

16de- en 17de-eeuwse en het standpunt

Min of meer realistisch aandoende weergaven van gebouwen en steden komen als achtergrond in altaarstukken en boekillustraties al in de 15de eeuw voor in de Nederlanden. In de 16de en 17de eeuw ontwikkelt de uitbeelding van de omgeving zich tot een onafhankelijk genre.¹ In de 18de eeuw vervolgens worden topografische voorstellingen, met name in prent en tekening, op grote schaal vervaardigd in gespecialiseerde ateliers, zoals het door A. W. Gerlagh beschreven atelier van vader en zoon Schouten te Amsterdam.

Voor welke problemen een kunstenaar stond als hij een zo correct mogelijke weergave van de drie-dimensionale werkelijkheid wilde geven in het platte vlak en welke oplossingen hij daarvoor vond, blijkt uit topografische voorstellingen die dateren uit de periode waarin het genre tot zelfstandigheid kwam. Naar deze oplossingen werd door latere vakgenoten steeds teruggegrepen.

Aan de hand van enkele voorbeelden willen we in dit artikel één groep van problemen en de daarvoor gevonden oplossingen beschrijven, namelijk de problematiek die samenhangt met de keuze van een standpunt ten opzichte van het weer te geven onderwerp. In het bijzonder schenken we aandacht aan voorstellingen die een totaalbeeld geven van een dorp of een stad in de vorm van een profiel of vogelvluchtgezicht. Daaraan voortgaand zullen we het begrip topografische voorstelling toelichten en aangeven wat wij er onder verstaan.

Het woord topografie komt uit het Grieks. Het bestaat uit twee elementen: de stammen *top-* en *graph-*, die *plaats* en *beschrijven* betekenen. Letterlijk is *topografie* dus *plaatsbeschrijving*. Verwante termen voor de beschrijving van uitgestrekte gebieden zijn *chografie* en *geografie*: beschrijving van een landstreek

(stam *choor-* = *landstreek*) en beschrijving van de aarde (stam *gè-* = *aarde*). De termen zijn niet altijd in deze strikt onderscheiden betekenis gebruikt. In 16de- en 17de-eeuwse aardrijkskundige verhandelingen lijken topografie en *chorografie* onderling verwisselbaar te zijn geweest en noemde men de beschrijving van landen of grotere aardrijkskundige eenheden eveneens *geografie*.² Momenteel wordt de term *chorografie* nauwelijks meer gebruikt en kan topografie betrekking hebben op een meer of minder uitgestrekt, maar in de praktijk meestal beperkt, gebied.

Onder *beschrijving*, het tweede betekenselement in het begrip topografie, kan zowel een beschrijving in woord als in beeld worden verstaan. In dit artikel hanteren we de term topografische voorstelling in de betekenis van *de weergave van de uiterlijke kenmerken van een beperkt gebied in tekening, prent of schilderij*. Kaarten en plattegronden, die ook omschreven kunnen worden als visuele weergaven van de werkelijkheid, blijven buiten beschouwing, omdat ze de werkelijkheid weergeven in een abstracte vorm. De plattegrond van een stad geeft de structuur weer van die stad, maar is niet zichtbaar als je door de stad loopt. Wat je dan waarneemt zijn de gebouwen, de straten en grachten. Makers van kaarten en plattegronden en van topografische voorstellingen kregen in de 16de en 17de eeuw overigens wel te maken met problemen die deels van dezelfde aard waren. Om redenen van ruimte en tijd gaan we daar in dit artikel niet op in.

Uitgaand van deze letterlijke betekenis zou iedere uitbeelding van een stad of een landschap een topografische voorstelling kunnen zijn. In de (kunsthistorische) praktijk spreken we echter alleen van topografische voorstellingen als de voorstelling naar de werkelijkheid en herkenbaar is weergegeven. Een fantasielandchap met vanuit de hemel omlaag stekende rotsen of een stadsgezicht met huizen getekend als Dali's 'slappe horloges'

topografische voorstellingen van de kunstenaar

noemen we geen topografische voorstelling omdat het niet naar de werkelijkheid is weergegeven. We moeten ons hierbij wel realiseren dat een weergave van iets ruimtelijks in een plat vlak, een weergave die voor 100% overeenstemt met wat de ogen zien, in technische zin niet mogelijk is. We kijken met twee ogen. Daarom zien we een object uit twee hoeken en hebben we een 'stereoscopische' ruimtervaring. Daar komt nog bij dat we een object al uit meerdere zichthoeken zien en op een andere wijze waarnemen zodra we met het hoofd bewegen. Bovendien selecteren en interpreteren onze hersenen wat onze ogen zien. Als je pal onder een lantaarnpaal staat en omhoog kijkt naar de lamp lijkt de paal voorover te vallen. We lopen niet weg omdat onze hersenen onze waarneming corrigeren. Op de psychologie van de perceptie gaan we in dit artikel niet dieper in en ook de wijze waarop de kunstenaars in de loop der tijd met behulp van perspectivische systemen de geziene werkelijkheid toch zo overtuigend mogelijk hebben trachten weer te geven in een plat vlak laten we verder buiten beschouwing.³

Om het predicaat topografische voorstelling te verdienen moet een voorstelling niet alleen naar de werkelijkheid zijn weergegeven maar ook herkenbaar zijn. Van bijvoorbeeld de bekende reeks prentjes van Brabantse dorpjes en boerderijen in het midden van de 16de eeuw, uitgegeven door Hieronymus Cock⁴, is het vandaag de dag moeilijk te zeggen of het nu topografische voorstellingen zijn of niet, omdat die dorpjes allang niet meer bestaan en er geen vergelijkingsmateriaal voorhanden is in de vorm van tekeningen of prenten door andere kunstenaars van dezelfde dorpen. In de titel waaronder de reeks voor het eerst is verschenen, suggereert de zinsnede 'al te samen gheconterfeyt naer dleven, ende meest rontom Antwerpen ghelegen sijnde...' dat het om topografische voorstellingen gaat. Ook het gegeven dat op twee prentjes mogelijk dezelfde plaats

is uitgebeeld gezien uit twee tegenovergestelde richtingen doet vermoeden dat de maker van de tekeningen waarop de prenten zijn gebaseerd naar de werkelijkheid heeft getekend.⁵

Bijna steeds zijn het de door mensenhand aan het landschap toegevoegde elementen, met name architectuur die een identificatie mogelijk maken. Die architectuur moet niet alleen bestaanbaar lijken, maar ook herkenbaar zijn als een specifiek, de plaats determinerend, element. Hierbij is echter voorzichtigheid geboden omdat er veel voorstellingen zijn waarin verschillende op zichzelf herkenbare topografische elementen zodanig met



elkaar zijn gecombineerd dat het totale beeld ver van de werkelijkheid afstaat. Hans Bol bijvoorbeeld tekende een vogelvluchtgezicht van Brussel in een fantasie-landschap waarin naast niet (meer) te identificeren boerderijen en huizen het bij Bergen op Zoom gelegen kasteel van Wouw herkenbaar is.⁶

Nog fantastischer, zelfs sprookjesachtiger van sfeer, zijn de drie tekeningen met schijnbaar volstrekt willekeurige combinaties van poorten en torens van Amsterdam die tegenwoordig worden toegeschreven aan Jacob Saverij.⁷ Topografisch zijn de bladen zeer interessant. Voor

Jacob Savery
(toegeschreven), *Poorten
en torens van Amsterdam*,
ca. 1597 (?) (foto:
Museum of Fine Arts,
Boston).

