



Afb. 1

De eregalerij tijdens
de tentoonstelling *De
Glorie van de Gouden
Eeuw* in mei 2000.

De Glorie van de Gouden Eeuw: uitgangspunten

• JAN PIET FILEDT KOK •

De meeste hier gepresenteerde artikelen zijn gebaseerd op voordrachten die gehouden zijn tijdens het symposium *The Shifting Image of The Golden Age* op 29 en 30 mei 2000. Deze bijeenkomst vond plaats in het kader van de grote jubileumtentoonstelling van het Rijksmuseum *De Glorie van de Gouden Eeuw*, die tussen 15 april en 17 september 2000 door bijna 600.000 bezoekers werd bezocht (afb. 1).¹

Kort na zijn aantreden als hoofd-directeur stelde Ronald de Leeuw voor om het 200-jarig bestaan van het Rijksmuseum te vieren met een tentoonstelling over de kunst van Gouden Eeuw, met de woorden dat de Gouden Eeuw toch immers de 'core business' van het Rijksmuseum is. Het komt niet zo vaak voor dat een nationaal museum zich zo sterk op de eigen kunstproductie heeft gericht en dan nog wel op die van een voorbije, zij het glorieuze, eeuw. Hoewel het Rijksmuseum, zeker in de laatste 100 jaar van haar bestaan, de ambitie heeft gehad veel meer dan alleen de Gouden Eeuw te tonen – en daarin ook redelijk is geslaagd –, associeert het publiek het Rijksmuseum waarschijnlijk voor altijd met de Hollandse 17de eeuw.

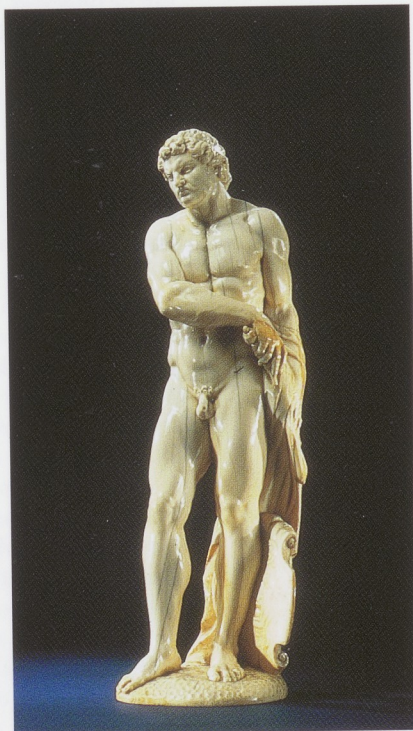
Niettemin was het nimmer het doel om ter gelegenheid van ons 200-jarig bestaan een beeldbevestigende tentoonstelling te maken. Gedurende twee eeuwen is het beeld van de Gouden Eeuw door bijna iedere generatie van Rijksmuseumbeheerders bijgesteld.

De tussen vierkante haken geplaatste cursieve nummers in dit en de volgende artikelen verwijzen naar de kunstwerken in het catalogusboek van de tentoonstelling *De Glorie van de Gouden eeuw – Schilderijen, beeldhouwkunst en kunstnijverheid*.

