

SIMON KOENE EEN GRAFISCH ŒUVRE

SIMON KOENE

EEN GRAFISCH ŒUVRE

Eddy de Jongh, Susan Adam, Bob van den Boogert †

Uitgeverij De Weideblik, Varik en de Hercules Segers Stichting, Amsterdam, 2015

Voorwoord

De Hercules Segers Stichting is vernoemd naar een vermaard kunstenaar uit de zeventiende eeuw die als etser vrijwel continu in een experimenteel stadium verkeerde. De wonderlijke dingen die Hercules Segers met zijn etsen uithaalde zouden kunstliefhebbers in later eeuwen voor menig raadsel stellen. De Haagse kunstenaar Simon Koene, aan wiens etskunst dit boek en de bijbehorende tentoonstelling in het Gemeentemuseum Den Haag zijn gewijd, is in zoverre met Segers verwant dat ook hij enkele decennia lang zijn grafische concepten combineerde met soms moeilijk te doorgronden technische experimenten.

Het was niet alleen deze analogie, niet alleen Koenes verknochtheid aan bepaalde technische procédés, vaak van eigen vinding, die het voor de Hercules Segers Stichting aantrekkelijk maakte om de voorliggende publicatie onder haar hoede te nemen. Ook in andere opzichten is Koene een kunstenaar met wie men voor de dag kan komen. Zijn meer dan 300 prenten, ontstaan tussen 1967 en 1998, kenmerken zich door een grote diversiteit in stijl en onderwerpskeuze.

Koene is opgeleid aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag en zou daar naderhand meer dan dertig jaar leraar zijn. Hij manifesteerde zich ook meermalen als auteur van kunstkritische en kunsthistorische teksten en verder als organisator op artistiek terrein. Zo was hij de drijvende kracht achter enkele collectieve grafische ondernemingen, zoals de oprichting van de Haagse Etsclub in 1984.

Hoezeer Koene ook één was met zijn metier, hoe hoog hij de ets als beeldend vehikel ook altijd had beschouwd, hoger in elk geval dan andere kunstmedia,

in 1998 meende hij een radicaal besluit te moeten nemen. Hij ruilde zijn etsnaald in voor penseel en palet. Zoals hij zelf over deze ingrijpende stap schreef: 'Het boek was af. Ik had het beste van mezelf gegeven en het was tijd om iets nieuws te beginnen'.

Voor de kunstenaar vormen de hierbij gepresenteerde monografie en de tentoonstelling (zijn eerste museale tentoonstelling) een bekroning van zijn decennialange werk als graficus. Het boek wordt door de Hercules Segers Stichting uitgegeven samen met Uitgeverij de Weideblik. Ik dank Ton den Boon en zijn team voor de goede samenwerking en mijn erkentelijkheid gaat ook uit naar het Gemeentemuseum Den Haag, dat een prachtige selectie uit Simon Koenes grafisch werk maakte.

Uiteraard grote dank aan de kunstminnende personen en instellingen die de uitgave van deze mooie monografie mogelijk hebben gemaakt, want zonder deze financiële ondersteuning kan de Hercules Segers Stichting een dergelijk project niet realiseren.

Helaas moet dit voorwoord ook een droevige mededeling bevatten. Tijdens de voorbereidingen voor de tentoonstelling en het samenstellen van het boek sloeg op 1 mei van dit jaar het noodlot toe. Geheel onverwacht overleed dr. Bob van den Boogert, bestuurslid van onze stichting en tevens een van de auteurs van *Simon Koene. Een grafisch oeuvre*. Hij was een geliefde collega. Zijn dood is een groot verlies voor velen en eveneens voor de kunstgeschiedenis.

Nollie van Berge, Voorzitter Hercules Segers Stichting

Eddy de Jongh

DERTIG JAAR AVONTUURLIJK OP DE ETSPLAAT

‘Doch om de ongemeenheid moet ik den Leezer in ’t kort eens verhaalen, hoe ik aan ’t etsen gekomen ben, en op wat vreemde manieren ik al gewurmd heb, eer ik myn oogmerk kon bereiken’. Dat schreef de kunsttheoreticus, schilder en etser Gerard de Lairese meer dan drie eeuwen geleden. Om vervolgens zijn gewurm gedetailleerd toe te lichten.¹ Zo’n relaas over eigen onbeholpenheid is vrij zeldzaam in de kunstliteratuur, het tegendeel komt waarschijnlijk vaker voor. Hoe anders in elk geval uitte zich Lairesses hedendaagse collega, de Haagse etser en schilder Simon Koene, over zijn vroegste stappen op het terrein van de etskunst. Van krampachtigheid, van technisch tobben zoals bij De Lairese, is bij hem geen sprake, van enthousiasme en voldaanheid des te meer.

Toch blijken hun debuten een opvallende overeenkomst te vertonen. Het gerei dat ieder van hen koos, liet nogal te wensen over. In beide gevallen was het een spijker waarmee het primaire wapenfeit verricht werd. ‘Als ik ‘er noch op denk’, aldus De Lairese over zijn eerste gewrocht, ‘moet ik my verwonderen: want het

was niet [...] op ’t koper of staal, maar op een stuk ly, met een vinger lange spyker, daar ik met een ongeloofelyken yver een scherpe punt aan gesleept had, ’t welk myne eigene uitvinding was’.² En Koene: ‘Het eerste prentje is in een opwelling ontstaan en getekend op dun koper van een oud tabaksstel [...] Ik heb het etsplaatje uit de onderplaat gesneden en vervolgens ingekrast met een spijker en afgedrukt met een harde klap van een hamer op een blokje hout dat op de koperplaat was gelegd ...’.³



Zelfportretje, 1967, droge naald (afdruk met hamer), 35 x 30 mm



Over het derde blad dat hij maakte, *Landschap met plas* uit 1968, noteerde Koene: 'Ik genoot van het tekenwerk en had het gevoel dat dit een echte ets was, zoals ik dat wilde. Met deze ets was ik erg blij'. Een bijna atypische uitspraak wanneer we bedenken dat gedurende lange tijd ware kunstenaars tot de melancholici werden gerekend. Koene blijkt juist aanleg voor overwegend opgewekte gemoedsstemmingen te hebben.

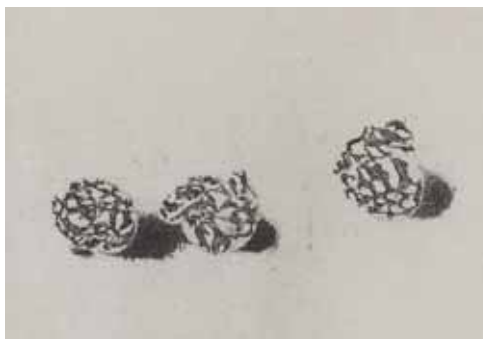
Waar het op etsen aankwam, zou hij nog vele malen door blijmoedigheid worden getroffen. Wat overigens niet betekent dat zijn repertoire uitsluitend vrolijke iconografie vertoont. Geïnspireerd door een prent van Herman Berserik etste hij zelfs een zelfportret in een stolp waarnaast hij het woord 'melancholie' schreef als verwijzing naar de beroemde prent van Albrecht Dürer, *Melencolia I*.⁴ Waarschijnlijk moet deze eveneens in 1968 ontstane voorstelling eerder worden gezien als kunsthistorisch eerbetoon van een beginnening aan een van de beroemdste kunstenaars uit het verleden, dan als weerspiegeling van de eigen dispositie op dat ogenblik.

Ik gebruik het woord 'beginnening' omdat Koene in 1968 net aan zijn tweede studiejaar bij de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag was begonnen. Onderwijs in het etsen werd pas in het vierde jaar gegeven.⁵ Toen hij daar zijn scholing kreeg, zo vertelde hij in een recent gehouden toespraak, was de Academie nog een echte 'tekenacademie', waar alle aspecten van het vak werden onderwezen.⁶ Het lesrooster omvatte meer dan een dozijn tekenvakken. Zoals tijdens de Renaissance werd het tekenen als fundament voor alle andere kunstvormen beschouwd. Koene is jarenlang ook leraar geweest aan de instelling waar hij zelf zijn opleiding had genoten. In zijn hoedanigheid van docent zou hij een onderhoudend en vakkundig boek over tekenkunst schrijven, getiteld *De tekenles*, waarvan de inhoud mede bepaald wordt door kunsttheoretische denkbeelden uit de kunstgeschiedenis.⁷

Aan zijn Academietijd was een aantal jaren gymnasium op het kleinseminarie in Soesterberg en vervolgens in Deurne bij de paters van de svd (Societas Verbi Divini) voorafgegaan. De tijdens de gymnasiumjaren bestudeerde klassieke literatuur zou naderhand de nodige thema's voor zijn grafische inventies opleveren. Koene heeft altijd grote belangstelling voor literatuur en



kunstgeschiedenis aan de dag gelegd en het is niet verbazingwekkend dat, vooral in zijn beginjaren, verschillende van zijn etsen een literaire of kunsthistorische inslag bezitten. Aangezien hij behalve het beeld ook het woord op respectabel niveau als uitdrukkingsmiddel weet te hanteren, is het niet overdreven hem een dubbeltalent te noemen. Hij heeft veel gepubliceerd, onder andere kunsthistorische en kunstkritische artikelen, en aantekeningen over museum- en tentoonstellingsbeleid, waarbij soms, als hij dit noodzakelijk achtte, zonder veel terughoudendheid polemische noten werden gekraakt.⁸

Schelpje (*Neritina virginea*), 1971, ets, 65 x 98 mm

AUTOBIOGRAFIE

Ook schreef hij een autobiografie die zijn jonge jaren bestrijkt, voorzien van de puntige titel *Groeipijn*. *De geschiedenis van mijn jeugd*, alsmede een *Oeuvrecatalogus* met uitvoerige, grotendeels ook weer autobiografische commentaren. Bovenstaande citaten over zijn eerste etsen werden daaraan ontleend. Het is in deze onuitgegeven geschriften dat Koene verschijnt als een zelfbewuste, zich gewaardeerd voelende persoonlijkheid die doorgaans beschikt over een opgeruimde geest, die weet welke richting hij in het leven en met zijn kunst moet inslaan en die wars lijkt van wankelmoedigheid. Veel autobiografieën, van Augustinus af, getuigen van minder zekerheden, van een minder vast in de schoenen staan.

Bij het lezen van beide documenten dringt zich een reguliere vraag op die door historici al eerder werd gesteld: welk standpunt dient een auteur in te nemen tegenover de autobiografie van degene aan wie hij een beschouwing wijdt? Moet men een geschrift van iemand die zijn eigen geschiedenis in kaart bracht geheel *at face value* lezen? Hoe vallen subjectiviteit en objectiviteit tegen elkaar af te wegen, hoe kunnen eventuele hyperbolen als zodanig worden onderkend? De in zulke vragen neergelegde twijfel (echte antwoorden zijn niet voorhanden) wordt niet specifiek door Koene opgeroepen maar door het desbetreffende genre in het algemeen, dat ooit als 'de gevaarlijkste van alle bronnen' is getypeerd.⁹ Anderzijds dient te worden vastgesteld dat Koenes persoonlijke kronieken voor kunsthistorici een kostbare bron vormen. Hoewel diverse Nederlandse kunstenaars in het verleden de pen hebben gehanteerd, als theoreticus, als criticus of als

dichter, en er ook door hedendaagse beeldende kunstenaars genoeg wordt geschreven, reflecteren slechts weinigen op eigen leven en werk, laat staan zo ongedwongen als Koene. Dat mag betreurd worden. Wat zou het voor de kunstgeschiedenis niet hebben betekend als bijvoorbeeld de bekende etser Rembrandt van Rijn een dergelijke inspanning had betracht en gerapporteerd had hoe de ets hem op sleeptouw had genomen, of hij de ets.