zover wij kunnen nagaan aan de hand van de schaarse overige afbeeldingen van de uitgebeelde torens en poorten zijn de individuele vestingwerken tot in details correct weergegeven. Van één gebouw, het Sint Nicolaastorenbolwerk, dat van ca. 1552 tot ca. 1597 aan de oostzijde van de stad was gelegen, kennen wij slechts drie afbeeldingen waarvan deze de enige gedetailleerde is. Gezien de nauwkeurige weergave van de overige gebouwen is de uitbeelding van het Sint Nicolaastorenbolwerk vermoedelijk eveneens in hoge mate betrouwbaar.⁸

Tekeningen met dergelijke bizarre combinaties van topografische elementen behoren tot de uitzonderingen, maar door de kunstenaar al dan niet bewust aangebrachte, minder ingrijpende afwijkingen van een natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid komen heel vaak voor. In de inleiding tot de onlangs verschenen catalogus van de tekeningenverzameling Van Eeghen, geven de auteurs een aantal voorbeelden van topografische tekeningen waarbij de kunstenaars op verschillende manieren hebben afgeweken van een topografisch getrouwe weergave van de werkelijkheid.⁹ Voordat we toe kunnen komen aan vragen naar het hoe en waarom van dergelijke afwijkingen is het van belang inzicht te krijgen in de problemen waar een kunstenaar voor staat als hij wél de bedoeling heeft een topografisch object getrouw aan de werkelijkheid en herkenbaar weer te geven in het platte vlak. Daarom willen we proberen één van de eerste problemen – de problematiek die samenhangt met de keuze van een standpunt ten opzichte van het weer te geven onderwerp – te beschrijven. We gaan er daarbij van uit dat de kunstenaar inhoudelijk in dit opzicht een keuze heeft gemaakt en bekijken het probleem alleen van de tekentechnische kant. Opgemerkt moet worden dat er in de praktijk van een standpuntkeuze in letterlijke zin vaak geen sprake was. De natuurlijke omstandigheden boden vaak niet veel mogelijkheden en ook wanneer dat wel het geval was zullen veel topografische voorstellingen uiteindelijk in het atelier tot stand zijn gekomen onder invloed van bestaande beeldtradities en op basis van al dan niet door de kunstenaar zelf ter plaatse gemaakte studies. Ons interesseert echter de problematiek die een weergave naar de werkelijkheid met zich meebrengt. Wij laten daarom mogelijke invloed van beeldtradities, van illustraties in perspectiefboeken en van toneeldecors buiten beschouwing, evenals het gebruik dat kunstenaars misschien hebben gemaakt van optische hulpmiddelen.

Uiteraard hangt het af van het weer te geven onderwerp, het topografisch object in kwestie, welke problemen met betrekking tot de standpuntkeuze zich kunnen voordoen. Ten behoeve van het onderzoek delen we naar onderwerp de topografische voorstellingen in die hoofdtypen¹⁰ in, te weten:

1. de weergave van een gebouw of een complex van gebouwen die in functioneel opzicht bij elkaar horen; een gebouwenportret,
2. de weergave van een ruimte die geheel of gedeeltelijk omsloten is door architectuur, een plein, een gracht of een straat; 'een stadsinterieur'¹¹,
3. de weergave van een (groot) aantal gebouwen, steden of dorpen in hun geheel.

Er is vanzelfsprekend vaak sprake van overlapping, een tekening van een gebouw aan een plein kan bijvoorbeeld tegelijkertijd een gebouwenportret en een gezicht op een plein zijn.

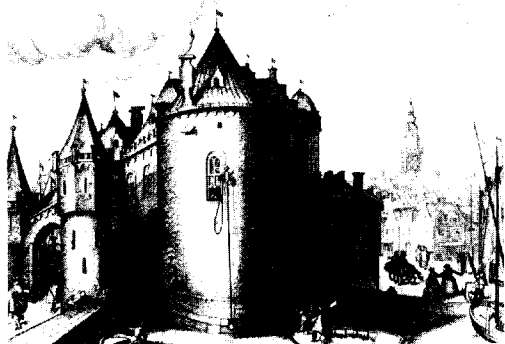
Portretten van gebouwen

Bij het eerste voorstellingstype, het gebouwenportret, gaat het om de weergave van één gebouw, een gebouwencomplex of een onderdeel van een gebouw.

Bij het maken van een gebouwenportret spelen bij de standpuntkeuze drie aspecten een rol: afstand, horizontale en verticale zichthoek. Idealiter zal de kunstenaar de afstand zo kiezen dat hij groot genoeg is om het gebouw redelijk te kunnen overzien en tegelijkertijd zo klein dat kenmerkende details niet vervagen. De omstandigheden ter plaatse maken zo'n ideale afstand niet altijd mogelijk; een groot gebouw bijvoorbeeld dat deel uitmaakt van een gesloten gevelwand in een smalle straat dwingt de kunstenaar tot een positie te dicht bij het gebouw waardoor een verkeerde indruk wordt gegeven van de verhoudingen tussen hoogte en breedte.

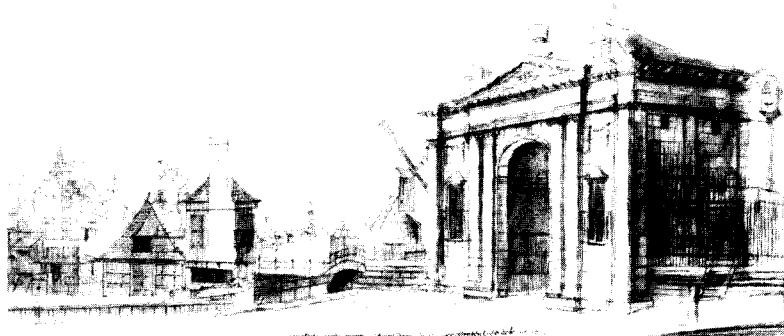
Een voorbeeld van een dergelijke vertekening zien we in een studie die J. A. Beerstraten maakte van de Heiligewegspoort te Amsterdam.¹² Hoewel de exacte maten en verhoudingen van deze poort niet bekend zijn, toont vergelijking met andere afbeeldingen dat het dak van de poort op deze tekening veel lager lijkt dan het in werkelijkheid geweest moet zijn. Op een schilderij van de poort dat mogelijk vervaardigd is op basis van deze studie, zien we dan ook dat deze vertekening is gecorrigeerd waardoor overigens het standpunt van de beschouwer verder van het gebouw verwijderd lijkt.¹³

Het tweede aspect van de standpuntkeuze betreft de horizontale zichthoek waaronder de tekenaar het gebouw wil weergeven. Ook in dit opzicht kunnen omstandigheden ter plaatse bepalend zijn. Bij een gevel of een gevelwand in een straat bijvoorbeeld heeft hij slechts de keuze tussen een positie midden of schuin voor het te portretteren gebouw. Bij een vrijstaand gebouw kan hij tegenover één van de hoeken gaan staan zodat hij tegelijkertijd twee gevels in beeld krijgt en hij ook een indruk heeft van het volume van het gebouw. Zo'n overhoeks standpunt, waarbij de kunstenaar beide gevels naar achter toe kleiner ziet worden, zien we op veel gebouwenportretten. Roelant Roghman bijvoorbeeld tekende veel kastelen gezien van een standpunt op of vlak bij een hoek.¹⁴ Vaak echter is door de kunstenaar gekozen voor een andere, perspectivisch meestal niet geheel correcte, oplossing.