In de steeds veranderende presentatie, de keuze uit de steeds groeiende verzameling en in de restauratiepolitiek vonden nieuwe inzichten hun neerslag. Wanneer er verwervingsmogelijkheden bestonden, werd het beeld door nieuwe aanwinsten verrijkt. In de twee boeken bij de tentoonstelling geven de op datum van verwerving geordende werken uit het Rijksmuseum aan hoe de collectie 17de-eeuwse kunst in de loop van twee eeuwen is opgebouwd.² Uit 1800 is daar het *Drijvend veertje* van d'Hondecoeter [198] (afb. 2), één van de ongeveer 200 schilderijen die in de Nationale Konstgalerij – zoals het Rijksmuseum in 1800 heette – te zien waren. Uit 1998 is er de ivoren *Mars* van Francis van Bossuit [184] (afb. 3), de laatste aankoop van het Rijksmuseum op het gebied van de 17de eeuw. Opmerkelijk is dat beide kunstwerken uit de laatste decennia van de 17de eeuw dateren en daarom een plaats kregen in de laatste zalen van de tentoonstelling. Twintig jaar geleden zouden de laatste decennia van de 17de eeuw waarschijnlijk geen deel hebben uitgemaakt van een tentoonstelling over de Gouden Eeuw. In de handboeken over 17de-eeuwse Hollandse schilderkunst van Seymour Slive en Bob Haak eindigt de 17de eeuw respectievelijk in 1675 en 1680.³ Naar analogie van de tentoonstelling *De Dageraad van de Gouden Eeuw* uit 1993-1994 bestaat bij het Rijksmuseum de ambitie om ooit een tentoonstelling te maken over het 'Herfsttij



Afb. 2
MELCHIOR D'HONDECOETER, *Het drijvend veertje*, circa 1680.
Doek, 159 x 144 cm.
Rijksmuseum,
Amsterdam, inv.nr.
Sk-A-175.



Afb. 3
FRANCIS VAN BOSSUIT, *Mars*,
circa 1680-1692.
Ivoor, h. 44 cm. Rijksmuseum,
Amsterdam,
inv.nr. Bk-1998-74,
aangekocht met steun
van de Vereniging
Rembrandt.

van de Gouden Eeuw,' de periode die traditioneel als een periode van verval wordt gezien. De laatste zalen van de tentoonstelling vormden een voorproefje daarvoor en lieten zien dat er zeker niet van verval kan worden gesproken. De grote zaal gewijd aan de hofkunst onder de stadhouder-koning Willem III toonde de bloei van de toegepaste kunst (afb. 4) en de ambitie van schilders als Gerard de Lairesse, Melchior d'Hondecoeter en Jan Weenix (afb. 5). Voor de geschiedenis van het verzamelen van 17de-eeuwse Hollandse kunst in het Rijksmuseum wordt hier verwezen naar de inleiding en vooral naar de epiloog in beide tentoonstellingsboeken.⁴ In de bijdrage van Peter Hecht (pp. 13-27) komen de verschillende accenten die in de loop van twee eeuwen op verschillende perioden en aspecten van de 17de-eeuwse Hollandse kunst zijn gelegd, nog eens aan de orde.

Uitgangspunt voor de tentoonstelling was het veelzijdige beeld dat anno 2000 met de verzamelingen van het Rijksmuseum van de Hollandse 17de-eeuwse kunst wordt gegeven. Daarbij werd voor de beeldhouwkunst en kunstnijverheid (eenderde van de 200 werken in de tentoonstelling) gekozen voor een beperkt aantal stukken van uitzonderlijk belang. Dit omdat de zalen van de betreffende afdeling, die een breed en rijk overzicht van de kunstproductie in de periode geven, toegankelijk bleven. Bij de schilderkunst werd sterker naar representativiteit gestreefd. Iets minder dan de helft van de getoonde kunstwerken was afkomstig uit het Rijksmuseum. De keuze van de bruiklenen uit binnen- en buitenlandse verzamelingen was er op gericht het beeld van de kunst van de Gouden Eeuw dat het Rijksmuseum normaliter toont, aan te vullen en te versterken met beeldbepalende meesterwerken. Vrijwel alle belangrijke museale collecties op het gebied van de kunst van de Gouden Eeuw hebben met bruiklenen aan de tentoonstelling

bijgedragen. Daardoor geeft deze ook een beeld van de verzamelgeschiedenis van de kunst uit die periode. De Hollandse collecties in Braunschweig, Dresden, München, Schwerin, Sint-Petersburg en Wenen hebben al een 18de-eeuwse vorstelijke herkomst,⁵ terwijl andere, zoals de collecties in Berlijn⁶ en Londen, in de 19de eeuw zijn gevormd en verschillende van de Amerikaanse verzamelingen (zie hiervoor de bijdrage van Seymour Slive, pp. 85-99) pas na de Tweede Wereldoorlog tot stand zijn gekomen.