Groeipijn geeft ook een goed beeld van Koenes katholieke achtergrond, van zijn vroege kinderjaren (hij is een van elf kinderen), van zijn even leerzame als in sommige opzichten frustrerende tijd op het seminarie, en vervolgens van zijn ambitie om een opleiding aan een kunstacademie te gaan volgen. Zeer belangrijk was zijn kennismaking met de oudere tekenaar en graficus Dirk van Gelder, die zijn leermeester aan de Haagse Academie zou worden.¹⁰ Met Van Gelder als steun op de achtergrond zou Koene het initiatief nemen voor een aantal artistieke activiteiten in groepsverband, waaronder de oprichting van de Haagse Etsclub in 1984, een vereniging van grafici waarover zijn oud-leerlinge Ina Versteeg een belangwekkend boek heeft geschreven. Dit collectief bracht, in wisselende samenstelling, een aantal fraaie mappen met prenten voort, steeds gewijd aan een specifiek thema. Eraan vooraf gingen de uitgave van een prachtig boekje over schelpen en een prentenserie over onkruid (p. 64–67).¹¹

Landschap met zuring, 1974, ets, 200 x 300 mm





JEUGDERVARINGEN

Veel etsen, vooral bladen uit wat hij zijn 'Hollandse periode' noemt (ontstaan tussen 1968 en 1982), dragen sporen van jeugdervaringen. Niet alleen kinderen en familieportretten vormen de onderwerpen, maar ook schelpen, diverse soorten vegetatie en landschappen in naturalistische weergave, benevens composities met sterk abstraherende en collageachtige elementen, die soms het werk van popartkunstenaars als Rauschenberg, Hockney en Kitaj in herinnering roepen, en waarvan een aantal een politiek geëngageerde teneur bezit.

De keus voor het beoefenen van verschillende stijlen naast elkaar lijkt me kenmerkend voor iemand die zeer gespitst is op experimenteren.¹² Koenes naturalistische aanpak blijkt overigens in menig geval niet volledig naturalistisch, althans niet in fotografische zin. Daarvan getuigt bijvoorbeeld de reeks schitterende uitbeeldingen die hij maakte van de abdijkerk van Loosduinen. De kerk zelf weerspiegelt de werkelijkheid ter plekke, de decoratieve vegetatie op de voorgrond is kunstmatig toegevoegd. De Loosduinse kerk die gedeeltelijk werd afgebroken en naar een eerdere staat teruggebracht, zou lange tijd een bron van inspiratie blijven.

Gedurende een aantal jaren bracht hij de aftakeling in beeld, in een min of meer dramatische modus. Slechts een hoogst enkele keer werkte hij buiten in de natuur, met een geprepareerde plaat op schoot, op korte afstand van de kerk zittend. In de regel was etsen atelierwerk.

De periode na de 'Hollandse', door hem zelf aangeduid als zijn 'Oosterse periode', omspannt de jaren 1982 tot en met 1998. De in deze tijd ontstane prenten hebben overwegend Griekse en Egyptische motieven tot onderwerp. Artistieke vrijheid werd hier in zoverre uitgebuit dat de voorstellingen geen van alle ter plekke zijn vervaardigd, maar daarentegen in het eigen atelier dan wel in het Grafisch Centrum Frans Masereel in Kasterlee, in de Antwerpse Kempen. Daar werkte Koene enkele weken per jaar, vijftien jaar lang.

Een deel van zijn 'Oosterse' repertoire bestaat uit voorstellingen in zwart-wit, in een groter deel, waaronder veel uitbeeldingen in suikeraquatint naar eigen recept, domineert het coloriet. Beide groepen herinneren aan een genre dat in de negentiende eeuw populair was, het Oriëntalisme, in het bijzonder aan het werk van



de schilder en etser Marius Bauer, de bekendste Nederlandse kunstenaar die deze richting was toegedaan.¹³ In Koenes Oosterse fantasieën gaat het vaak om bepaalde dieren, weergegeven in diverse bestorven kleuren en vormvarianten: een Grieks schaap tegen een kale muur, een schaap met zuil waarop hiërogliefen, een kameel tegen een muur met hiërogliefen, een Kretenzisch ram bij een rode deur, een ezeltje met haag, een kameelruiter bij Gizeh – allemaal heel eenvoudig, maar wel geraffineerd eenvoudig.



Marius Bauer, *Straat in Hyderabad*, 1899, ets, 120 x 167 mm



De prenten uit de Oosterse periode, zo oordeelt de kunstenaar zelf, dragen een meer poëtisch en verhalend karakter dan het werk uit de voorafgaande periode, waarvoor hij op een gegeven moment de niet geheel begrijpelijke typering 'zwaar calvinistisch' bedacht. Over deze tweedeling van karakter zou men met de kunstenaar, die uiteraard altijd het meeste recht van spreken heeft, van mening kunnen verschillen. Want ook in heel wat creaties uit zijn vroege periode valt mijns inziens de nodige epiek en lyriek aan te treffen. Nog los van de zo verrassend losbarstende energie en inventiviteit waaraan die eerste jaren mede hun karakteristiek te danken hebben.



Grieks schaap met blauwe deur, 1983, kleurets (5 platen), 130 x 190 mm

Koenes verbeeldingsvermogen, gericht op een geografisch ver weg gelegen, nooit aanschouwde realiteit, bleek geen inbreuk op die realiteit teweeg te brengen. Hij slaagde er terdege in de gewenste exotische sfeer op te roepen, compleet met suggesties van stilte, droogte en zinderende hitte, grotendeels overeenkomend met de mediterrane wereld die hij pas naderhand in werkelijkheid zou leren kennen – Egypte en vooral Griekenland, 'het Arcadië van mijn dromen'.¹⁴



Kameelruiter bij Gizeh, 1986, kleurets (3 platen), 250 x 325 mm

Ten slotte dient nog de omvangrijke *Wildlife*-serie te worden genoemd, die eveneens tot deze latere periode van Koenes ontwikkeling behoort, en waarin hij teruggreep op het stramien van de collage, hier steeds met abstracte figuraties in sepia, rood, blauw en geel. Alleen vond het bedwingen en stileren van de bij deze kunstvorm al gauw op de loer liggende anarchie op een geheel andere manier plaats dan in de collageprenten uit de jaren rond 1970.



Twee zebra's (Wildlife 7), 1990, kleurets (2 platen), 210 x 280 mm

HET WERK ALS ŒUVRE

In de autobiografische notities formuleerde Koene uitdrukkelijk dat zijn prenten niet afzonderlijk moeten worden gezien maar als onderdeel van een geheel, als een soort geschiedenis van dertig jaar van zijn leven. De beschouwer mag grote onderlinge verschillen ervaren, zelfs contrasten ontdekken, al Koenes etsen heten op een organische manier uit elkaar voort te zijn gesproten. Hoe experimenteel in termen van uitvoering zijn werk ook genoemd kan worden, vrijwel altijd ging hij uit van een specifiek concept. Zoals de kunstcriticus Dolf Welling een kwart eeuw geleden schreef: 'Als Koene een etsplaat ter hand neemt, dan heeft hij de prent al kant en klaar in zijn hoofd. Tijdens de realisering verandert dat beeld niet'.¹⁵ Alles kwam volgens de maker planmatig tot stand, niet alleen elke individuele ets maar eveneens het oeuvre in zijn totaliteit. 'Ik heb nooit iets hoeven bedenken, want het diende zich allemaal als vanzelf aan'. Dit laatste overigens vaak mede aangewakkerd door recente of actuele gebeurtenissen, politieke zowel als artistieke.¹⁶

Met zijn concept van een samenhangend persoonlijk oeuvre sluit Koene aan bij een negentiende-eeuwse opvatting over werk en temperament, die bijvoorbeeld ook door Zola in stelling werd gebracht bij zijn verdediging van de non-conformistische Manet, wiens oeuvre hij typeerde als diens 'vlees en bloed'. Het concept werd eveneens door Van Gogh gekoesterd.¹⁷ Maar waar Van Gogh slechts dát deel van zijn totale productie tot zijn 'oeuvre' rekende waarin hij meende dat zijn eigen visie en persoonlijkheid het beste tot uitdrukking waren gekomen, onthoudt Koene zich van enigerlei selectie. Geen enkel blad valt bij hem af, *feuilles mortes* komen in zijn oeuvre niet voor.



Het valt te betwijfelen of elke beschouwer de intrinsieke samenhang van het oeuvre, die voor Koene zo vanzelfsprekend is, zonder meer als zodanig zal ervaren. We stuiten hier op een bekend probleem dat in de kunstgeschiedenis een grote rol moet spelen: het mogelijke verschil tussen de perceptie van de maker en die van de beschouwer. Strikt genomen speelt dit verschil ook een rol bij elk individueel kunstwerk. Hoeveel ontvangt de ontvanger van datgene wat door de zender wordt uitgezonden? Van hoeveel verlies is er sprake en van hoeveel onzuiverheid? Slechts weinig kunstenaars, ook die uit het verleden, laten ons schriftelijk weten hoe zij willen dat hun werk gezien wordt, hetgeen een uitnodigend discussieveld voor kunsthistorici heeft opgeleverd. Koene heeft wat zijn eigen werk betreft dat veld vrij klein gemaakt.

Dat een groot deel van Koenes geëtste oeuvre een experimenteel karakter draagt, daarvan werd al summier gewag gemaakt. Het vertoont een veelvoud van voorstellingen, stijlen en technieken, en in dit opzicht bezit het werk onbedoeld educatieve waarde: het laat

belangstellenden zien wat er allemaal mogelijk is in deze sector van de grafische kunsten, tot en met abstracte voorstellingen toe. Wat de beschouwer direct zal opvallen is een fixatie op de lijn in haar elegante en grillige verloop, als vormgevend maar soms ook als autonoom verschijnsel. Op verschillende etsen komen losse lijnen, krassen, halen en strepen voor die organisch misschien overbodig lijken, maar toch bijdragen aan de expressie en betekenis van het geheel. Als visuele vertaling van een betekenisvol psychologisch moment zijn ze vaak heel suggestief.¹⁸ Ook arceringen spelen een belangrijke rol, in tal van variaties. De vormgeving is altijd krachtig, de ductus nooit week of slap, en door de vaak beweeglijke lijnvoering reflecteert menig blad de snelheid waarmee de compositie tot stand moet zijn gekomen.