Een duidelijk voorbeeld daarvan is de prent door Simon Frisius van de Oude St. Antoniespoort te Amsterdam, nu bekend als de Waag op de Nieuwmarkt.¹⁵ Frisius tekende de poort gezien uit zuidoostelijke richting op vrij korte afstand. Te oordelen naar de horizontale lijn van de muren tussen de toren van de voorpoort, de grote en kleine hoektorens van de hoofdpoort stond de tekenaar midden voor de grote hoektoren in de hoofdpoort. Daarvandaan kon hij echter onmogelijk de voorzijde van het poortgebouw en de tweede hoektoren van de voorpoort zien. Daartoe moest hij een heel stuk naar links lopen. We zien op de prent het gebouw dus tegelijkertijd van twee standpunten: op enkele meters afstand midden voor en op dezelfde afstand zo'n 20 meter verder naar links.

Behalve de afstand en de horizontale zichthoek ten opzichte van het te portretteren gebouw moet de kunstenaar ook de verticale zichthoek bepalen, de hoogte van waar hij naar zijn onderwerp kijkt. In de 16de en 17de eeuw koos men bij



gebouwen in een stedelijke omgeving, zoals poorten, kerken en raadhuizen, meestal voor een standpunt op normale ooghoogte, waardoor het gebouw als het ware in al z'n majesteit troont boven de omringende lagere architectuur. Grotere gebouwencomplexen in een landelijke omgeving daarentegen zijn vaak weergegeven in een zogenaamd vogelvlucht-perspectief. Dat bood de mogelijkheid een indruk te geven van de omvang van het gebouwencomplex, de aanleg van de tuinen en de fraaie ligging. De omstandigheden ter plaatse zullen de kunstenaar zelden instaat hebben gesteld het gehele complex te overzien. Daarom zijn dergelijke gebouwenportretten meestal gebaseerd op meerdere ter plaatse gemaakte studies en een plattgrond. In principe ging de maker van een vogelvluchtgezicht op een stad op dezelfde wijze te werk. Hierop komen we later in dit artikel terug.

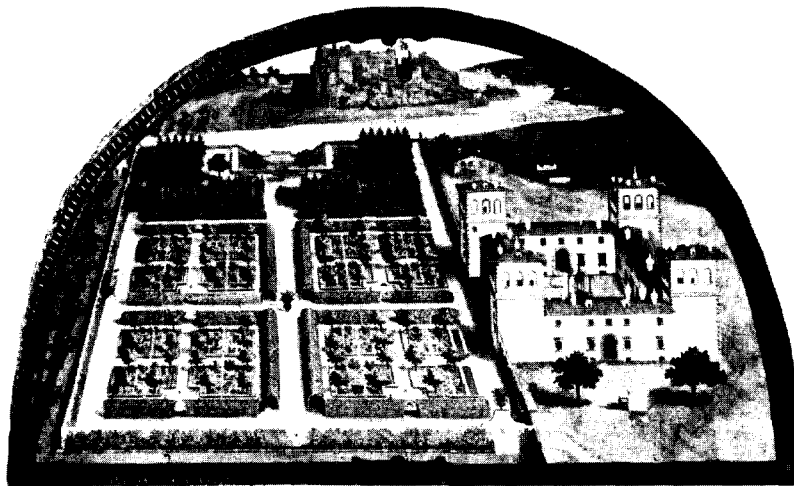
Een reeks fraaie voorbeelden van dergelijke weergaven van gebouwen in vogelvlucht vormt de in tempera op doek geschilderde serie van 14 vogelvluchtge-

Jan Abrahamsz Beerstraten, *De Heiligewegspoort aan de Heiligewegsburgwal te Amsterdam*, 1662 (foto: GAA).

Simon Frisius, *De oude St. Antoniespoort te Amsterdam*, ca. 1610 (foto: GAA).

Jan Abrahamsz Beerstraten, *De Heiligewegspoort en de brug over de Stadsvest te Amsterdam*, 1662 of later (foto: GAA).





Joris Utens, *De villa L'Ambrogiana bij Florence*, 1599 (foto: GAA).

zichten op buitenhuizen in het bezit van de Medici, vervaardigd in opdracht van de groothertog van Toscane, Ferdinand I, ter versiering van de villa van Artimino. De serie is gemaakt door de, overigens vrij onbekende, uit Brussel afkomstige schilder Joris Utens.¹⁶



Jan Wijnants, *De Herengracht te Amsterdam*, ca. 1660-1662 (foto: GAA).

Straten, grachten en pleinen

Van de drie soorten onderwerpen die men volgens de door ons in dit artikel voorgestelde indeling in topografische voorstellingen aantreft, is de groep straten, grachten en pleinen de jongste. Pas in de loop van de 17de eeuw, later dan weergaven van de stad als geheel en van individuele gebouwen, ontwikkelden voorstellingen van straten en pleinen zich tot een zelfstandige categorie. Tot die tijd vormden ze het architectonisch kader voor handelingen die zich op straten en pleinen afspeelden, met name marktscènes en historische gebeurtenissen. Ondanks haar bescheiden rol als kader is de topografische waarde van de architectuur in 16de- en vroeg 17de-eeuwse markt-

voorstellingen vaak zo groot dat men zich kan afvragen of er nog altijd sprake is van een ondergeschikte positie. Een goed voorbeeld is de hier afgebeelde aan Hans Bol toegeschreven gouache van de Grote Markt te Bergen op Zoom.¹⁷ De architectuur rond het plein lijkt met een hoge graad van nauwkeurigheid te zijn weergegeven. Ze lijkt ook de menselijke figuurtjes op het plein te domineren. Is het kader ondergeschikt of evenwaardig aan marktscènes?

Bij dit tweede voorstellingstype gaat het op de weergave van een ruimte die door architectuur wordt omgeven. In tegenstelling tot het eerste en derde voorstellingstype, waarbij het gaat om de weergave van een volume, van bouwmassa's, gaat het bij dit type in essentie om de leegte die door de architectuur wordt begrensd; het 'gat in de architectuur'. De weer te geven 'gaten' vallen uiteen in twee hoofdgroepen: lange, smalle ruimtes die aan twee zijden door architectuur worden begrensd, met name straten en grachten, en ruimtes waar het verschil tussen breedte en diepte geringer is en die in principe aan alle zijden omsloten zijn, met name pleinen. Uiteraard zijn er combinaties mogelijk. We dienen ons overigens te realiseren dat een 16de- of 17de-eeuwer waarschijnlijk niet in zo'n abstraherende zin over voorstellingen van straten en pleinen zou spreken.

Vanuit de traditie van marktscènes en historische voorstellingen valt te verklaren waarom tot diep in de 17de eeuw straten en pleinen vanuit een standpunt hoger dan de normale ooghoogte worden weergegeven, zoals op de zojuist genoemde gouache van de Grote Markt te Bergen op Zoom. Op deze wijze wordt in het beeldvlak meer ruimte gecreëerd om de handeling weer te geven waar het eigenlijk om gaat. Wanneer in de loop van de 17de eeuw de pleinen en straten het hoofdonderwerp van de voorstelling worden, zakt het standpunt van de kunstenaar tot de hoogte van een op straat staande beschouwer. Mogelijk zijn illustraties in perspectiefboeken en toneeldecors hierbij van invloed geweest. Het is een kwestie die wij echter buiten beschouwing laten. Ons interesseert de problematiek die een weergave naar de werkelijkheid met zich meebrengt. Daarbij spelen verschillen tussen straten en pleinen wat betreft breedte en diepte een rol, en de omstandigheid dat een straat aan twee zijden, en een plein aan alle zijden door architectuur wordt omsloten.

De in de 17de eeuw veelvuldig in beeld gebrachte Amsterdamse grachten horen in principe tot de eerste hoofd-

groep van lange smalle ruimtes. In tekeningen en schilderijen vinden we voorbeelden van alle mogelijke oplossingen die er zijn om dergelijke ruimtes in het platte vlak weer te geven.