De samenstellers waren zich er natuurlijk van bewust dat het benaderen van een ideaal overzicht van de kunst van de Gouden Eeuw een betrekkelijke zaak is. Ruimtelijke mogelijkheden en beperkingen waren daarbij bepalend, waarbij het uitgangspunt was dat *De Nachtwacht* (afb. 6) zijn centrale plaats in de opstelling en chronologie diende te behouden. Daarbij moest bovendien vermeden worden dat er slechts een reeks los van elkaar staande meesterwerken werd getoond. De tentoonstelling was, net zoals het begeleidende boek in hoofdstukken, ingedeeld in een reeks zalen, waarbinnen door zinvolle combinaties en confrontaties de kunstwerken het verhaal dienden te vertellen.

Bij iedere tentoonstelling met bruiklenen is er een verschil tussen het gedroomde ideaal en het uiteindelijke resultaat. Ook bij de *Glorie* was dat, in beperkte mate, het geval. Bijna altijd waren de redenen om het betreffende kunstwerk niet in bruikleen te geven begrijpelijk. Dit gold met name de gevallen wanneer de conservatorische toestand transport niet toestond, zoals bij Rembrandts *Aristoteles* uit 1653 in New York en diens *Familieportret* uit circa 1665 in Braunschweig, dat we graag naast het *Joodse bruidje* [148] hadden getoond.⁷ Jammer was dat we er niet in slaagden twee portrettenparen te herenigen: van Thomas de Keyser was alleen de vrouw uit Berlijn [12] en niet haar echtgenoot uit het



Afb. 4
De laatste zaal van de tentoonstelling, gewijd aan de hofkunst rond Willem III, mei 2000.

Louvre te zien;⁸ evenmin lukte het om het *Portret van Stephanus Geraerds* van Frans Hals uit Antwerpen te tonen samen met dat van zijn vrouw *Isabella Coymans* uit Frans particulier bezit.⁹ Ook hadden we graag Rembrandts magistrale *Portret van Jan Six* uit 1654 getoond.¹⁰

Omdat we buitenlandse collega's niet opnieuw om het in bruikleen geven van werken wilde vragen, die de afgelopen jaren al in Nederland waren te zien, was het zo nu en dan moeilijk een kunstenaar met zijn meest verrassende werk te tonen: dat gold bijvoorbeeld voor Jan Steen en Samuel van Hoogstraeten (in 1999 in het Rijksmuseum zo prachtig getoond in de tentoonstelling *Het Nederlandse Stilleven*). De tegelijk met de *Glorie* in Washington gehouden Gerard Dou-expositie beperkte de keuze uit het werk van die schilder,¹¹ terwijl ook rekening werd gehouden met nog te houden tentoonstellingen gewijd aan Aelbert Cuyp, Carel Fabritius en Frans van Mieris. In een enkel geval leverde een weigering een verrassing op. Zo werd Frans Post niet met het bekende schilderij *San Francisco Rivier en Fort Maurits* uit het Louvre vertegenwoordigd, maar door het recent herontdekte schilderij *Gezicht op Frederiksstad in Paraida* uit 1638 [89].

Ondanks het ontbreken van een aantal sleutelwerken om de bovenver-



Afb. 5
JAN WEENIX,
*Landschap met jager
en jachtstilven*, 1697.
Doek, 344 x 323 cm.
National Gallery of
Scotland, Edinburgh.

