cuyp ontdekt en aangekocht had of ze verkreeg door er andere voor te schilderen, die meer in de smaak van de eigenaars vielen. Al deze berichten illustreren wel op beschamende wijze hoe het werk van Cuyp in het eind van de 18de eeuw soms voor een appel en een ei over de grenzen verdween.

Noten

¹ A. Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Nederlandsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam 1718-21, I, p. 249.

^{1a} E. Fromentin, *Les maitres d'autrefois*, Paris 1876, p. 264.

² Gepubliceerd in Jan Veth, *Kunstbeschouwingen*, Amsterdam 1904, p. 167 e.v.

³ Van verschillende zijden werd gewezen op de mogelijkheid dat Wageningen zou zijn uitgebeeld, op het eerste gezicht een verrassend denkbeeld. Wanneer men aan de voet van de Wageningse berg staat, op de oude weg langs de uiterwaarden van de Rijn nabij het Lexkesveer, ziet men inderdaad naar het westen, voorbij de steile thans dichtbeboste hellingen rechts, Wageningen liggen en daarachter in de verte de Grebbeberg, waarvan het langgerekte profiel, hoewel minder hoog, een zekere gelijkenis vertoont met de verre heuvelrug op ons schilderij. Toch wijkt het schilderij juist in die heuvelrug af van de tekeningen. Daarop is de steile kop links niet en de rest van het profiel duidelijk anders weergegeven. In de getekende versie van het landschap, die ons uitgangspunt moet zijn, komt de Grebbe dan ook beslist niet voor. In het schilderij berust het Grebbe-achtige dan of op louter toeval of op de bewuste 'inbreng' van het bekende Grebbe-motief in een van elders afkomstig landschap. Het grootste struikelblok voor de Wageningenhypothese is het stadsprofiel zelf. De hoge stenen versterking links, op de tekeningen een ruïne-achtig bouwwerk op rechthoekig grondplan, is in die kolossale gedaante niet met de vestingwerken van Wageningen te rijmen en het type van de kerktoren wijkt ook al te zeer af van de toren, die voorkomt op bijna alle oude afbeeldingen (o.a. een tekening en een paar schilderijen uit een vroegere periode van Cuyp zelf), namelijk een lange naaldspits op een zó korte romp,

Een gunstige uitzondering vormt zoals wij zagen het schilderij, dat via Van der Pot in het Rijksmuseum belandde. Intussen ontstond in het 'berooide vaderland' plaats voor zoiets als een Cuyp-legende. Als 'de grote afwezige' begon Cuyp in de hoofden van de Nederlanders rond te spoken, ook in het brein van de museumwereld. Het pijnlijke ontbreken van Cuyp in zijn volle majesteit, ofwel Cuyp-op-zijn-Cuyp's, werd — sterk uitgedrukt — tot een obsessie, waaraan het uiteindelijk te danken is dat nu de aankoop van ons grote landschap verwezenlijkt kon worden. En wanneer binnenkort de oude, gelige vernis, die nu nog als een sluier iets aan het volle Cuyp-effect afdoet, zal zijn verwijderd, zullen wij in de gelegenheid zijn om in eigen huis de Cuyp-legende aan de werkelijkheid te toetsen.

dat deze laatste achter het hoge koor en transept (wij kijken immers vanuit het oosten) niet zichtbaar is.

De stand van de zon in het schilderij moet als factor bij de geografische plaatsbepaling buiten beschouwing blijven, daar deze op het atelier willekeurig kan zijn gekozen.

⁴ S. Reiss, Aelbert Cuyp, *The Burlington Magazine* 95 (1953), p. 42.; W. Stechow, Significant dates on some seventeenth century Dutch landscape paintings, III Aelbert Cuyp, *Oud Holland* 75 (1960), p. 86.; H. Gerson, Albert Cuyp's gezichten van het 'Wachthuis in de Kil', in *Opus Musivum* (feestbundel voor Prof. Dr. M. D. Ozinga, 60 jaar), Assen 1964, p. 257.

⁵ G. H. Veth, in *Oud Holland* 2 (1884), p. 233 en *Oud Holland* 6 (1888), p. 131.

⁶ Landschapje met vee, 1639, Museum Besançon, afgebeeld bij Stechow, o.c.

⁷ Bij Mevr. M. Tesdorpf-Blattmann te Wädenswil bij Zürich bevindt zich een berglandschap met Italiaanse motieven, dat door Jan Both en Aelbert Cuyp beide gesigneerd is (foto in het R.K.D.). De relatie Both — Cuyp wordt erdoor bewezen.

⁸ G. F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, III, London 1854, p. 224.

⁹ John Smith, *A Catalogue Raisonné of the most eminent Dutch, Flemish, and French painters*, Supplement, London 1842, nr. 35.

¹⁰ C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII Jahrhunderts*, Esslingen/Paris 1908, dl II, nr. 458.

¹¹ Over de rol, die het werk van Cuyp speelde bij de ontwikkeling van de Engelse landschapschilders van de 18de en 19de eeuw, zijn allerlei gegevens bekend. Zo werden bijvoorbeeld Wilson, Turner, Constable en Bonington op de een of andere manier door Cuyp geïnspireerd. Dat alles vormt echter een hoofdstuk apart en blijft hier buiten beschouwing.

¹² John Boydell, *A Collection of Prints, engraved after the most capital paintings in England*, Vol. I, London 1769, pl. 12.

¹³ Lebrun, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*, dl. I, Paris 1792, p. 94.

¹⁴ *The works of eminent masters in painting, sculpture, architecture and decorative art*, Vol. I, London 1854, p. 180. Op dit merkwaardige boek werd onze aandacht gevestigd door J. Nieuwstraten in het R.K.D.

¹⁵ Smith, o.c., Vol. V, p. 279 e.v.

¹⁶ Vlg. J. van Strij, Dordrecht 24 april 1816, nrs 91 t.e.m. 101.

¹⁷ O.c. in noot 14, p. 187.

¹⁸ E. W. Moes en E. van Biema, *De Nationale Konst-Gallery en het Koninklijk Museum*, Amsterdam 1909, p. 185.

¹⁹ Moes en Van Biema, o.c., p. 184.

²⁰ Vlg. G. v.d. Pot, Rotterdam 6 Juni 1808 e.v. dd. nr. 26 'Een land- en riviergezigt, zijnde een morgenstond', etc., voor fl. 3860,—.