Omdat weergave van een lange smalle ruimte in de breedte niet mogelijk is, worden straten en grachten veelal over de lengte-as afgebeeld. Daarbij zijn er twee mogelijkheden. In het eerste geval wordt de straat of gracht loodrecht op het beeldvlak weergegeven, waarbij het verdwijnpunt binnen de voorstelling blijft. Er is sprake van een sterke dieptewerking die gemakkelijk een gechargeerde indruk maakt. Een voorbeeld is Jan Wijnants' schilderij van de Herengracht.¹⁸ In dit geval wordt door de brug met de vijf bogen de blik van de beschouwer tegengehouden en zodoende wordt een gechargeerd effect vermeden.

De tweede mogelijkheid is de straat weer te geven onder een hoek van lengte-as en beeldvlak die kleiner is dan 90° , waardoor de dieptewerking minder geforceerd is. Het verdwijnpunt komt snel buiten de voorstelling te liggen. Van Jan van der Heyden kennen wij meerdere schilderijen waarin de Amsterdamse grachten zijn weergegeven onder een hoek die iets kleiner is dan 90° .¹⁹ Hier is het de bocht in de gracht die de blik stopt en afleidt.

Naarmate men minder langs de lengte-as kijkt en de blik meer naar de gevelwand richt, geeft de voorstelling een steeds korter gedeelte van de gevelwand weer en benadert ze het gebouwenportret. Een duidelijk voorbeeld van een gezicht van een gracht onder zo'n betrekkelijk kleine hoek is het stadsgezicht door een kunstenaar uit de omgeving van Jan van Kessel waar een stukje Keizersgracht bij het Witte Huis is te zien.²⁰ In een tekening en een tweetal schilderijen door Van der Heyden van de Westerkerk aan de Keizersgracht is de hoek tot bijna 0° gereduceerd zodat de gracht vrijwel parallel loopt aan het beeldvlak.²¹ Deze afbeeldingen zijn dan ook eerder te karakteriseren als portret van de Westerkerk dan als grachten gezicht.

Pleinen zijn er in werkelijkheid in allerlei vormen en formaten, maar de meeste zijn rechthoekig. Bovendien worden in de beeldende kunst niet-rechthoekige pleinen vaak rechtgetrokken. Voorstellingen van pleinen hebben daarom vaak een U-vormige compositie: ze tonen meestal drie zijden van het plein, de overkant parallel aan het beeldvlak.

Omdat pleinen meestal aan alle zijden gesloten zijn, is de kunstenaar gedwongen te tekenen vanaf een plaats op het plein zelf, vanuit een huis aan het plein, of van de kop van een straat die op het plein uitloopt. Evenals bij het gebouwenportret betreft het eerste probleem waar de kunstenaar mee te maken krijgt de afstand. Voldoende afstand nemen om het beeld in één blik te kunnen overzien is ook in dit geval onmogelijk. Hij zal zijn hoofd moeten draaien om drie zijden te kunnen overzien, hetgeen constructieproblemen oplevert bij het tekenen.

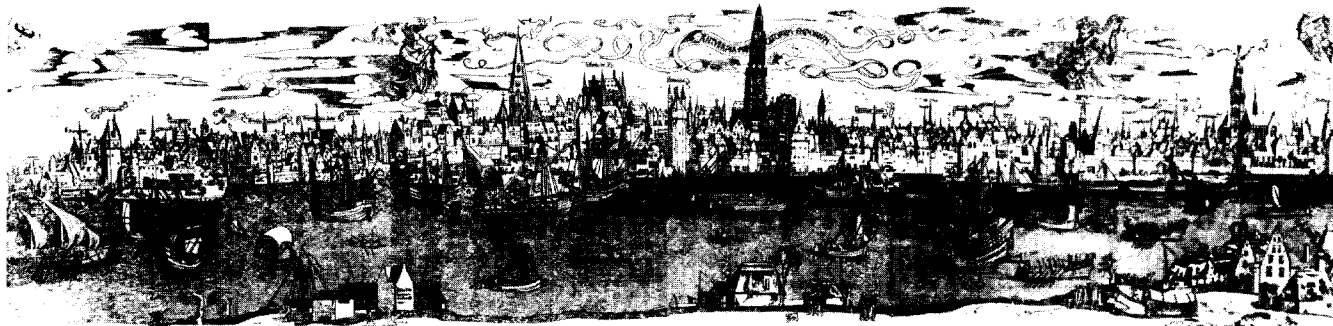


Jan van der Heyden, *De Herengracht te Amsterdam*, na 1669 (foto: GAA).

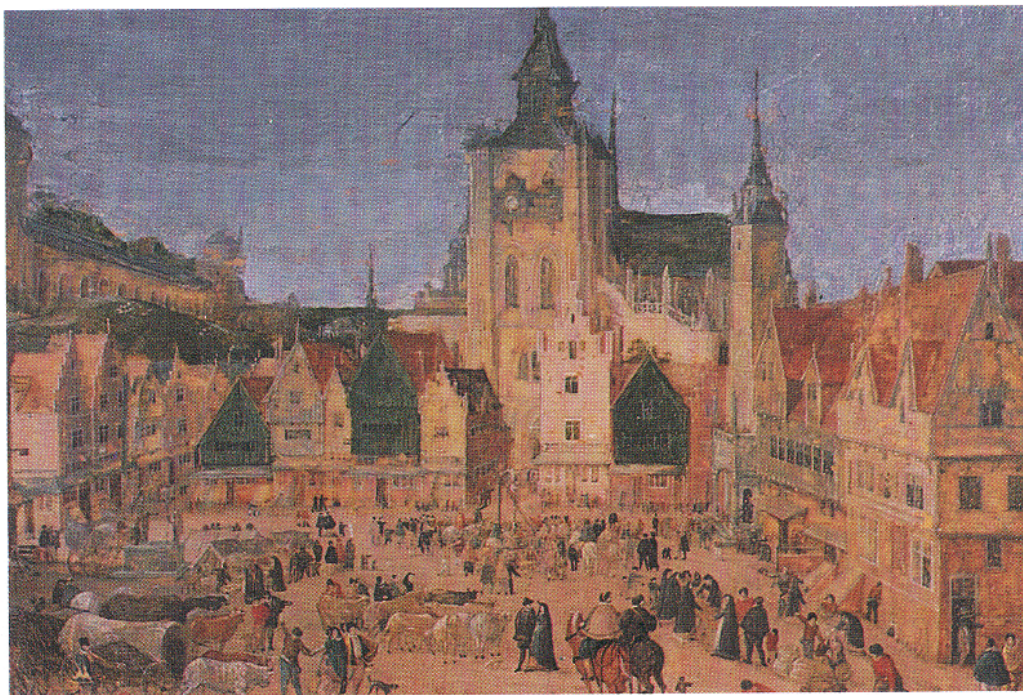
Profielen en vogelvluchtgezichten

De derde categorie voorstellingen is die waarin de kunstenaar een overzicht geeft van een stad in zijn geheel: profielen, panorama's en vogelvluchtgezichten. Kijkt een kunstenaar op normale ooghoogte naar een stad dan ziet hij het profiel. De afstand die hij moet nemen om

Onbekende kunstenaar, *Profiel van Antwerpen*, 1515 (foto: Museum Plantin Moretus).