Afb. 6
De Nachtwacht-zaal
tijdens de tentoon-
stelling in mei 2000.



melde redenen is de tentoonstelling dankzij de medewerking van meer dan 70 bruikleengevers dicht bij het gedroomde ideaal gekomen.¹² Het uitzonderlijkste bruikleen was niet een schilderij, maar de drie en een halve meter hoge *Kandelaber* [72] uit de tempel van Nikko in Japan. Na 360 jaar keerde de staande kroon, in 1640 door de Verenigde Oostindische Compagnie geschonken aan de Japanse Sjogoen, naar het land van herkomst terug. Uiteengenomen in 90 onderdelen, verpakt in 8 kisten, werd de kandelaber in de week voorafgaande aan de opening in de Eregalerij door twee Shinto-priesters opgebouwd. Bekend was dat de door de VOC bestelde kandelaber door de Amsterdamse geelgieter Joost Gerritsz. was gegoten; de zilver-specialist van het Rijksmuseum Jan Rudolf de Lorm herkende bij de opbouw van de kandelaber Johannes Lutma als ontwerper. De vergelijking met het door Lutma ontworpen koorhek in de Nieuwe Kerk in Amsterdam bevestigt deze suggestie. Even uniek, waren de twee hoekbeelden van Hendrick de Keyser van het grafmonument

van Willem de Zwijger (1614-1621) in de Nieuwe Kerk in Delft aan het begin van de tentoonstelling. De restauratie van dit monument maakte het mogelijk de vrouwenfiguren die *Justitia* en *Libertas* [8A-B] voorstellen te tonen. Even uitzonderlijk was de aanwezigheid van het grote schoorsteenstuk van Cesar van Everdingen uit Huis ten Bosch. Dankzij de restauratie van de Oranjezaal vormde deze *Allegorie op de Geboorte van Frederik Hendrik* [170], mede dankzij de recente vernisafname, het stralende middelpunt van de zaal (afb. 7) gewijd aan het Hollands classicisme.¹³

Een aantal schilderijen kon dankzij recente restauraties van hun gele vernislaag en storende retouches worden ontdaan en ondergingen daarmee een aanzienlijke transformatie: Vermeers *Glas wijn* uit Berlijn [137] en het grote *Gezicht op het IJ* van Willem van der Velde de Jonge [161] en *Het gezicht op de Dam* van Jan van der Heyden [175] uit het Amsterdams Historisch Museum. Bij het laatste schilderij werd een strook van 5 cm aan de linkerzijde zichtbaar (afb. 8). In het Rijksmuseum

Afb. 7

De Allegorie op de Geboorte van Frederik Hendrik van Cesar van Everdingen uit de Oranje-zaal in Huis ten Bosch, tijdens de tentoonstelling in de zaal gewijd aan het Hollands classicisme in mei 2000.



werden voor de tentoonstelling Van der Venne's *Gezicht op Middelburg* [18],¹⁴ Flincks *Isaäk zegent Jakob* [56], Cuyp's *Rivierlandschap* [151], Adriaen van der Velde's *De Hut* [177] en het *Drijvend veertje* van d'Hondecoeter [198] fraai gerestaureerd.

Ten behoeve van de tentoonstelling vond een visuele transformatie van de schilderijenzalen plaats, naar ontwerp van Eveliene Merckx. In uitgesproken kleuren beschilderde voorzetwanden gaven structuur aan de tentoonstellingszalen en de kabinetten van de Eregalerij (afb. 1).¹⁵ De donkergroene kleur die de Nachtwachtzaal kreeg (afb. 6) werd door iedereen als een grotere verbetering ervaren. De individuele uitlichting van de kunstwerken droeg eveneens veel bij. De inrichting van de tentoonstelling werd dan ook door Ella Reitsma in haar bespreking in *Vrij Nederland* gekarakteriseerd met de woorden *het Rijksmuseum uit de stoffas*. Bij de herinrichting van de schilderijenzalen na de sluiting van de tentoonstelling zijn de voorzetwanden, de kleuren en de individuele uitlichting dan ook grotendeels gehandhaafd.