Opmerkelijk is dat Koene in de inleiding van zijn *Oeuvre-catalogus* opmerkt dat hij het etsen altijd boven het tekenen en schilderen heeft gesteld, en een idee pas echt waardevol acht wanneer het in metaal is geëtst en vervolgens gedrukt van de pers komt. Daarbij liet hij

nog een ander hiërarchisch element gelden door de etsplaten van grotere importantie te achten dan de afdruk ervan op papier. Deze hoge waardebeoordeling van ets en etsplaat staat in een curieuze verhouding tot zijn latere beslissing, aan het einde van de jaren negentig, om zijn etsnaald voorgoed in te ruilen voor het schilderspenneel. Kort daarvoor had hij nog een twintigtal studies naar etsen van Rembrandt gemaakt, opnieuw een demonstratie van niet-geringe grafische bedrevenheid. Aan het slot van zijn bespiegelingen in *Groeipijn* geeft hij een zekere verklaring voor zijn definitieve afscheid van de prentkunst: 'Ik had [...] meer dan driehonderd [etsen] gemaakt en wilde nog tekenen en schilderen. Het boek was af. Ik had het beste van mezelf gegeven en het was tijd om iets nieuws te beginnen'. Bij wijze van eindsignaal schonk hij zijn complete geëteste oeuvre aan het Rijksprentenkabinet in Amsterdam.

Dear Plato, 1970, ets (2 platen), 415 x 605 mm



SPEL MET MATERIAAL

Zeker op het gebied van de techniek heeft Koene zich van begin af aan een *homo ludens* betoond, iemand die een avontuurlijk spel speelde met zijn materiaal en voortdurend op zoek was naar nieuwe mogelijkheden, nieuwe procedés om het uiterlijk van ets, droge naald, vernis-mou of aquatint naar zijn hand te zetten.¹⁹ Er kwam soms suiker aan te pas, of afdekverf, er werden diverse vloeistoffen gebruikt, en een enkele keer werd lithografie ingeschakeld. Intussen hechtte Koene, bij alle aandacht die hij aan techniek en uitvoering placht te geven, ook grote waarde aan voorstelling en strekking. Het categorische, uit de negentiende eeuw stammende adagium waarin gesteld wordt dat het bij een kunstwerk altijd om de vorm gaat en nooit om de voorstelling of inhoud, zal je uit zijn mond niet horen.²⁰ De

Ronald B. Kitaj, *Londen bij nacht*, 1964, doek, 145 x 183 cm, © R.B. Kitaj Estate.



term 'l'art pour l'art' wordt door hem een enkele keer wel gebezigd, maar dan op een zeer ondogmatische manier.

Een saillant voorbeeld van een voorstelling met een wezenlijke betekenis is de grote, uit twee platen bestaande ets uit 1970, getiteld *Dear Plato*. Ze heet Plato's *Symposion* tot onderwerp te hebben, een polyfoon vertoog over de liefde als hoofdgerecht van een feestmaal, en inderdaad getuigt de Eros van zijn aanwezigheid, maar in personele bezetting is de voorstelling zeer afwijkend ten opzichte van het origineel. Plato, die rechts op de voorgrond zit, zijn linkervoet rustend op een stoof, houdt het bewuste geschrift vast. Een jongere vrouw met wie de filosoof nagenoeg tête-à-tête is weergegeven, werd uitgerust met een dolk in de rechterhand, een citaat uit het schilderij *Londen bij nacht* van Ronald Kitaj, dat weer een citaat was van een scène uit het Duitse kinderboek *Struwwelpeter*.²¹ Achter de tafel zien we, in omstrengeling, een man en een vrouw, wier kledij zich moeilijk laat rijmen met de mode uit de Griekse oudheid. De vrouw heft onverwacht een glas als verwijzing naar een schilderij van Jan Steen. Op het tafelkleed kopieerde Koene een aantal regels die hij vijf jaar daarvoor op school naast zijn vertaling van Plato uit het Grieks had geschreven.

Een minstens zo frappant anachronisme in deze voorstelling is de geheel links staande Spinoza die de rol van slaaf en bediende kreeg toebedeeld [p 13]. Een pikant motief. Over de positie die Spinoza tegenover Plato innam – Spinoza betoonde zich kritisch ten aanzien van diens ideeënleer, maar bezat zelf ook platonische trekken – is door spinozisten het laatste woord zeker nog niet gesproken.²² Je zou kunnen beweren dat de bizarre iconografie de spot drijft met de ernst van het filosofisch debat ter zake. Bovendien krijgt het tafereel gewild of ongewild iets ironisch als we bedenken dat de door Koene vertoonde verbeeldingskracht bij de strenge Griekse wijsgeer geen enkele genade zou hebben gevonden. Met artistiek libertinisme was men bij *Dear Plato* geheel aan het verkeerde adres.²³

Ook bij sommige andere prenten van Koene rijst de vraag (een vraag die je over heel wat werken uit de kunstgeschiedenis zou kunnen stellen) of ze wel zo communicatief zijn dat beschouwers onmiddellijk begrijpen waar het om draait. Zoals bij *Grüsz Gott Albrecht* uit 1969, een eenvoudige uitbeelding met twee personages. Tegelijk is ze een studie in zwart en wit, waarbij het contrast tussen deze niet-kleuren nog eens geaccentueerd wordt door twee gedeeltelijk zichtbare vierkanten. Het linkerdeel toont een vrouw gekleed in overwegend zwart tegen een witte achtergrond, het rechterdeel een hollende man in een wit pak tegen een zwarte achtergrond. Tussen zijn neus en lippen ontwaren we iets dat op een hitlersnorretje lijkt. Onder zijn armen houdt de man een hondje en de suggestie van een mapje grafiek. Ook hier weer, zoals bij het vroege zelfportret in een stolp, een verwijzing naar Albrecht Dürer, in dit geval bestaande uit een tekstwolk met de woorden 'Grüsz Gott Albrecht' en de jaartallen 1471-1528. Dürer was een Beier uit Neurenberg, de typisch Beierse begroeting heeft kennelijk zojuist de mond van de vrouw verlaten.

Albrecht Dürer, *Zelfportret*, 1498, paneel, 52,5 x 41 cm, Museo del Prado, Madrid



Het is niet de naam Albrecht die de argeloze kijker op het verkeerde been zet, want zo heten talloze Duitsers, het zijn de jaartallen. Die kunnen alleen maar betrekking hebben op Dürer. Van Dürer is echter geen spoor te bekennen, al zou je met enige goede wil een vage overeenkomst kunnen ontwaren tussen het hoofd van de man en enkele zelfportretten van de befaamde schilder. Zonder de jaartallen zou de voorstelling probleemloos zijn geweest. Mét de jaartallen vormt ze een enigma.

Gelukkig werpt niet iedere kijker zulke benauwde perceptieproblemen op. En uiteraard dient, ook denkend aan de zender-ontvangermetafoor, tegenover bovenstaande lezing datgene te worden gesteld wat de kunstenaar zelf over zijn ets heeft gezegd: 'Het is een hommage aan Albrecht Dürer. Om Dürer enigszins begrijpelijk te maken, heb ik hem neergezet in een moderne setting'. Er is dus juist gestreefd naar het scheppen van klaarheid. *Grüsz Gott Albrecht* werd destijds met twee prijzen gehonoreerd.²⁴



Grüsz Gott Albrecht, 1969, ets, 245 x 320 mm

CONSTANTIJN HUYGENS

De cryptische fysionomie van sommige van Koenes etsen herinnert aan een van de stijlidealen van zijn vroegere stadgenoot Constantijn Huygens, aangeduid als 'obscuritas', ook wel eens 'duistere luister' genoemd.²⁵ Het verschijnsel komt zowel in de beeldende kunst als in de dichtkunst voor en is van alle tijden. In moderne poëzie werd het duistere concept gehuldigd door tijdgenoten van Koene als Hans Faverey en Kees Ouwers.²⁶ Het zijn vooral Koenes collageprenten met hun visuele citaten, disparate onderdelen en associatieve hink-stap-sprongen, die soms moeilijk te ontcijferen zijn. Wat de kijker overigens niet hoeft te verhinderen om zijn eigen verbeelding op zulke

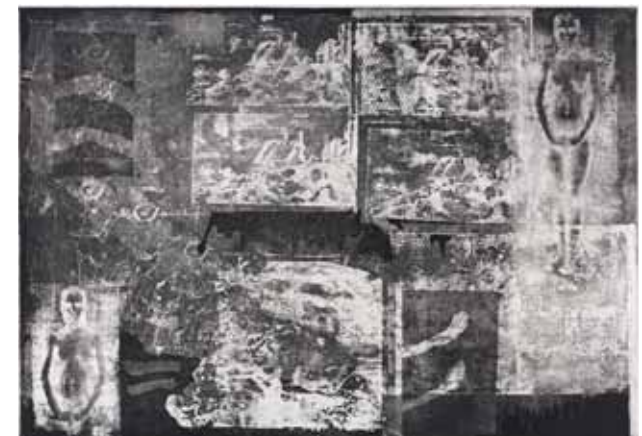


Kinderen met orchidee, 1968, ets, 150 x 150 mm

beeldende cryptogrammen los te laten. Waarbij het goed is te bedenken dat zelfs visuele struikelblokken hun eigen kunstzinnige kwaliteiten kunnen hebben.

Koene heeft over enkele prenten expliciet opgemerkt dat ze door 'het grote publiek' niet begrepen worden. Dat kunnen ook toegankelijk lijkende voorstellingen zijn. Naar aanleiding van *Kinderen met orchidee*, een werk uit 1968, schreef hij in zijn *Oeuvrecatalogus* de volgende onthullende notitie: 'In wezen begonnen hier de collageachtige prenten, waarin een grafisch spel gespeeld wordt, dat verweven wordt met het onderwerp [...] De meeste mensen kijken alleen naar het plaatje en hebben dit nooit doorgrond, waardoor de kern van de inhoud voor hen verloren gaat en het eigenlijke belang van het werk aan hen niet besteed is. Dat idee is er eigenlijk ingeslopen vanaf mijn *Kinderkamer met beer* en zal zijn bekroning vinden in *Dear Plato*. Ik vermoed dat een en ander terug te leiden is naar de klassieke (Latijnse en Griekse) schrijvers van mijn gymnasiumtijd waar in tekstvertalingen alles met elkaar verband hield en betekenissen ontleend werden aan de algehele context'.