Hans Bol (toegeschreven),
De Grote Markt te Bergen op Zoom, ca. 1587 (foto:
Museum Markiezenhof,
Bergen op Zoom).



de stad in één blik te kunnen overzien is meestal betrekkelijk groot. Alleen een kleiner dorp immers is van een relatief geringe afstand in één oogopslag te zien. Als voorbeeld van weergave van een kleinere architecturale eenheid op relatief korte afstand kan een *Gezicht op Diemen* door Rembrandt worden genoemd.²² Vermeers *Gezicht op Delft* geeft ook een beeld van een stad op betrekkelijk korte afstand, maar het toont dan ook niet de gehele stad maar slechts een gedeelte daarvan, is dus als het ware een uitsnede van een profiel van de hele stad.²³

Panorama's en vogelvluchtgezichten hebben met elkaar gemeen dat ze een gebied weergeven vanaf een plaats hoger dan het gebied zelf, zodat de beschouwer over het gebied heen kijkt. De grootte van de verticale hoek is hierbij van geen belang. Wanneer een dergelijk gezicht gemaakt is naar de werkelijkheid vanuit een bestaande hooggelegen plaats, bijvoorbeeld een kerktoeren, dan spreken we van een panorama. Is het gezicht in het atelier geconstrueerd waarbij de voorstelling moet worden 'gezien' vanuit een fictief hooggelegen standpunt, dan spreken we van een vogelvluchtgezicht.

Om een profiel van een stad in zijn geheel weer te geven zou de kunstenaar bij het kiezen van een standpunt de afstand tot de stad zo groot moeten nemen dat hij de stad in één oogopslag kan waarnemen. Indien de natuurlijke gesteldheid dat überhaupt zou toelaten, zou bij de meeste steden de afstand dermate groot worden dat een zeer smalle,

langwerpige strook aan de horizon het resultaat zou zijn. Een dergelijk profiel, waarbij detaillering van individuele gebouwen nauwelijks meer mogelijk is, is moeilijk te herkennen. Men vindt ze aan het eind van de 16de en in het begin van de 17de eeuw als achtergrond bij veldslagen en belegeringsscènes en in marines.²⁴

Gaat de kunstenaar dichter bij de stad zitten, zo dicht dat hij de hele stad alleen in beeld kan krijgen indien hij zelf om zijn as draait, dan ziet hij de gebouwen die verder van hem verwijderd zijn in verhouding kleiner dan de gebouwen waar hij dichterbij staat. Wil hij dit zicht op de stad in één beeld weergeven dan zal hij volgens een ingenieus perspectiefstelsel te werk moeten gaan. De grote meerderheid van de 16de- en 17de-eeuwse profielen die ons bekend zijn, zijn echter in het atelier samengesteld op basis van een aantal verschillende studies die de kunstenaar ter plaatse, idealiter op ongeveer gelijke, relatief korte, afstand had gemaakt.

Bij het samenvoegen van de verschillende tekeningen doen zich een aantal problemen voor in verband met het perspectief en met betrekking tot de plaats die hoge gebouwen in de stad ten opzichte van elkaar innemen. Immers, elk van de tekeningen heeft een eigen perspectiefstelsel en in elke tekening nemen de hoge gebouwen ten opzichte van elkaar andere plaatsen in. In het atelier moet bij de samenvoeging het perspectief opnieuw worden geconstrueerd en de plaats van de hoge gebouwen ten

opzichte van elkaar opnieuw worden vastgesteld.

Een voorbeeld van een profiel waarbij de kunstenaar vermoedelijk op deze wijze te werk ging is het profiel van Antwerpen van 1515.²⁵ Dit meer dan twee meter lange profiel is uitgevoerd als hout-snede, gedrukt van 12 blokken. Het profiel toont de stad gezien van de overzijde van de Schelde van het westen naar het oosten, links de scheepswerven in het noorden, rechts in het uiterste zuiden de Kronenburgtoren. Boven de stad zweven Mercurius en Vertumnus, goden van handel en voorspoed, en (in het Latijn) het opschrift 'Antwerpen, de plaats waar kooplieden samenkomen'. Op de voorgrond zien we de dijk langs de Schelde met rechts de plaats waar het veer afmeert en waar de wagens staan die lijndiensten onderhouden op Brugge en Gent. In het midden van het blad, recht voor de kathedraal, zien we op de voorgrond een figuurtje op de rug dat zit te tekenen, waarschijnlijk de maker van het profiel.

Voordat we ingaan op de manier waarop het profiel is geconstrueerd moet opgemerkt worden dat de voorstelling ook enkele kenmerken van een panorama of vogelvluchtgezicht heeft. We lijken over een aantal daken heen te kijken. De daken zijn boven elkaar gestapeld; naar achter worden ze kleiner. Helemaal achteraan, links en rechts, zijn zelfs de stadspoorten weergegeven aan de oostelijke grens van de stad. Dit waren overigens hoge gebouwen en het is niet onwaarschijnlijk dat men ze inderdaad vanaf de westelijke Scheldedijk kon zien.

Vergelijken we de houtsnede van Antwerpen met stadsplattegronden, met andere 16de-eeuwse profielen en met oude foto's, dan blijkt dat in dit profiel de stad te geconcentreerd is weergegeven. De bebouwing is over de horizontale as in elkaar geschoven, waarbij de meeste gebouwen te hoog en de kathedraal te laag zijn weergegeven. De kenmerkende, belangrijke architectuur is in verhouding

te groot getekend, terwijl het grootste deel van de minder interessante bebouwing is weggelaten. Bij vergelijking met de tekening die Hans Bol later in de 16de eeuw van dit stadsdeel maakte, blijken duidelijke afwijkingen in het rechterdeel van het profiel.²⁶

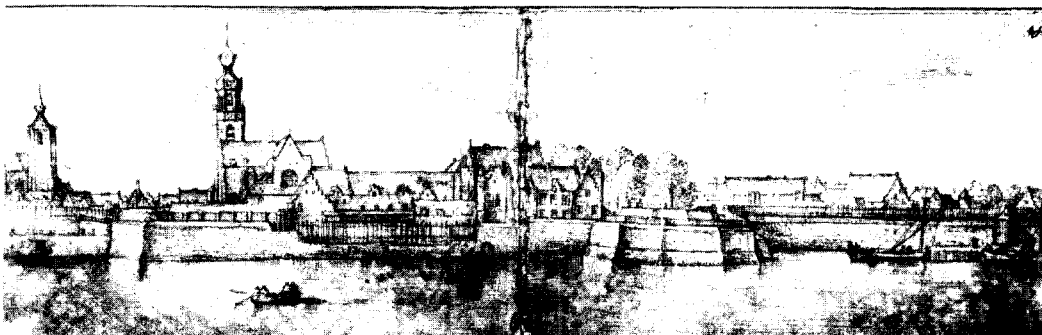
Er zijn van dit profiel van Antwerpen geen voorstudies bekend waaruit we zouden kunnen opmaken hoe de kunstenaar zijn profiel heeft geconstrueerd. Daarom zullen we proberen dat af te lei-



den uit het perspectiefisch systeem van het gehele profiel en van de verschillende onderdelen.

Bekijken we de wijze waarop bepaalde onderdelen, bijvoorbeeld de kaden en werven langs het water, zijn weergegeven dan zien we dat ze van links naar rechts steeds op dezelfde manier zijn uitgebeeld: alsof je er zo ongeveer recht voor staat. Bij een tekening naar de werkelijkheid vanuit één standpunt zou er naar de buitenzijde toe sprake zijn van een steeds sterkere verkorting in de breedte. Ook het feit dat de gebouwen

Onbekende kunstenaar, *Profiel van Antwerpen*, 1515, detail: omgeving St. Michielsklooster (foto: Museum Plantin Moretus).



Hans Bol, *Gezicht op Antwerpen, profiel ter hoogte van 't St. Michielsbolwerk*, ca. 1580 (foto: GAA).

aan de waterkant van links naar rechts niet noemenswaard in hoogte verschillen mag gelden als een aanwijzing dat de kunstenaar het profiel heeft samengesteld door samenvoeging van een serie tekeningen die recht van voren, vanaf het water zijn gemaakt.