Deze inrichting ondersteunde het streven van de samenstellers om van de tentoonstelling zowel voor de kenner en als voor de gewone bezoeker van het begin tot het eind een afwisselend, boeiend, stimulerend en verrassend geheel te maken. De ambitie van de makers was om met de tentoonstelling een groot, jong en nieuw publiek te interesseren voor de kunst van de Gouden Eeuw. Blijkens het massale bezoek is deze belangstelling zeker gewekt en daar zal in de toekomst op voortgebouwd moeten worden. Daarvoor is verder onderzoek naar de verschillende aspecten van de beeldende kunst en cultuur van de Gouden Eeuw onontbeerlijk.¹⁶ Het bredere geïnteresseerde publiek zal daarvan kennis kunnen nemen in de vorm van tentoonstellingen, presentaties en publicaties. Aan één aspect van de bestudering van

de 17de-eeuwse Hollandse kunst – het blijvende en het veranderende beeld van de kunst van de Gouden Eeuw – was het symposium *The Shifting Image of the Golden Age* gewijd. We hopen dat de publicatie van het merendeel van de lezingen tot nieuwe inzichten en verdere discussie zal leiden.¹⁷

Afb. 8

JAN VAN DER HEYDEN, *De Dam in Amsterdam met zicht op de Nieuwe Kerk*, circa 1668-1670. Paneel, 68 x 75 cm. Amsterdams Historisch Museum, na de restauratie in het voorjaar van 2000.