Verhelderend in dit verband is ook wat Koene heeft geformuleerd over de moeilijk doordringbare ets *Rijping* uit 1969: 'Hoewel de prent over de puberteit gaat, leggen de twee naakten een duidelijke verbinding met de lijkwade van Turijn. Verder zijn er citaten van diverse kunstwerken in te ontdekken, onder andere een herhaling van een stier van Pablo Picasso, een tekening "liggend naakt" van Rembrandt [...] en een herhaling van een landschap, dat ik niet meer thuis kan brengen. Echt een "l'art pour l'art-prent", waarvan je op je klompen aan kunt voelen dat een gewoon publiek daar niets mee heeft. Maar ik moest deze prent maken'.²⁷



Rijping, 1969, ets, 195 x 420 mm

In de slotzinnen tekent zich een gepatenteerde, uit de Romantiek stammende kloof af, tussen de kunstenaar die onder dwang staat van zijn scheppingsdrift en de 'gewone' beschouwers die het aan begrip ontbreekt voor wat deze drift heeft opgeleverd. 'Gewone' beschouwers zonder veel onderscheidingsvermogen, zoals al treffend getypeerd in Jacob van Lenneps *Klaasje Zevenster*: 'beste mensen, maar die, geloof ik, aan een gekleurde prent van Jan de Wasscher de voorkeur zouden geven boven een ets van Rembrandt'.²⁸

PUBLIEK

Koene was niet de enige kunstenaar die een kloof ontwaarde. Afstand tussen schepper en 'gewoon publiek' is op verschillende momenten in de geschiedenis ook wel gecultiveerd, ofwel opzettelijk niet overbrugd. Al ver vóór de Romantiek werd kunstenaars door sommige schrijvers aanbevolen distantie ten opzichte van de massa in acht te nemen, bijvoorbeeld door middel van 'duister te wesen, om met het geringe volk niet gemeensaem te zijn [...] somtijts past de duisterheit wel, om sich van 't gemeen te doen onderscheiden'. Zo staat het in de Nederlandse vertaling van een zeventiende-eeuws Spaans gedragsboek, Baltasar Graciáns *El Oráculo Manual* (1647). Ook een beruchte versregel van de alom gerespecteerde Horatius, *Odi profanum vulgus et arceo*, dient zich in dit verband aan, maar dan in een wijdverbreide, misleidende vertaling: 'Ik haat het onbeschaafde gepeupel en houd me op afstand'. Vele eeuwen later zou Multatuli daar niet voor onderdoen toen hij in de inleiding op zijn *Minnebrieven* een even legendarisch geworden zin neerpande: 'Publiek, ik veracht u met groote innigheid'.²⁹

Men zou zich wellicht kunnen afvragen of Koene, die het heeft over 'een gewoon publiek' of over een niet-begrijpend publiek, wellicht past in de asociale traditie waarin de kunstenaar werd aanbevolen afstand van de meute te houden dan wel die meute à la Multatuli te krenken. Die vraag moet per se ontkennend worden beantwoord. Koene mag bij kijkers naar zijn werk soms onbegrip veronderstellen, hij is anderzijds graag bereid aan ieder die daar oren naar heeft uit te leggen hoe zijn etsen in elkaar steken en wat hij met zijn kunst beoogt. Didactische begaafdheid en vele jaren onderwijs schragen die bereidheid.³⁰

Rembrandt van Rijn, *Zelfportret met opengesperde ogen*, 1630, ets en burijn, 51 x 46 mm, Rijksmuseum, Amsterdam



Koenes verrassende slotakkoord dateert van 1998 en bestaat, zoals vermeld, uit een reeks etsen naar etsen van Rembrandt. Daarmee schaarde hij zich in een internationale rij van kunstenaars uit de laatste twee eeuwen, die op de een of andere wijze eerbetoon aan hun zeventiende-eeuwse collega brachten.³¹ Bovendien greep hij terug op zijn vroegste artistieke ervaringen. Al op jeugdige leeftijd was hij gegrepen door de etsen van Rembrandt en ettelijke bezoeken aan het Rembrandthuis zouden de fascinatie van de jonge Koene alleen maar doen toenemen.

In de serie uit 1998 vloeien kunstgeschiedenis en kunstpraktijk ineen, zoals dit bij Koene vaker het geval is, en vlamt zijn talent opnieuw, nu in een trant die hij nog niet eerder had beproefd. De totstandkoming van de serie was te danken aan de opdracht die hij in dat jaar kreeg om een prentje te maken voor de herdenking van de 350 jaar eerder gesloten Vrede van Munster. Het werd een collage waarin Rembrandts geëtste zelfportret met opengesperde ogen uit 1630 als een metafoor van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden fungeerde.³² Deze kleine ets, *Pax*, zou voor Koene tevens een stimulans zijn om ook andere etsen van Rembrandt aan nader grafisch onderzoek te onderwerpen, achttien in totaal.

Pax, 1998, ets, 105 x 80 mm



Het zijn ongewone creaties. Kopieën zijn het niet, eerder parafrases, de meeste in spiegelbeeld, vormgegeven met vrij zwaar uitgebeten partijen. De lijnvoering is grotendeels rembrandtiek, maar waar in de originelen vrijwel uitsluitend zwarte inkt werd gebruikt, koos Koene sepia en sanguine. In het merendeel van de uitbeeldingen bracht hij met deze laatste kleur bij wijze van omkadering ruimschoots schilderachtige vlekken aan. Vlekken die verkregen werden door op de beoogde plaatsen de etsplaat door het zuur te laten aantasten.

MOEITeloos

De kunstenaar verheelt niet dat hij sommige bladen uit de reeks in een uiterst korte tijdsspanne en zonder veel moeite op de plaat wist te zetten. Over de bestelde Pax-ets merkt hij in zijn *Oeuvrecatalogus* op: 'Hoewel ik tegen de opdracht aan hikte, heb ik het prentje in een klein half uurtje gemaakt en in de koffiepauze op de academie geëts'.³³ Een terloopse toelichting die zowel bewondering als verbazing wekt. Het valt moeilijk te veronderstellen dat de autobiograferende Koene de pose van sneltekenaar wenste aan te nemen, maar hij was ongetwijfeld bekend met het uit de zestiende eeuw afkomstige begrip *sprezzatura* dat ook was doorgedrongen in de kunstliteratuur. Een kunstwerk heet *sprezzatura* te bezitten als het vaardig is gecreëerd terwijl het eruitziet alsof het moeiteloos tot stand werd gebracht, als het ware geschapen met een vingervinger.³⁴ Tegenwoordig wordt dit woord weer met enige regelmaat gebruikt, zij het niet altijd even terecht. Maar als het nu ergens van toepassing is, dan toch wel op het grote gemak waarmee Koene collega Rembrandt tot de zijne heeft gemaakt.

Het radicale besluit van de kunstenaar om afscheid te nemen van de techniek die voor hem persoonlijk lange tijd de belangrijkste van alle kunstmedia was, moet uiteraard gerespecteerd worden. Liefhebbers van de etskunst hebben echter evengoed reden die ontkenning te betreuren, niet alleen vanwege Koenes visuele dialoog met Rembrandt, maar evenzeer vanwege de vaak markante dialogen met zichzelf, op koper en vooral op zink. De evolutie schrijft inmiddels voort met penselen en palet.³⁵



Boerderij met hooischelf, 1998, ets, 72 x 174 mm



De terugkeer van de verloren zoon, 1998, ets, 75 x 65 mm

- 1 Gerard de Lairese, *Het groot schilderboek*, II, Amsterdam 1707, p. 376.
- 2 De Lairese, p. 377.
- 3 Het citaat is afkomstig uit *Simon Koene Essen. Oeuvrecatalogus (met alle etsen, overwegingen en motieven)*, 2008 (ongepubliceerd). Er zal hier nog een aantal malen van deze oeuvrecatalogus gebruik worden gemaakt, maar aangezien dit geschrift niet publiek toegankelijk is, zullen verwijzingen naar paginanummers achterwege blijven.
- 4 Zie in dit verband Peter-Klaus Schuster, 'Das Bild der Bilder – zur Wirkungsgeschichte von Dürers Melancholiekupferstich', in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* (red. Werner Hofmann en Martin Warnke), 1 (1982), pp. 72-134.
- 5 Zie Ina Versteeg, *De Haagse Etsclub. Fascinatie voor de etskunst*, Amsterdam 2002, p. 144.
- 6 Openingstoespraak bij de tentoonstelling van Arjan van Gent met zijn Atelier Sint Lucas, in de Klinkenberg-galerie in Pulchri Studio, Den Haag op 7 juni 2014. Zie ook Simon Koene, 'Met uitzicht op de Koekamp (2). De geschiedenis van de academie en het einde van het renaissancestisch model', *Pulchri* 39, nr. 3, juli 2011, pp. 32-37; en idem, 'Met uitzicht op de Koekamp (3). De geschiedenis van de academie en het einde van het renaissancestisch model', *Pulchri* 39, nr. 4, oktober 2011, pp. 26-30.
- 7 Simon Koene, *De tekenles*. 'De regels van de Kunst' (Inleiding in de Tekenkunst), z. p. 1992.
- 8 De meeste bijdragen werden gepubliceerd in het blad *Pulchri*, een uitgave van het Schilderkunstig Genootschap Pulchri Studio in Den Haag.
- 9 Zie Arianne Baggerman en Rudolf Dekker, "'De gevaarlijkste van alle bronnen". Egodocumenten: nieuwe wegen en perspectieven', *Tijdschrift voor sociale en economische geschiedenis* 1 (2004), nr. 4, pp. 3-22, i.h.b. 9-10; en Marijke Huismans, *Publieke levens. Autobiografieën op de Nederlandse boekenmarkt 1850-1915*, diss. Erasmus Universiteit, Rotterdam 2008, pp. 13, 18, 28. De karakterisering 'de gevaarlijkste van alle bronnen' stamt van Jan Romein, *De biografie*, Amsterdam 1946, p. 204.
- 10 Zie over Dirk van Gelder, Versteeg, pp. 131-138; en Susan Adam, Titus M. Eliëns en Agnes van den Noord-Van Gelder, *Dirk van Gelder 1907-1990. Tekenaar en veelzijdig graficus*, Zwolle 2008.
- 11 Versteeg, pp. 30-53.
- 12 Over verschillende stijlen naast elkaar, zie Gerrit Willems, 'Verklaren en ordenen. Over stijlanalytische benaderingen', in: Marilite Halbertsma en Kitty Zijlmans (red.), *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen 1993, pp. 103-138, i.h.b. 119: 'Sommige kunstenaars werken in verschillende stijlen naast elkaar; Picasso is hier exemplarisch'.
- 13 Jan de Hond, *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur, ca. 1800-1920*, Leiden 2008, pp. 170-178, 219-221.
- 14 Ook over Peru heeft Koene prenten gemaakt zonder er ooit geweest te zijn, en wel in 1987, als illustraties voor Thornton Wilder's *The Bridge of San Luis Rey*, een bibliofiele uitgave van de Stichting De Roos. Voor De Roos illustreerde Koene verder *De bruine vriend van Vestdijk* (1982) en *Muzikale beelden*, gedichten van Willem Wilminck (1995).
- 15 Dolf Welling, *Simon Koene, etsen*, Den Haag 1990, p. 23.
- 16 In een aantal van zijn composities verwerkte Koene zijn ideeën over de wereld en zijn gevoelens over militarisme en oorlog.
- 17 Émile Zola, 'Mon salon (1866), M. Manet', in: *Écrits sur l'art*, ed. Parijs 1991, pp. 112-119; Evert van Uitert, 'Van Gogh's concept of his oeuvre', *Simiolus* 12 (1981-82), pp. 223-244; en Louis van Tilborgh en Evert van Uitert, 'Een carrière van tien jaar. Het oeuvre van Vincent van Gogh', in: tent. cat. *Vincent van Gogh. Schilderijen*, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam 1990, pp. 15-26.
- 18 Tot het extreme doorgevoerd in een kleine ets uit 1968, *Landschap met gras-kant*. Over de expressiviteit van lijnen, zie Tryggve Emond, *On art and unity. A study in aesthetics related to painting*, Lund 1964, pp. 140-141.
- 19 Met betrekking tot deze activiteit verkiest de kunstenaar zelf een ietwat andere omschrijving, preciserend dat het hem – net als bij een goede violist of pianist – nooit om de techniek te doen was, maar dat hij slechts oplossen zocht voor hetgeen hij in zijn hoofd had. Zie over grafische termen en begrippen Versteeg, pp. 210-211.
- 20 Over vorm en inhoud, zie Willems, i.h.b. pp. 130-135. Voor *l'art pour l'art*, Iredell Jenkins, 'Art for art's sake', in: *Dictionary of the history of ideas*, I, New York 1968, 108-111.
- 21 De vrouw met de dolk werd gemodelleerd naar de actrice Marja Habraken (1939-1989) in de rol van het stomme meisje in *Moeder Courage* van Bertolt Brecht. Zij figureert ook in de in 1972 vervaardigde ets, getiteld *Jean-Baptiste Pocquelin (Molière)*.
- 22 Zie bijvoorbeeld 'Sub specie aeternitatis', discussie tussen Stan Verdult en Wim Klever, weblog Spinoza, *Spinozisme en Spinozana*, 2 en 3 oktober 2009.
- 23 Zie Iris Murdoch, *The fire & the sun. Why Plato banished the artists*, Oxford 1977; en E. de Jongh, *Kunst en het vruchtbare misverstand*. Huizinga-lezing 1992, Amsterdam 1993, pp. 11-12.
- 24 De Jacob Maris Aanmoedigingsprijs voor Grafiek, op een tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum (1969), en de Karel Klinkenbergprijs voor Grafiek en Tekenkunst in Pulchri Studio (1974). De woorden 'Grüsz Gott Albrecht' komen met Dürers jaartallen tevens voor op de collage-ets *Zero*, eveneens in 1969 ontstaan.
- 25 Zie M.A. Schenkeveld-Van der Dussen, *Duistere luister. Aspecten van obscuritas*, Inaug. rede, Utrecht 1988; J. Jansen, *Brevitas. Beschouwingen over de beknoptheid van vorm en stijl in de renaissance* (1995), i.h.b. p. 423.
- 26 Marjoleine de Vos, 'Diep in het geheim gestoken. Over duistere poëzië', *De Gids* 162 (1999), pp. 166-178.
- 27 Het landschapje in *Rijping* dat Koene destijds niet meer thuis wist te brengen, associeert hij nu met een gravure van Dürer.
- 28 Jacob van Lennep, *De lotgevallen van Klaasje Zevenster*, deel 2, Den Haag etc. 1866, p. 122.
- 29 Baltasar Gracián y Morales, *De konst der wijsheid*. Vert. M. Smallegange, Den Haag 1696, fol. A6r-A7r; Horatius, *Carmina*, III, 1, waar in de eerste regels het oningewijde volk door een priester tot plechtige stilte wordt gemaand. Zie *The complete works of Horace* (red. Charles Passage), New York 1983, pp. 209-210; Multatuli, *Minnebrieven*, Amsterdam 1861, p. 17.
- 30 Over Koene als docent, zie Versteeg, pp. 9, 147.
- 31 Zie Eddy de Jongh, 'Rembrandt in de ogen van Peter Vos', in: *Face Book. Studies on Dutch and Flemish portraiture of the 16th-18th centuries. Liber amicorum presented to Rudolf E.O. Ekkart on the occasion of his 65th birthday*, Leiden 2012, pp. 175-182, i.h.b. 177.
- 32 De voorstelling omvat verder een vredesruiter en het Escorial als metafoor van Spanje.
- 33 Ook elders in zijn *Oeuvrecatalogus* rept Koene van de snelheid waarmee hij een bepaalde ets tot stand bracht.
- 34 Het begrip 'sprezzatura' werd gemunt door Baldassare Castiglione en toegepast in zijn beroemd geworden gedragsboek *De hoveling (Il cortegiano)*, Venetië 1528). Zie J.R. Woodhouse, *Baldesar Castiglione. A reassessment of The Courtier*, Edinburgh 1978, pp. 76-77.
- 35 In Koenes schilderijen komen verschillende thema's uit zijn 'Oosterse periode' terug.