Bij een aandachtige beschouwing van het profiel blijkt dat de kunstenaar heeft geprobeerd alle gebouwen volgens één perspectief systeem weer te geven. Zo glijdt de blik langs het schip van de

bootje op het water, waarin de tekenaar zich verplaatste in een richting parallel aan het havenfront.

Een 17de-eeuws voorbeeld van een panorama is *The Long Bird's Eye View of London from Bankside* door Wenceslaus Hollar. Van de toren van de kerk van Saint Mary Overie's maakte hij meerdere tekeningen van de stad gezien in verschillende richtingen. Op basis van deze tekeningen stelde hij één overzicht samen



Anthonis van den Wijngaerde,
Vogelvluchtgezicht van Barcelona uit zee, 1563.

St. Michielskloosterkerk, geheel rechts, die in werkelijkheid loodrecht op de Schelde stond (vergelijk de zojuist genoemde tekening van Hans Bol). Ook de andere gebouwen tussen de kathedraal en het klooster zijn onder één zelfde hoek van ca. 60° weergegeven. De huizen vóór de kathedraal, tot de Viskoperstoren, zijn frontaal afgebeeld; links van de Viskoperstoren zien we een herhaling van de constructie aan de rechterkant, maar dan in spiegelbeeld. Naar de linker en de rechter uiteinden van het profiel toe zijn er minder daken boven het eigenlijke profiel getekend. Deze gegevens suggereren dat de kunstenaar zich bevond op en plaats aan de overkant van de Schelde, zo ongeveer recht tegenover de kathedraal. Inderdaad is daar het tekenartje geplaatst. Ook in werkelijkheid kon men vandaar het profiel van de stad goed waarnemen, mits men ca. 180° om de eigen as draaide. De afstand tot de stad, ongeveer ¼ kilometer, zou echter te groot zijn om de belangrijke gebouwen zo gedetailleerd weer te kunnen geven als in de houtsnede het geval is.

Concluderend kan men stellen dat de kunstenaar, zich bewust van de plattegrond van Antwerpen en de werking van het perspectief, de plaatsing van de gebouwen in het profiel heeft bepaald uitgaand van een plaats tegenover de kathedraal. Vervolgens zal hij de belangrijkste gebouwen hebben ingetekend op basis van een serie onafhankelijke studies. Deze studies kunnen gemaakt zijn vanuit een

dat in 1647 in prent is gebracht.²⁷ Ruisdaels *Gezicht over het Rokin te Amsterdam*, getekend vanaf het dak van de Nieuwe Kerk, kan als een uitsnede van een dergelijk panorama worden beschouwd.²⁸ In de late 18de en 19de eeuw vindt men dit soort vogelvluchtgezichten in de destijds populaire ronde panorama's, waarvan het Panorama Mesdag het enig bewaarde voorbeeld is in Nederland.

De kunstenaar die van buiten de stad een gezicht in vogelvluchtperspectief wil maken, komt in principe voor dezelfde problemen te staan als de maker van een profiel. Natuurgetrouwe weergave op zo grote afstand dat hij de stad in één oogopslag kan overzien resulteert in een architectuurmassa die zo goed als onherkenbaar is, tenzij de belangrijkste gebouwen worden benadrukt door ze groter weer te geven dan ze in werkelijkheid gezien worden. Bij een natuurgetrouwe weergave op korte afstand zouden alleen de gebouwen in de omgeving van de plaats waar de kunstenaar zich bevindt duidelijk zichtbaar worden.

De meeste vogelvluchtgezichten, daterend uit de 16de en 17de eeuw, zijn echter geconstrueerd in het atelier, vermoedelijk op basis van een combinatie van de volgende drie elementen:

- een profiel van de rand van de stad dat meestal is samengesteld uit een aantal aangevoegde segmenten;
- studies van de belangrijkste gebouwen

- in de stad, die naar de werkelijkheid zijn gemaakt;
- een in perspectief geplaatste stadsplattegrond aan de hand waarvan de relatie tussen de onderdelen binnen de stad, de samenhang tussen de gebouwen en de richting van de (hoofd)straten, wordt vastgelegd.

Indien voorhanden zal een vogelvluchtplattegrond een belangrijk hulpmiddel zijn geweest bij het vervaardigen van een vogelvluchtgezicht. Dergelijke plattegronden zijn nauw verwant aan vogelvluchtgezichten en werden tussen 1550 en 1650 in grote aantallen geproduceerd. Veel stadskaarten in Braun-Hogenbergs *Civitates orbis Terrarum* bijvoorbeeld horen tot deze categorie. Een vogelvluchtplattegrond omschrijven wij als een plattegrond van een stad waarop de gebouwen in vogelvlucht, dus onder een hoek en niet recht van boven, zijn weergegeven. Hoewel zo'n plattegrond bij eerste aanblik veel kan lijken op een panorama zijn er twee belangrijke verschillen.

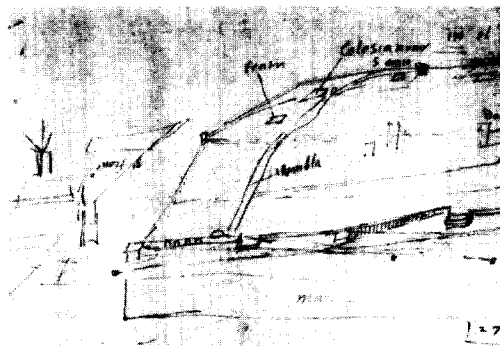
In de eerste plaats is een plattegrond niet in het verkort gezien en geeft dus geen beeld van de stad als gezien van uit één punt. Straten die in werkelijkheid parallel lopen, lopen ook op de vogelvluchtplattegrond parallel, terwijl ze in een panorama convergeren. Opmerkelijk is nu dat er vaak is gepoogd aan zo'n plattegrond juist wel iets van perspectief toe te voegen, bijvoorbeeld door de architectuur die het verste weg is iets kleiner weer te geven en door het grondvlak naar achteren toe weg te buigen en te laten overgaan in een landschap met een horizon. Zodoende lijkt de vogelvluchtplattegrond het vogelvluchtgezicht te benaderen.

In de tweede plaats wordt op de vogelvluchtplattegrond, in tegenstelling tot de situatie in het vogelvluchtgezicht, in principe elk individueel stuk architectuur weergegeven. Als dat nauwkeurig gebeurt, zoals bij de plattegronden van Amsterdam door Cornelis Anthonisz en door Balthasar Florisz, geeft zo'n plattegrond veel meer informatie dan een vogelvluchtgezicht. In het laatste wordt de architectuur selectief weergegeven. Onbelangrijke architectuur wordt deels weggelaten, terwijl belangrijke architectuur benadrukt wordt. De achterste gebouwen zijn niet goed te zien omdat ze verdwijnen achter architectuur die vóór staat of omdat ze door de toepassing van het perspectief te klein zijn geworden.

Een kunstenaar van wie een groot aantal geconstrueerde vogelvluchtgezich-

ten bekend is, is Anthonis van den Wijngaerde. Tussen 1557 en 1571 vervaardigde deze uit Antwerpen afkomstige schilder in opdracht van koning Philips II panorama's van plaatsen in de Nederlanden, Engeland en Spanje. De geschilderde doeken zijn geen van alle bewaard, wel zijn er – en dat is zeer uitzonderlijk – nog vele getekende studies.²⁹ Wanneer men de uitgewerkte tekeningen vergelijkt met de eveneens bewaard gebleven getekende voorstudies kan Van den Wijngaerdes manier van werken worden gereconstrueerd.