NOTEN

- 1 De prenten en tekeningen werden tussen 15 april en 16 juli 2000 in de zalen van het Rijksprentenkabinet getoond. Bij beide tentoonstellingen verscheen een boek, waarin alle in de tentoonstelling getoonde kunstwerken zijn afgebeeld en beschreven. Daarbij is niet gekozen voor een wetenschappelijke catalogus met inleidingen en catalogusentry's, maar voor een lopend verhaal dat voor een breed publiek boeiend en toegankelijk is en tegelijkertijd een betrouwbaar beeld van de huidige kunsthistorische kennis geeft (zie ook noot 16). Het eerste deel, J. Kiers en F. Tissink, *De Glorie van de Gouden Eeuw – Nederlandse kunst uit de 17de eeuw – Schilderijen, beeldhouwkunst en kunstnijverheid*, Amsterdam (Rijksmuseum) 2000, is geredigeerd door B. Cornelis en J. P. Filedt Kok. Naast een volledige uitgave in het Nederlands en Engels, verschenen vertalingen van het boek in het Duits en het Frans, waarin het nawerk (pp. 292-368) ontbreekt. Het tweede deel, E. Runia, *De Glorie van de Gouden Eeuw – Nederlandse kunst uit de 17de eeuw – Tekeningen en prenten*, Amsterdam (Rijksmuseum) 2000, is geredigeerd door G. Luijten en J. P. Filedt Kok. Hiervan is eveneens een Engelse editie verschenen. Van de verschillende edities van de boeken werden tot dusver ruim 55.000 exemplaren verkocht.
- 2 *Ibidem*, dl. 1, pp. 309-19, dl. 2, pp. 133-40.
- 3 Seymour Slive, *Dutch Painting 1600-1800*, New Haven/Londen 1995 (sterk herziene uitgave van Seymour Slive, Jakob Rosenberg en E.H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Middlesex 1966); B. Haak, *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1984.
- 4 Zie Kiers en Tissink, *op.cit.* (noot 1), pp. 9-11, 293-307 en Runia, *op.cit.* (noot 1), pp. 121-131.
- 5 In verband met de heropening van de Gemäldegalerie Alte Meister in het Schloss Wilhelmshöhe te Kassel eind juni 2000 waren er geen bruiklenen mogelijk uit deze, in hoofdzaak in het midden van de 18de eeuw gevormde verzameling, waarin de 17de-eeuwse Hollandse schilderkunst bijzonder fraai en dominant vertegenwoordigd is. Graag hadden we in de tentoonstelling twee aankopen van de Landgraaf Wilhelm VIII willen opnemen: *De man met de slappe hoed* van Frans Hals en het *Strand van Scheveningen* van Adriaan van de Velde (zie Bernhard Schnackenburg, *Gemäldegalerie Alte Meister – Gesamtkatalog*, 2 dln., Mainz 1996, dl. 1, pp. 139-40, 155, 302, 317).
- 6 Voor een uitvoerige recente studie over 19de-eeuwse aankoopbeleid van het Berlijnse museum, zie Tilmann von Stockhausen, *Gemäldegalerie Berlin – Die Geschichte ihrer Erwerbungspraktik 1830-1904*, Berlin 2000.
- 7 Ook bleek het niet mogelijk Rembrandts *Lucretia* uit 1666 in Minneapolis te tonen. Daarentegen wel het sinds 1952 niet in Nederland getoonde, imposante doch zeer vuile late *Portret van Gerard de Lairese* uit New York [150]. Daarnaast was de vroege Rembrandt met een reeks werken uit de jaren '30 uitzonderlijk goed vertegenwoordigd [53-55, 57-59].
- 8 Zie Kiers en Tissink, *op.cit.* (noot 1), pp. 11-12. Opmerkelijk is dat het pleidooi van Pierre Rosenberg (bij de heropening van het Berlijnse Museum in *The Art Newspaper* van juli-augustus 1998) voor de (tijdelijke) hereniging van dit portrettenpaar bij het Louvre geen doorslag gaf. Om conservatorische redenen bleek het ook niet mogelijk bij de vroege portretten het uitzonderlijke schilderij te tonen van Jan Anthonisz. van Ravesteyn, *Pieter van Veen, zijn zoon en zijn klerk* (zie cat.tent. *Im Lichte Hollands*, Basel (Kunstmuseum) 1987, nr. 77) uit Genève (Musée d'Art et d'Histoire). Andere om conservatorische redenen begrijpelijke weigeringen betroffen werken van Pieter Lastman (uit München), Ferdinand Bol (uit Braunschweig) en Godfried Schalcken (Royal collections).
- 9 Zie S. Slive (red.), cat.tent. *Frans Hals*, Washington (National Gallery of Art)/Londen (Royal Academy of Arts)/Haarlem (Frans Halsmuseum) 1989-90, nrs. 68-69.
- 10 In enkele gevallen bleek de sterke druk die, langs diplomatieke weg, in het verleden op enkele bruikleengevers was uitgeoefend om schilderijen voor specifieke tentoonstellingen in bruikleen te krijgen, een obstakel. In zulke gevallen, zoals bij Rembrandts *Blindmaking van Samson* uit 1634 in Frankfurt en bij twee schilderijen van Vermeer, waarin de stukken ondanks deze druk geweigerd waren, kon een bruikleen aan het Rijksmuseum, gezien die eerdere weigering, niet gerechtvaardigd worden.
- 11 Ronni Baer et al., cat.tent. *Gerard Dou*, Washington (National Gallery)/Londen (Dulwich Picture Gallery)/Den Haag (Mauritshuis) 2000-01; graag hadden we Dou's *Vrouw aan haar toilet* uit Rotterdam (Dou-cat.nr. 32) getoond.
- 12 Aan een aantal musea werd voor de periode van de tentoonstelling tegenbruiklenen gegeven om het gemis van door het publiek geliefde meesterwerken te compenseren. Zo nam in Berlijn, Vermeers *Brieflezende vrouw* (inv.nr. Sk-C-251) de plaats in van *Het glas wijn* [137] en verving in Dresden Rembrandts *Verloochening van Petrus* (inv.nr. Sk-A-3137) *De Bruiloft van Simson* [54]. Voorts zijn onder meer tegenbruiklenen verschaft aan het Mauritshuis in Den Haag, het Getty-Museum in Los Angeles en het National Museum in Cardiff. In twee gevallen leidde dit tot kleine tentoonstellingen. In Museum Van Loon in Amsterdam werd gedurende de zomer het prentwerk van Ferdinand Bol uit bezit van het Rijksmuseum getoond. In het Oberlin College Allen Memorial Museum maakte Majorie E. Wieseman rond twee Ter Borch-bruiklenen van het Rijksmuseum een