Susan Adam

DE HAAGSE ETSClub

EEN BIBLIOFIELE GEDACHTE

‘Als ik iets etste, dan bestond het pas’. Voor Simon Koene staat de ets bovenaan in hiërarchie, boven andere kunstvormen zoals de teken- en schilderkunst. Trots is hij op de Haagse Etsclub, omdat hij in een tijd waarin er naar zijn mening vooral ‘brutale wandgrafiek’ werd gemaakt, ruimte vond om iets te scheppen voor zichzelf, zonder enig commercieel oogmerk. Mappen met grafiek om op de hand te bekijken, om te bewaren en te koesteren.¹

Ook in de negentiende eeuw werden in clubverband etsen vervaardigd en uitgegeven in portefeuilles, door de Haagsche Etsclub (1848-1860) en de Nederlandsche Etsclub (1885-1896).² Bijna een eeuw later, in 1972, gaf Koene de aanzet voor een nieuwe club. In het jaar daarvoor had hij het *Schelpenboekje* bedacht, een klein boekje met originele etsen van verschillende kunstenaars in een handzaam formaat, dat je in je binnenzak zou kunnen meennemen om af en toe eens door te kunnen bladeren. Kort daarvoor had Koene bij zijn etsdrukker Piet Clement in Amsterdam gezien hoe daar het boekwerkje *Six Fairy Tales* van David Hockney (geb. 1937) werd gedrukt, waarvan niet veel later via de boekhandel een

kleine facsimile werd uitgegeven.³ Dat boekje inspireerde Koene tot het maken van een soortgelijk boekje, maar dan met originele etsen van bevriende kunstenaars en gedrukt in een beperkte oplage.

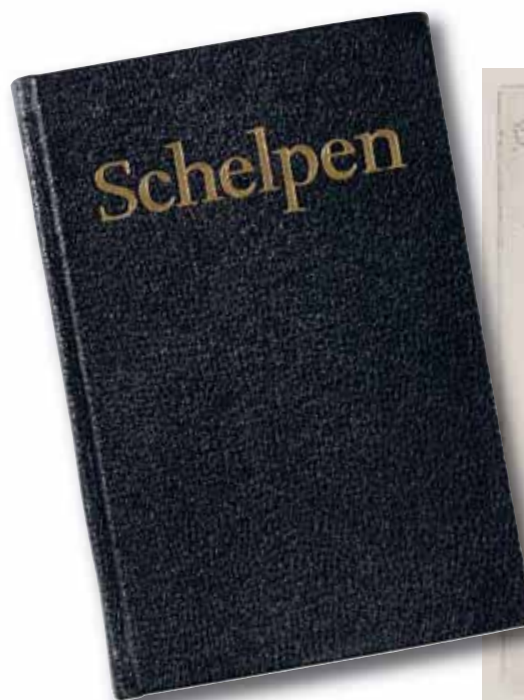


Rembrandt van Rijn, *Conus marmoreus*, 1650, ets en burijn, 51 x 46 mm, Rijksmuseum, Amsterdam

Koene, een groot bewonderaar van het werk van Rembrandt, had in oktober 1971 een schelp geëts nadat hij de beroemde prent *Conus Marmoreus* van Rembrandt uit 1650 weer eens onder ogen kreeg.⁴ Bovendien had Koene net een kleine collectie schelpen aangelegd.⁵

Zo kwam hij op het idee om een *Schelpenboekje* te maken en spoorde bevriende kunstenaars aan om daaraan mee te doen. Zijn voormalige docenten aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten Dirk van Gelder (1907-1990) en Willem Minderman (1910-1985) waren meteen enthousiast. Koenes werk werd hogelijk gewaardeerd door hen beiden, dus zij sloten graag aan. Bovendien was Van Gelder een groot verzamelaar van schelpen en andere naturalia en koos deze veelvuldig als onderwerp voor zijn tekeningen en prenten.⁶ Uiteindelijk bracht Koene een groep van tien etsers bij elkaar die samen het *Schelpenboekje* zouden maken.⁷

Koene speelde een duidelijke voortrekkersrol in het project. Brieven in het archief van het Gemeentemuseum Den Haag getuigen hiervan.⁸ Hij nam steeds de regie in handen, belegde vergaderingen en maakte afspraken. Hij stelde alle tien de grafici voor om twee schelpenetsen te maken en gaf daarbij de maatvoering en de volgorde ervan in het boekje aan. Gerrit Noordzij (geb. 1931), letterontwerper en typograaf, ontwierp de letters voor de omslag en maakte twee kopergravures. Twintig prenten werden bij Koene ingeleverd. Alle etsjes verschillen van elkaar maar delen het intieme van de handgrafiek. Het *Schelpenboekje* werd gedrukt in een oplage van vijftig exemplaren die nadrukkelijk niet voor de verkoop waren bestemd. Iedere kunstenaar kreeg vijf exemplaren. Ze werden gepresenteerd op een Schelpenfeest, bij Dirk van Gelder thuis. Een feestelijke gebeurtenis, opgesierd met schelpenschalen, zeebanket van chocolade en een damasten tafelkleed met ingeweven schelpenpatronen.⁹ Het *Schelpenboekje*, door Koene ook wel aangemerkt als een 'uit de hand gelopen aardigheidje', werd een groot succes en vormde het startsein voor de oprichting van de Haagse Etsclub.¹⁰



Inhoud.	
medewerkenden:	pagina's:
Gerrit Noordzij	2,5
Willem Minderman	6,7
Herman Doerck	8,15
Dirk van Gelder	9,14
Simon Koene	10,13
Co Westerik	11,12
Charles Donker	16,23
pag 23: L. chlamys varia	



Toch zou het nog twaalf jaar duren voor de Haagse Etsclub een feit werd. In 1976 werd wel een nieuw project gestart onder de naam *Onkruid*. Na het succes van het *Schelpenboekje* besloten een paar kunstenaars die daaraan hadden meegewerkt, door te gaan met het in groepsverband maken van etsen. Twee jaar eerder al had Koene een onkruidprent gemaakt, die door *NRC Handelsblad* werd verkozen tot Prent van de Maand. Die prent zou uiteindelijk het thema opleveren voor het nieuwe project. Zo ontstond in 1976 de editie *Onkruid*, bestaande uit een serie van vijftwintig etsen van vijf grafici in een fraai vormgegeven cassette met een begeleidende tekst van bioloog-auteur Ton Kwinkelenberg.¹¹ De vijf deelnemende kunstenaars beoogden prenten te maken 'die de tijd konden trotseren en gemaakt werden om in mappen te verzamelen en af en toe eens op de hand te bekijken'.¹² Koene maakte voor de doos nieuwe etsen met een ander concept dan zijn eerdere onkruid-

prenten, omdat hij er naar eigen zeggen een hekel aan had om in herhaling te vervallen of terug te keren op een al eerder betreden pad.¹³ Het werd een reeks prenten rond de afbraak van de abdijkerk van Loosduinen, weergegeven in verschillende jaargetijden: winter, lente, vroege zomer, late zomer en herfst. Koene stelde de compositie samen in zijn atelier. Op de achtergrond is steeds de kerk van Loosduinen te zien. Planten uit zijn eigen tuin en van de straatkant tekende hij na en plaatste hij op de voorgrond. Diverse eigen vondsten vonden ook een plek in de compositie. Zo is op de zomerprent links een mussenschedeltje te zien, door Koene uit een uilenbal geplozen die gevonden werd tijdens een wandeling op Landgoed Clingendael. En de kruisspin en zweefvlieg, die prachtig afsteken tegen de heldere lucht, kwamen uit zijn eigen achtertuin. De sprinkhaan middenonder kwam uit het biologielokaal van de middelbare school waar Koene werkte als leraar.