De voorstudies betreffen voor het grootste gedeelte situatieschetsen van profielen, wijken van steden en enkele



Anthonis van den Wijngaerde, *Vogelvluchtgezicht van Barcelona*, 1563, schets. Detail: de stad en La Rambla.

detailstudies van kenmerkende hoge gebouwen. Het is opmerkelijk dat er zich onder de tekeningen geen plattegronden bevinden. De enkele exemplaren die bewaard zijn hebben bijna alle een erg klein formaat; het zijn in feite niet meer dan krabbeltjes die de ruwe omtrek en de belangrijkste hoofdstraten van een stad of stadsdeel weergeven. Toch mogen we op grond van het eindresultaat vermoeden dat een stadsplattegrond de basis van Van den Wijngaerdes constructie is geweest.

Van de stad Barcelona beschikken we over een aantal tekeningen, waaronder twee uitgewerkte vogelvluchtgezichten: één waarop de stad uit het zuidoosten, van een fictief punt boven de zee, is weergegeven, één waarop de stad van een heuvel uit het westen is te zien en twee voorstudies voor de eerste vogelvlucht: een profiel van de stad aan de waterkant en een plattegrondstudie van het zuidelijk deel van de stad.³⁰ De profielstudie, die de skyline van het waterfront op ooghoogte toont, is ongetwijfeld naar de werkelijkheid gemaakt. Na een simpele ingreep, het toevoegen van enkele dakpar-

tijen en stukjes zij-aanzicht, kon het profiel fungeren als een belangrijk onderdeel van het vogelvluchtgezicht. Op de plattegrondstudie zien we hoe Van den Wijngaerde een stuk van het zuidelijk gedeelte van de stad door middel van enkele lijnen in perspectief heeft geplaatst en de belangrijkste architectuur heeft aangegeven. In de uitgewerkte versie is dit deel van de stad gemakkelijk terug te vinden ter linker zijde; in deze versie is goed te zien hoe de twee studies van profiel en in perspectief geplaatste plattegrond uiteindelijk zijn gecombineerd.

Uit de hier behandelde voorbeelden van gebouwenportretten, straat- en plein-gezichten, profielen en panorama's blijkt dat, hoewel de topografische situatie per geval geheel verschillend is, bij het probleem van de standpuntkeuze telkens dezelfde drie factoren een rol spelen: afstand, horizontale en verticale zichthoek. Bij de bespreking van de voorbeelden zijn we er van uit gegaan dat de kunstenaar de bedoeling heeft gehad zijn onderwerp getrouw aan de werkelijkheid en herkenbaar weer te geven. We zagen dat deze twee aspecten soms al met elkaar in botsing kunnen komen. Uit het oogpunt van een werkelijkheidsgetrouwe weergave kan het bijvoorbeeld nodig zijn een vrij grote afstand te nemen tot het weer te geven object, maar tegelijkertijd

kan het in verband met de herkenbaarheid wenselijk zijn bepaalde details te laten zien die op die afstand niet waargenomen kunnen worden of bij weergave niet meer in verhouding staan tot de overige elementen van de voorstelling. Daarnaast realiseren we ons dat de kunstenaar behalve getrouwe en herkenbare weergave van de werkelijkheid ook schilder Kunstige en esthetische doelstellingen nastreeft. Zo kan hij ten behoeve van een betere compositie besluiten af te wijken van een getrouwe weergave. Ook bij de uitbeelding van gebeurtenissen zoals een optocht of een markt kan de topografische context geweld worden aangedaan.

Hoewel we ons realiseren dat bij de bespreking van dit specifieke aspect van topografische voorstellingen andere aspecten onderbelicht zijn gebleven, menen we dat een analyse van de problematiek die uit de standpuntkeuze voortkomt zinvol is omdat het ons kan helpen de verhouding te bepalen tussen de situatie zoals die in werkelijkheid moet zijn geweest en zoals ze is weergegeven. Het zal ons een beter inzicht geven in de wijze waarop het kunstwerk tot stand is gekomen en in de vorm die het uiteindelijk gekregen heeft. Een dergelijk inzicht is onontbeerlijk wanneer we topografische voorstellingen in hun context willen plaatsen en willen interpreteren.

Anthony van den
Wijngaerde, *Studie van
het profiel van Barcelona*,
in of kort vóór 1563.



* Met dank aan drs. B. Bakker, prof. dr. E. van Uiter, prof. dr. E. van de Wetering, dr. R. Ruurs en drs. M. Hameleers voor hun waardevolle suggesties.

I. B. Bakker, 'Kaarten, boeken en prenten, de topografische traditie in de Noordelijke Nederlanden' in: cat. tent. Amsterdam - Toronto 1977-78, Amsterdams Historisch Museum - Art Gallery of Ontario, *Opkomst en bloei van het Noordnederlandse stadsgezicht in de 17de eeuw*, pp. 66-75.