- kleine tentoonstelling onder de titel *Symbol and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*.
- 13 Tijdens de restauratie bleek dat het schilderij 1615 i.p.v. 1625 gedateerd is; hiermee verviel de grond voor de identificatie van de gebeurtenis als het vertrek van de Engelse gouverneur Robert Sidney in 1616. Daarmee wordt het aannemelijk dat het vertrek van Frederik V van de Palts en Elizabeth Stuart is afgebeeld, zie Wouter Kloek, 'Prins Maurits en de beeldende kunst', in: Kees Zandvliet (red.), cat.tent. *Maurits. Prins van Oranje*, Amsterdam (Rijksmuseum) 2000-2001, pp. 138-159, m.n. p. 139.
- 14 Dankzij de restauratie konden in de winter 1999-2000 drie doeken van Salomon de Bray, Pieter de Grebber en Cesar van Everdingen uit de Oranjezaal in de tentoonstelling *Hollands Classicisme in Rotterdam* worden opgenomen (cat.tent. *Hollands Classicisme*, Rotterdam/Frankfurt 1999-2000, nrs. 7, 19, 29) en in het voorjaar 2000 een doek van Theodoor van Thulden in Den Bosch worden getoond (cat.tent. *Meesters van het Zuiden – Barokschilders rondom Rubens*, 's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, p. 98, nr. 52).
- 15 De kleuren die, gebruikmakend van oude pigmenten in een aantal lagen op de voorzetwanden door de firma Blijenburg werden aangebracht, waren gebaseerd op de kleuren die de ontwerpers kozen uit de achtergronden van 15de- en 16de-eeuwse Venetiaanse en Noordelijke schilderijen in de tentoonstelling *Renaissance Venice and the North*, Venetië (Palazzo Grassi) 1999-2000.
- 16 Tot dusverre heeft de inhoud van de boeken bij de tentoonstelling nauwelijks kritische reacties van kunsthistorische kant opgeleverd. Afgezien van de gebruikelijke zelffouten, wordt Rembrandts eerste vrouw Saskia van Uylenburgh, op p. 83 van deel 1, ten onrechte de dochter van de kunsthandelaar Hendrick Uylenburgh genoemd; het is zijn nicht. J.B. Bedaux merkt in de inleiding van de kinderportretencatalogus (J.B. Bedaux, R. Ekkart (red.), cat.tent. *Kinderen op hun mooist. Het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700*, Haarlem (Frans Hals Museum)/Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), pp. 27-28, terecht op dat het onwaarschijnlijk is dat in de Rotterdamse Rembrandt [145] de 15-jarige Titus is voorgesteld, aangezien het afgebeelde kind jonger moet zijn. Het portret is echter te individueel om als een tronie te worden aangemerkt en zou dan ook beter kunnen heten: *Portret van een jongen aan een lessenaar*.
- 17 Twee voordrachten ontbreken hier, die van Everhard Korthals Altes ('The Art Collector Willem Lormier and the International Spread of Dutch 17th-Century Paintings in the 18th Century') en van Ger Luijten ('Collecting Prints and Drawings: the 17th Century and Beyond'). Het onderzoek naar de verzamelaar/handelaar Lormier zal binnenkort door Korthals Altes in uitgebreide vorm in *Simiolus* worden gepubliceerd. Lujtens stimulerende voordracht gaf onder meer een visueel beeld van de opbouw van één van de grootste, nog bewaarde, 17de-eeuwse grafiekverzamelingen: de Fürstlich zu Waldburg-Wolfegg'sche Kunstsammlungen in Wolfegg bewaarde prentverzameling van Maximiliaan Willibald (1604-1667), waarin ongeveer 150.000 prenten op thematische wijze in albums geordend zijn. Een 'fundgrube' voor verder onderzoek, dat hopelijk in een tentoonstelling en verdere publicaties zal resulteren.