Deze derde prent uit de serie beschouwt Koene zelf als zijn beste prent. Samen met de ets *Groot Hollands Landschap*, die ook de Loosduinse abdijkerk als onderwerp heeft, werd dit het slotstuk van de door Koene zelf zo genoemde Hollandse periode.

Het project *Onkruid* smaakte opnieuw naar meer, maar Koene hield er naar eigen zeggen 'niet van om een geslaagd project te herhalen, met alle kans op mislukking'.¹⁴ Daarom gebeurde het dat de Haagse Etsclub pas in 1984 werd opgericht, acht jaar na het verschijnen van *Onkruid*. Minderman had deze naam voorgesteld, in navolging van de oude Haagsche Etsclub uit 1848. Koene was aanvankelijk minder tevreden met de naam en wilde er liever niet mee geassocieerd worden, omdat hij zich een moderne etser voelde, gericht op de toekomst.¹⁵ Om Minderman niet teleur te stellen, stemde hij er toch mee in.



Hollands landschap met grasklokje (vroeg-zomer), 1975, ets, 200 x 300 mm



Groot Hollands landschap, 1978-1979, ets, 280 x 390 mm



De Haagse Etsclub bestond op dat moment uit vijf leden en de eerste cassette onder de nieuwe naam kreeg de titel *Buiten* (1984). De vijf leden vervaardigden ieder vier prenten en er werd een oprichtingsets gemaakt.¹⁶ Die bevatte vijf kleine etsjes, op één plaat gemaakt, van iedere deelnemer één. De prenten in de map *Buiten* verschilden aanzienlijk van elkaar in stijl. Terwijl Van Gelder en Minderman hun typische gedetailleerde landschappen lieten zien, maakte Han van Hagen (geb. 1944) een close-up van rietstengels en grassen en kwam Fred Couprie (geb. 1948) met vier kleurrijke etsen van menselijke figuren in een geabstraheerd landschap. Koene maakte dit keer geen lijnetsen maar een serie prenten in suikeraquatint. Hij was inmiddels een andere weg ingeslagen die door hem ook wel zijn Oosterse periode wordt genoemd en gekenmerkt wordt door dromerige prenten in mediterrane sfeer. Zelf zegt hij hierover dat hij behoefte had aan harmonie en kleur, vanuit een schilderachtige invalshoek. Ook ging Koene vaker in series werken om thema's meer uit te kunnen diepen.¹⁷ De vier werken die hij voor de *Buiten*-cassette maakte, tonen het mediterrane platteland in aardse tinten. Nog voordat hij Griekenland bezocht, maakte hij enkele kleurprenten in een voor hem nieuwe techniek en stijl in een Grieks thema. De jaren daarna reisde hij naar verschillende Griekse eilanden waar hij 'het Arcadië van zijn dromen' hoopte te vinden.¹⁸ Ook ging Koene vanaf die tijd elk jaar gedu-

rende een periode van twee of drie weken naar het Grafisch Centrum Frans Masereel in Kasterlee, België. Hij werkte daar verscheidene zomers te midden van een internationaal gezelschap en raakte geïnspireerd tot het maken van prenten met een nieuwe invalshoek. Daar experimenteerde hij met technieken en een andere vormtaal.

In 1987 werd de eerste etsmap uitgegeven. Het thema was *Landschappelijk* (1987) en de map had een nieuwe vormgeving van Alfons van Heusden (1930-2000). Nieuwkomer in de club was Reinder Homan (geb. 1950). Hij volgde Willem Minderman op, die in 1985 was overleden. De map bevatte tien prenten, van elke kunstenaar twee. Koene leverde de kleine kantachtige lijnetsen *Vesting in Peru* en *Tropisch Oerwoud*, geïnspireerd op prenten die hij even daarvoor maakte voor het boek *The Bridge of San Luis Rey* van Thornton Wilder, uitgegeven

Grieks schaap met blauwe deur, 1983, kleurets (5 platen), 130 x 190 mm



Kretenzisch ram met blauwe deur, 1983, kleurets (6 platen), 130 x 190 mm



Griekse ezel, 1983, kleurets, 130 x 190 mm



Grieks schaap, 1984, kleurets (5 platen), 130 x 190 mm

Tropisch oerwoud met kloof en stenen brug, 1987, ets, 130 x 180 mm



Tropisch oerwoud met ver dal, 1987, ets, 130 x 185 mm



door de Stichting De Roos.¹⁹ Opvallend is dat Koenes prenten in kleur zijn gedrukt en dat hij opnieuw heeft gekozen voor een onderwerp ver van huis. Toch bleef de intentie van de Haagse Etsclub overeind: de etsen waren niet bedoeld om van een afstand te bekijken maar op de hand. Het is bijzonder dat deze groep grafici in een tijd waarin veel gebeurde op het gebied van de beeldende kunst en de (kleuren)litho zegevierde, ervoor koos lijnetsen te maken in louter zwart-wit en in klein formaat.

Al snel daarna volgde de tweede map *Het Dier* (1989), waaraan vroegere deelnemers van het *Schelpenboekje* Hermanus Berserik (1921-2002) en Charles Donker (geb. 1940) ook meededen.²⁰ De prenten van Koene weken opnieuw af van het werk van die van de andere kunstenaars vanwege de techniek, het kleurgebruik en de vorm die doet denken aan een affiche. In *Wildlife I* en *Wild Life II* worden fragmentarische beeldelementen, waaronder wilde dieren, gecombineerd met sjabloon-

letters. Het collageachtige effect wordt nog eens versterkt door het felle kleurgebruik. De twee *Wildlife*-prenten maakten deel uit van een omvangrijke serie die een voortzetting waren van de collage-etsen van twintig jaar daarvoor.²¹ De werken zijn getekend in suikeraquatint waardoor ze iets schilderachtigs krijgen, de rasters in vernis-mou. Koene voelde steeds de behoefte om te vernieuwen. Hij schrijft hierover in zijn autobiografie: 'Zo ging dat steeds met mijn prenten, van groot naar klein, van schilderachtig naar lineair, van eenvoudig naar complex, van vroeger naar heden en omgekeerd. Ook was het afhankelijk van het jaargetijde en het weer. Donkere dagen vroegen mij over het algemeen om donkere lijnetsen en zomerse dagen om prenten in kleur'. Ook op de Haagse Etsclub-bijdragen was dit steeds van toepassing. De kleurrijke *Wildlife*-prenten die in de zomer in Kasterlee werden gemaakt, volgden op de ingetogen Peru-lijnetsjes uit de map *Buiten*.

Ree (*Wildlife 3*), 1989, kleurets (2 platen), 290 x 210 mm

In 1990 overleed Dirk van Gelder, waarna Koene en Han van Hagen als vaste kernleden van de Haagse Etsclub overbleven. Aan de volgende map met het thema *Reizen* (1991) werkten dan ook drie nieuwe kunstenaars mee.²² De map liet afwisselend en kleurrijk werk zien. Koene leverde opnieuw twee prenten uit de *Wildlife*-serie: *African Dream I* en *II* (1991).

In 1993 maakte Koene voor de map *Historische Momenten* (1993) twee kleuretsen van historische plekken: *Delphi* (1993) en *Acropolis van Athene* (1993). Koenes fascinatie voor Griekenland dateerde vanaf zijn gymnasiumtijd. Maar ook Egypte vormde voor Koene een onuitputtelijke bron van inspiratie. Nog voordat hij deze landen had bezocht, vormden ze voor Koene al dankbare onderwerpen. Het afgebeelde is 'meer droombeeld dan werkelijkheid, een wereld die te mooi is om waar te zijn'.²³ Vele kamelenetsjes maakte hij, vluchtig maar trefzeker op de plaat gezet en overweldigende kleuretsen van historische plekken zoals *Delphi* (1993), *Acropolis van Athene* (1993), *Piramides van Gizeh* (1995) en de *Tempel van Hatsjepsut* (1995). Deze laatste twee werden opgenomen in de vijfde map *Sprookjesachtig* (1995).

Kievit (Wildlife 14), 1991, kleurets (2 platen), 290 x 210 mm



Gems of springbok met zebra's (Wildlife 15), 1991, kleurets (2 platen), 290 x 210 mm



Delphi, 1993, kleurets (3 platen), 210 x 282 mm



Akropolis van Athene, 1993, kleurets (3 platen), 210 x 282 mm





In 1996 verscheen de zesde map van de Haagse Etsclub met het thema *De ontdekking van de wereld*, een variant op de titel van het boek *De ontdekking van de hemel* van Harry Mulisch dat in datzelfde jaar verscheen. Koenes bijdrage aan deze map, waaraan tien kunstenaars meewerkten, is opnieuw een Oosters werk. Geen kleurets dit keer, maar een klein oriëntaals lijnetsje in sepia van een reiziger op kameel.

Hoewel Koene na een uitgebreide studie van de werken van Rembrandt in 1998 besloot te stoppen met het maken van etsen, droeg hij in 2004 toch nog bij aan de laatste en zevende map *Tuinen* (2004), die verscheen na de overzichtstentoonstelling van de Haagse Etsclub in Museum Hofwijck in Voorburg en de uitgave van het boek *De Haagse Etsclub, fascinatie voor de tekenkunst* door Koenes oud-leerling en kunsthistorica Ina Versteeg in 2002. Hij maakte daarmee zijn allerlaatste prent onder de titel *De tuinen van Schönbrunn* (2004), waarop behalve de tuinen van Schönbrunn een finzinnig portret van de componist Mozart is afgebeeld.



Daarmee kwam in 2004 een definitief einde aan het bestaan van de Haagse Etsclub, een bijzonder en zeldzaam collectief waarin Koene een cruciale rol speelde en dat zonder zijn gedrevenheid niet tot stand was gekomen. Zelf noemt hij anno 2014 het ontstaan van de Haagse Etsclub een 'bibliofiele gedachte'. 'We wilden iets maken voor onszelf, iets wat we zelf ook graag wilden hebben'.²⁴ Als enige van alle deelnemers leverde hij bijdragen aan het *Schelpenboekje*, *Onkruid*, *Buiten* én de zeven etsmappen.

De tuinen van Schönbrunn, 2004, ets, 130 x 190 mm



Dertig jaar heeft Koene geëtt, een lange reis langs verschillende thema's, vormen en technieken. De Haagse Etsclub, zijn geesteskind, reisde als constante al die jaren met hem mee.