2. In P. Apianus' *Cosmographia* (Parijs 1551) bv. wordt de betekenis van de termen *geographia* en *chorographia* aanschouwelijk gemaakt door middel van houtsneden. Onder *geographia* is naast een menselijk hoofd een wereldbol met continenten afgebeeld en onder *chorographia*, naast een plaatje van een oor en een oog, een voorstelling van een stad en een kasteel op een berg. Een dergelijke voorstelling zouden wij heden als topografisch karakteriseren.
3. R. Ruurs, *Saenredam, the Art of Perspective*, Amsterdam 1987, pp. 9-13, inleiding in centraalperspectief en noot 10 verwijzingen naar literatuur over perspectief en psychologie van de perceptie.
4. Hollstein nr. 164-214; zie R. Liess, 'Die kleinen landschaften Pieter Bruegels d.A. im Lichte seines Gesamtwerkes' in: *Kunst-historisches Jahrbuch Graz* 15-16 (1979-80) pp. 1-117; 17 (1981) pp. 35-150; 18 (1982) pp. 79-165.
5. R. Liess o.c. (noot 4), 15-16 (1979-80) p. 54, afb. 15 en 19.
6. Hans Bol, *Gezicht op Brussel*, Rijksprentenkabinet, Amsterdam (tekening, inv. nr. 00.524); zie K. G. Boon, *Netherlands Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Century in the Rijksmuseum*, The Hague 1978, nr. 82, afb. p. 31. Identificatie kasteel van Wouw i.p.v. Tervuren: W. van Ham 'Wouw in de middeleeuwen' in: A. Delahaye, W. van Ham, J. Bos, *Woide... die Wouda*, Bergen op zoom 1980, p. 93.
7. Jacob Saverij (toegeschreven), *Poorten en torens van Amsterdam*, Museum of Fine Arts, Boston (tekening, inv. nr. 38.769 Louis Curtis Fund (1938), Musée des Beaux Arts, Besançon (tekeningen, inv. nrs. 2613 en 2614); zie cat. tent. Washington-New York 1986-1987, National Gallery of Art-Pierpont Morgan Library, *The Age of Bruegel: Netherlands Drawings in the Sixteenth Century*, pp. 254-255, cat. nr. 98 en fig. 1 en 2.
8. De twee overige afbeeldingen van het Sint Nicolaastorenbolwerk zijn te vinden op de tekening van Amsterdam in vogelvlucht door Anthonis van den Wijngaerde (ca. 1558-60) in het Gemeentearchief Amsterdam en op de vogelvluchtplattegrond van Amsterdam door Pieter Bast (ca. 1594), A. E. d'Ailly, *Catalogus van Amsterdamsche plattegronden*, Amsterdam 1934, nr. 72 en 84; Het gebouw is eenmaal in plattegrond weergegeven in de kaart van J. van Deventer (ca. 1560), d'Ailly nr. 74.
9. B. Bakker, E. Fleurbaay, A. W. Gerlagh, *De verzameling Van Eeghen, Amsterdamse tekeningen 1600-1950*, Zwolle 1988, pp. 37-38.
10. Vergelijk de indeling waartoe De Jong kwam in zijn dissertatie: J. de Jong, *Architectuur bij de Nederlandsche schilders vóór de Hervorming* (diss. Nijmegen 1934), Amsterdam 1934, hoofdstuk II 'Bepaalde architectuur'.
11. Met dank aan Rob Stuurs.
12. Jan Abrahamsz. Beerstraten, *De Heiligewegspoort te Amsterdam*, Gemeentearchief Amsterdam (tekening, inv. nr. vE 17); B. Bakker, E. Fleurbaay, A. W. Gerlagh o.c. (noot 9), pp. 72-73, nr. 17.
13. Jan Abrahamsz. Beerstraten, *De Heiligewegspoort te Amsterdam*, olieverf op doek, veiling Drouot-Montaigne, Parijs 12 december 1988.
14. Roelant Roghman, *Abcoude*, Fondation Custodia, Parijs (tekening); *Kenenburg*, part. coll. (tekening); *Liesveld*, part. coll. (tekening); *Swieten*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam (tekening); zie H. v.d. Wijck en J. Niemeyer, *De kasteeltekeningen van Roelant Roghman I*, Alphen a/d Rijn 1989, cat. nr. 4, 88, 103 en 190.
15. Hollstein nr. 32.
16. Van Joris of Justus Utens is erg weinig bekend. Hij zou in Brussel zijn geboren en is in 1609 in Carrara overleden. De hier afgebeelde villa is *L'Ambrogiana*, Florence, Deposito della Superintendenza per i Beni Artistici e Storici (tempora op doek, inv. 1890 nr. 618); zie cat. tent. Florence 1980, Palazzo Vecchio, *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo 1537-1610*, pp. 301-302.
17. Hans Bol (?), *De Grote Markt te Bergen op Zoom*, Gemeentemuseum Het Markiezenhof, Bergen op Zoom (gouache); met dank aan dhr. L. Weijs, Gemeentemuseum Het Markiezenhof; zie W. van Ham, 'Vorming en voortbestaan van het middeleeuwse stadsbeeld' in: (W. van Ham e.a. red.) *Bergen op Zoom gebouwd en beschouwd*, Alphen aan den Rijn, p. 73 ill. 66; p. 102 en noot 72.
18. Jan Wijnants, *De Herengracht te Amsterdam*, The Cleveland Museum of Art (olieverf op paneel, inv. nr. 64.419).
19. Jan van der Heyden, *De Herengracht te Amsterdam*, coll. Sidney van den Bergh, Wassenaar (olieverf op paneel, cat. 1968 nr. 68); Louvre, Parijs (olieverf op paneel, cat. 1922 addenda 190); The National Trust, Waddesdon Manor (olieverf op paneel); particuliere collectie, Engeland (olieverf op paneel); zie H. Wagner, *Jan van der Heyden 1637-1712*, Amsterdam-Haarlem 1971, cat. nr. 11, 12, 13 en 14.
20. Onbekende kunstenaar uit de omgeving van Jan van Kessel, *Straatgezicht met grachtenhuizen achter bomen*, Staatliche Gemäldeammlung, Kassel (olieverf op doek, inv. nr. 832); De voorstelling is niet eerder gelocaliseerd. Het schilderij geeft het Witte Huis aan de Keizersgracht weer en een viertal panden ten zuiden daarvan. Op grond van de weergegeven architectuur kan het doek gedateerd worden in het eind van de 17de eeuw. Jan Peeters bereidt publicatie voor van deze gegevens.
21. Jan van der Heyden, *De Westerkerk te Amsterdam*, Wallace coll., London (olieverf op doek, inv. nr. 225); particuliere coll., U.S.A. (olieverf op doek); Gemeentearchief Amsterdam (tekening, inv. nr. vE. 39); zie B. Bakker, E. Fleurbaay, A. W. Gerlagh o.c. (noot 9) nr. 39.
22. Rembrandt, *Gezicht op Diemen*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam (tekening, inv. nr. MB 1958/T22; Benesch IV, 1230, fig. 1456); zie J. Giltay, *De tekeningen van Rembrandt en zijn school in het Museum Boymans-van Beuningen*, Rotterdam 1988, nr. 19.
23. Johannes Vermeer, *Gezicht op Delft*, Mauritshuis, Den Haag (olieverf op doek, inv. nr. 92); zie A. Blankert, J. Montias, G. Aillaud, *Vermeer*, Amsterdam 1987, nr. 10, ill. plaat 10 en A. Wheelock jr. en C. Kaldenbach, 'Vermeer's View of Delft and his Vision of Reality' in: *Artibus et Historiae, rivista internazionale di arti visive e cinema*, 6 (1982) pp. 9-35.
24. Bv. Abraham de Verwer, *Gezicht van Hoorn*, coll. mevr. Arnoud Waller, Lunteren (olieverf op doek) en Abraham de Verwer, *Slag op de Zuiderzee*, Rijksmuseum Amsterdam (olieverf op doek, inv. nr. A 603); zie L. Bol, *Die holländische Marinemalerie des 17. Jahrhunderts*, Braunschweig 1973, p. 85 en 88, afb. 83 en 87.
25. Onbekende kunstenaar, *Profiel van Antwerpen*, Stedelijk Prentenkabinet Antwerpen (houtsnede); zie A. Delen, *Iconographie van Antwerpen*, Brussel 1930, cat. nr. 11, pl. 5.
26. Hans Bol, *Gezicht op Antwerpen*, British Museum, Londen (tekening, nr. 1895.9.15.983); Hind V, p. 95, nr. 5; afb. R. Liess o.c. (noot 4) 18 (1982), afb. 192.
27. Wenceslaus Hollar, *The Long Bird's Eye View of London from Bankside*, kon. coll. Windsor Castle (ets); zie G. Parthey, *Wenzel Hollar, beschreibendes Verzeichnis seiner Kupfer-stiche*, Berlin 1853 (herdruk Amsterdam 1963), cat. nr. 1014 en cat. tent. London 1988, barbican Art Gallery, *Panoromania !*, p. 50, cat. nr. 4 met ill.
28. Jacob van Ruisdael, *Gezicht over Amsterdam naar het IJ*, Rijksprentenkabinet, Amsterdam (tekening, inv. nr. 1960:116); J. Giltay, 'De tekeningen van Jacob van Ruisdael' in: *Oud Holland* 94 (1980), nr. 3; p. 164 afb. 29; een schilderij naar deze tekening bevindt zich in een particuliere verzameling in Engeland; cat. tent. Den Haag-Cambridge (Mass.) 1981-82, Mauritshuis-Fogg Art Museum, *Jacob van Ruisdael*, cat. nr. 46 met ill.
29. E. Haverkamp Begemann, 'The Spanish Views of Anton van den Wijngaerde', in: *Master Drawings* 7 (1969) pp. 375-399; Jan Peeters, *Anthonis van den Wijngaerde, des Co:Ma: schilder* (doctoraalscriptie KHI-UvA), Amsterdam jan. 1990.
30. Anthonis van den Wijngaerde, *Profiel van Barcelona* en twee perspectivische plattegronden van delen van Barcelona, Victoria and Albert Museum, Londen (tekeningen, inv. nrs. 8455.10 en 8455.24); *Barcelona uit zee en Barcelona uit het zuiden*, Nationalbibliotheek, Wenen (tekeningen inv. nrs. Ms. min 41 (folio 12 en 3); zie R. Kagan e.a. *Ciudades del siglo de Oro, las vistas espanoles de Anton van den Wijngaerde*, Madrid 1986, pp. 166-173 en M. Galera, F. Roca, S. Tarrago, *Atlas de Barcelona, Segles XVI-XX*, Barcelona 1982, pp. 8-17, cat. nr. 4, 5, 6, met ill.