Kameelruiter bij Oosterse stad, 1988, ets, 100 x 100 mm



- 1 Gesprek met Simon Koene, 4 december 2014.
- 2 De Haagsche Etsclub werd in 1848 opgericht door Johannes van der Drift (1808-1883), Jan Weissenbruch (1822-1880), Lambertus Hardenberg (1822-1900) en Reinier Craeyvanger (1812-1880). Er werden geen portefeuilles uitgegeven maar er werd wel wekelijks in clubverband geëetst. De Nederlandsche Etsclub werd in 1885 opgericht 'ter bevordering van de beoefening der etskunst onder de jonge Nederlandse schilders'. Een van de drijvende krachten achter de Nederlandsche Etsclub was Willem Witsen (1860-1923). De Etsclub gaf in totaal negen portefeuilles uit met werk van leden.
- 3 David Hockney, *Six Fairy Tales from the Brothers Grimm with Original Etchings*, Londen, Peterburg Press 1970.
- 4 Rembrandt Harmensz. van Rijn, *De Schelp (Conus Marmoreus)*, 1650, ets, droge naald en burijn, 97 x 129 mm. De prent bevindt zich in de collectie van het Rijksmuseum, Amsterdam.
- 5 Bij de benzinestations van Shell kregen klanten indertijd een schelp cadeau. Koene verzamelde deze en zo ontstond in korte tijd een collectie schelpen.
- 6 Zie over Dirk van Gelder, S. Adam, T.M. Eliëns en A. van den Noort-Van Gelder, *Dirk van Gelder 1907-1990. Tekenaar en veelzijdig graficus*, Zwolle 2008.
- 7 Zie Ina Versteeg, *De Haagse Etsclub. Fascinatie voor de etskunst*, Amsterdam 2002, p. 31.
- 8 Een exemplaar van het Schelpenboekje en diverse voorstudies, proefdrukken en correspondentie bevinden zich in de collectie van het Gemeentemuseum Den Haag, objectnummer 1021225.
- 9 Het tafeldamast werd in 1957 door Dirk van Gelder ontworpen voor de Provinciale Staten van Zeeland en uitgevoerd bij de firma E.J.F. van Dissel & Zonen.
- 10 Versteeg, p.31.
- 11 Ton Kwinkelenberg was een collega van Koene op de Rijksscholen-gemeenschap in Amersfoort. Hij doceerde daar Nederlands en Biologie.
- 12 *Simon Koene Etsen. Oeuvrecatalogus (met alle etsen, overwegingen en motieven)*, 2008 (onpubliceerd), p. 77.
- 13 Koene 2008, p. 74.
- 14 Koene 2008, p. 92.
- 15 Simon Koene, *Groeipijn*, 2012 (onpubliceerd), p. 62.
- 16 De opichtingsets werd gemaakt in navolging van de eerste Haagsche Etsclub. Jan Weissenbruch, Reinier Craeyvanger en Lambertus Hardenberg maakten voor deze club in 1848 een oprichtingsets met van iedere kunstenaar drie kleine etsen op één plaat.
- 17 Koene 2008, p.89.
- 18 Koene 2008, p.90.
- 19 Thornton Wilder, *The Bridge of San Luis Rey*, Stichting De Roos, Utrecht 1987.
- 20 Fred Couprie (geb. 1948) doet inmiddels niet meer mee.
- 21 In 1969 maakte Koene onder andere de collageprenten *Plastic Man*, *Pap* en *Zero* (eerste en tweede staat) die doen denken aan het werk van de Amerikaanse popartkunstenaar Robert Rauschenberg (1925-2008).
- 22 Chris van Otterloo (geb. 1950), Elmar Gille (geb. 1947) en Martin Baeyens (geb. 1943).
- 23 Versteeg 2008, p. 112.
- 24 Gesprek met Simon Koene, 4 december 2014.

MENSEN EN VERHALEN

In deze cluster zijn etsen met verschillende onderwerpen opgenomen die met elkaar gemeen hebben dat de mens er een min of meer centrale rol in vervult. Behalve portretten, vooral van kinderen en familieleden, bracht de kunstenaar heel wat fantasiefiguren op de plaat, in diverse gradaties van vervorming. Koene schrok er ook niet voor terug historische beroemdheden als Plato, Dürer, Spinoza en Molière in ongewone gedaante ten tonele te voeren. Sommige anonimi kregen een plaats in een collage, een kunstvorm die sinds het kubisme van tijd tot tijd hoogtij viert.

Collages bestaan uit ongelijksoortige onderdelen waaruit een nieuw geheel wordt

gefabriceerd, vaak door middel van knippen en plakken. Koene maakte de zijne echter niet met behulp van schaar en lijm maar, trouw blijvend aan zijn metier, door een fusie van curieuze voorstellingen met de etsnaald in een zinken beeldrager te krassen. Het collagekarakter wordt in een aantal gevallen nog versterkt door het samengaan van grafisch concept en technisch experimenteren (ets bijvoorbeeld gecombineerd met suikeraquatint en litho). Enkele van de werken, ontstaan in 1969 en 1970, de tijd van de Vietnamoorlog, zijn doortrokken van maatschappijkritiek en politiek protest.



Kinderen, 1968, ets, 130 x 250 mm



Kind met spiegel, 1968, ets, 125 x 175 mm



Spelen met blokken, 1968, ets, 110 x 142 mm



Kinderkamer met beer, 1968, ets, 160 x 225 mm



Moeder van de kunstenaar met zelfportret, 1968 ets, 165 x 170 mm



Kinderen met orchidee, ets, 1968, 150 x 150 mm



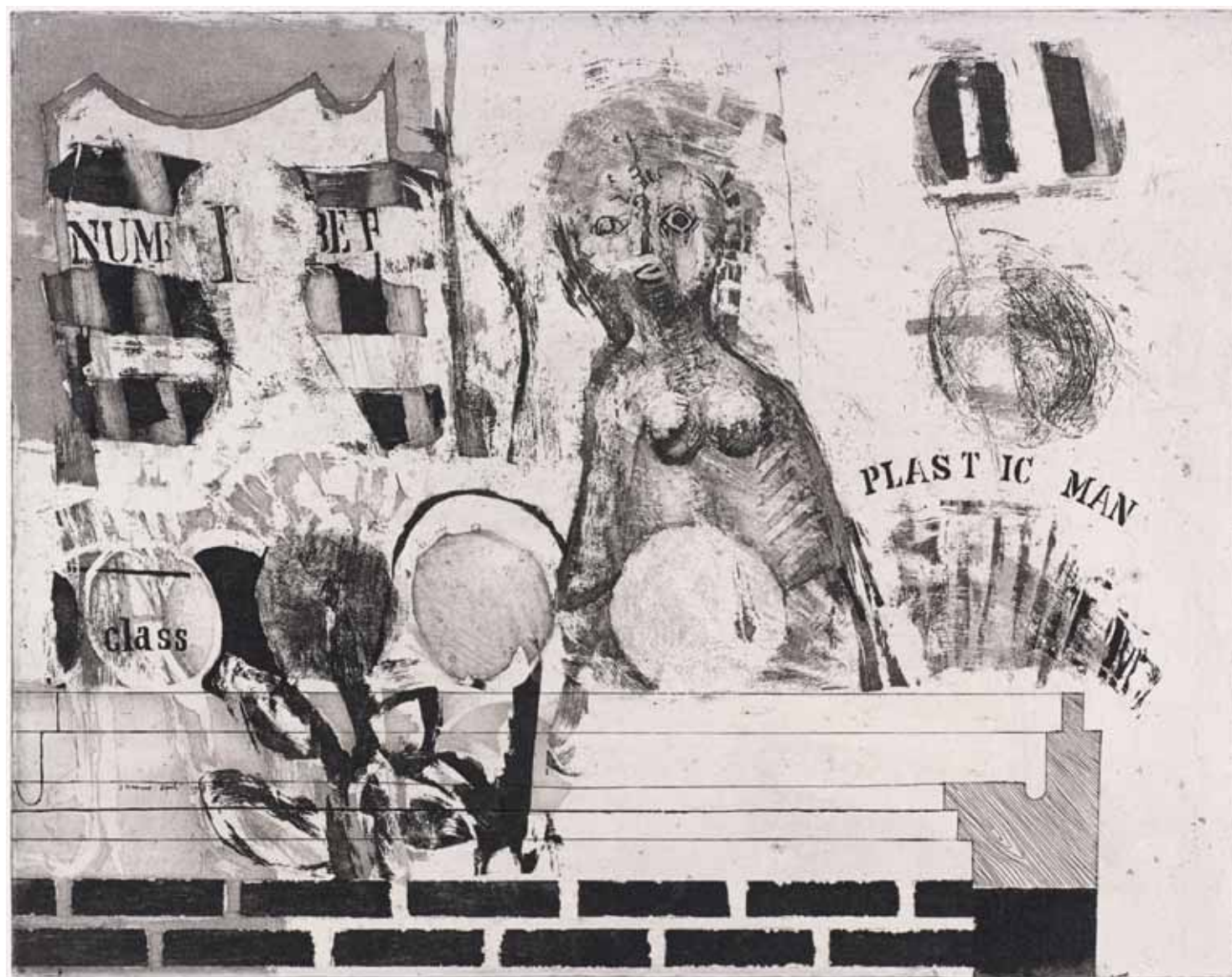
Zelfportret in stolp, 1968, ets, 250 x 190 mm



Oma Balm (grootmoeder van de kunstenaar), 1969, ets, 136 x 120 mm



Maria Elisabeth Balm (grootmoeder van de kunstenaar), 1968, ets, 138 x 97 mm



Plastic Man, 1969, ets, 250 x 320 mm



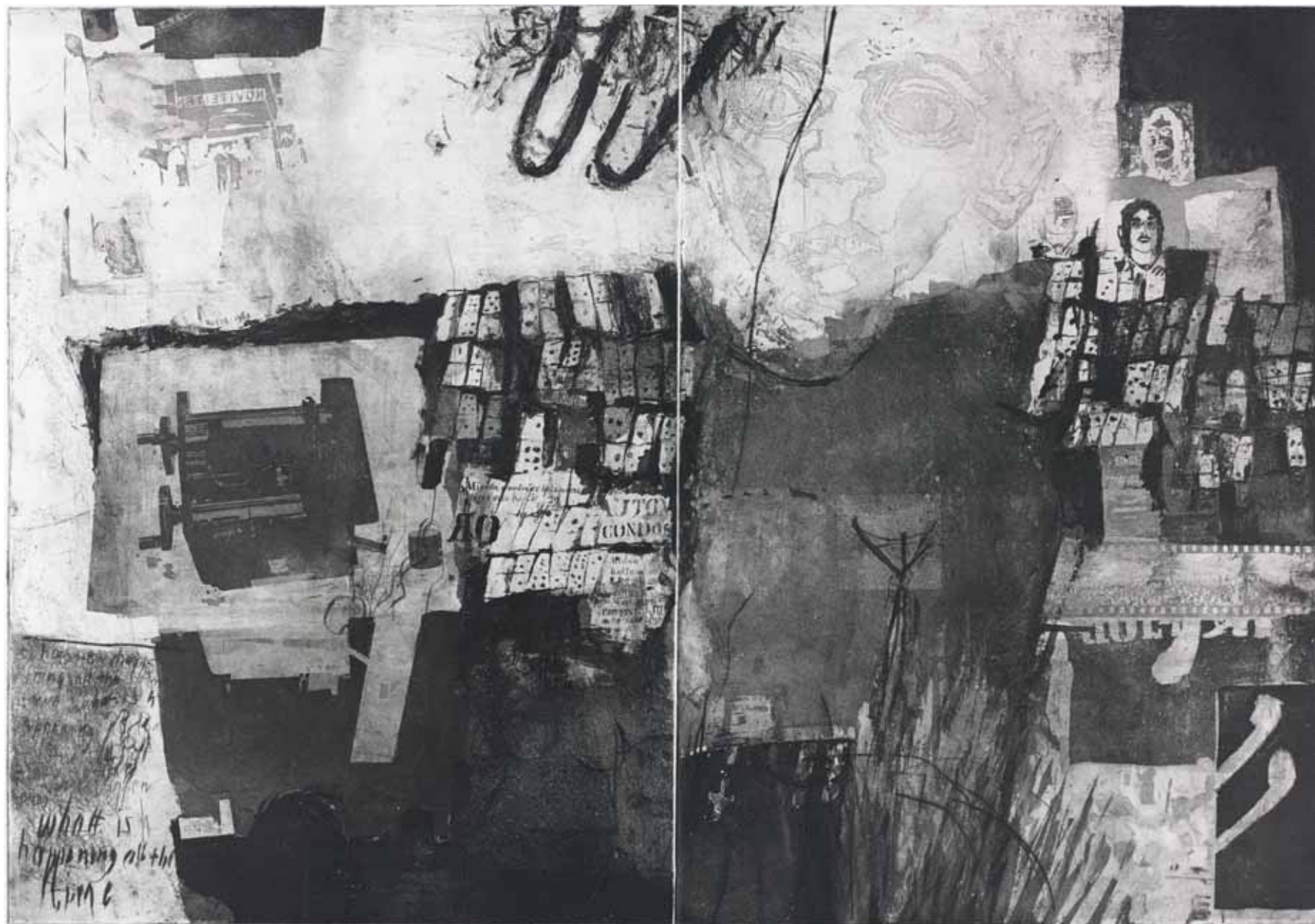
Vrouw, kind en uil, 1969, ets, 140 x 217 mm



Zero, 2de staat, 1969, ets, 245 x 320 mm



Rijping, 1969, ets, 195 x 420 mm



What is happening all the time, 1969, ets (2 platen), 415 x 590 mm



De andere, 1970, ets, 500 x 650 mm



Grusz Gott Albrecht, 1969, ets, 245 x 320 mm

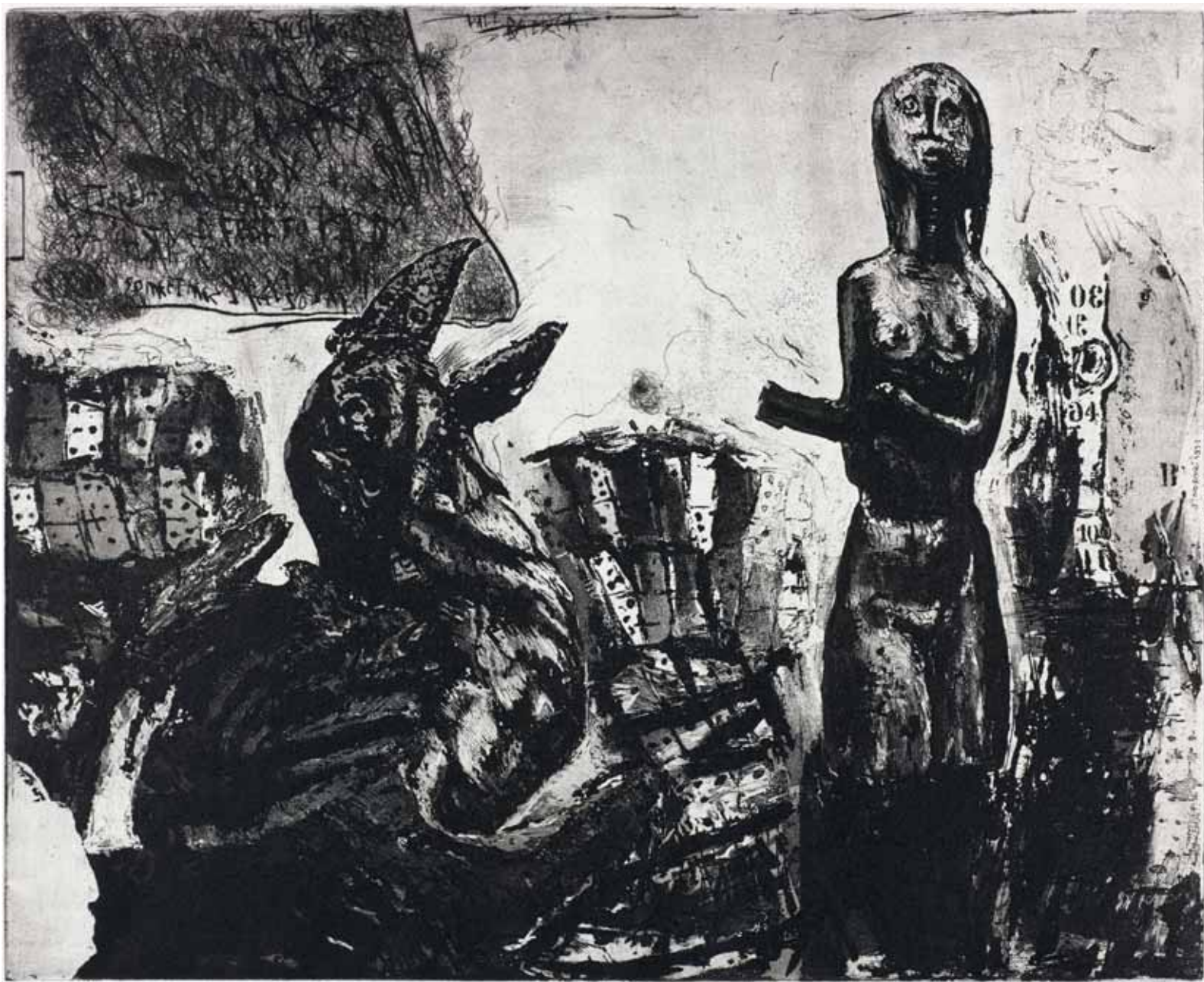


Dear Plato, 1970, ets (2 platen), 415 x 605 mm

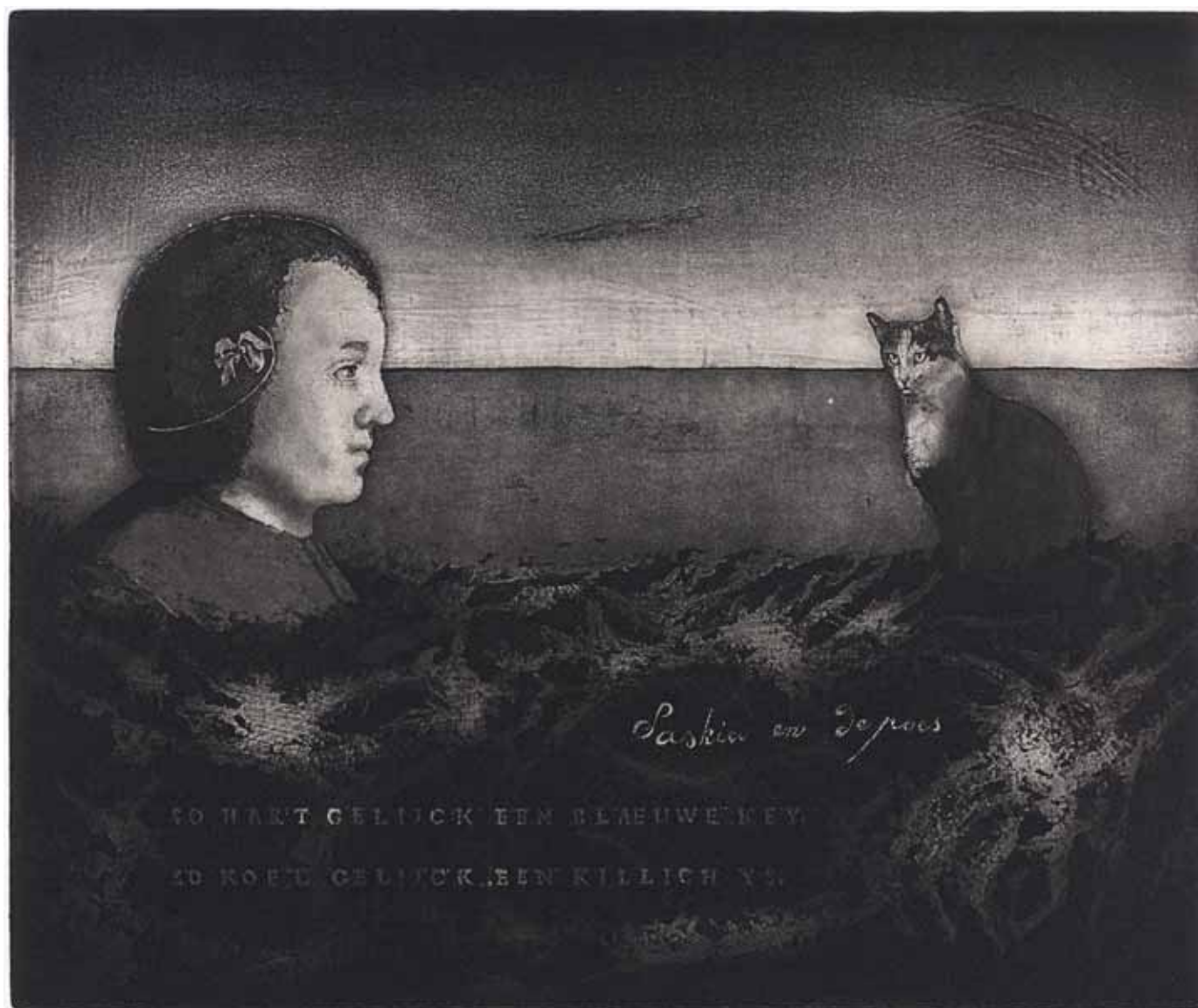


Motor (De bello Gallico), 1970, ets, 450 x 450 mm





So sad, 1971, ets, 300 x 375 mm



Saskia en de poes, 1971, ets, 250 x 300 mm



Familieportret, 1972, ets, 250 x 320 mm



Kind aan tafel, 1977, ets, 280 x 390 mm



Kind aan tafel, 1981, ets, 110 x 160 mm



Droommeisje, 1982, ets (2 platen), 200 x 275 mm



Meisje aan tafel (2), 1982, ets (2 platen), 310 x 415 mm



Meisje aan tafel (1), 1982, ets (2 platen), 310 x 415 mm



Schreeuwend kind aan tafel, 1982, ets (2 platen), 310 x 415 mm

HOLLANDSE NATUUR

In de geëtste uitbeeldingen van landschappen en planten openbaart Koene zich als een begaafd naturalist. Een betiteling die niet geheel letterlijk moet worden genomen. Zelfs een naturalist dient in zekere mate een manipulator te zijn, iemand die weet dat een uitbeelding in wording gaandeweg soms haar eigen artistieke eisen begint te stellen. Koene biedt prachtige oplossingen in zijn reeks landschappen met de gedeeltelijk afgebroken en naar een eerdere staat teruggebrachte abdijkerk

van Loosduinen als vast punt. Aan de werkelijke situatie die zich daar aan hem voordeed, voegde hij uit eigen voorraad allerlei vegetatie toe, alsook vogelschedeltjes en insecten uit zijn achtertuin, ten behoeve van een pakkende voordracht.

Nagenoeg ongemanipuleerd zijn de subtiele weergaven van onkruid, in prenten die het doorgaans als ongewenst beschouwde gewas om zo te zeggen een aristocratisch aanzien geven.

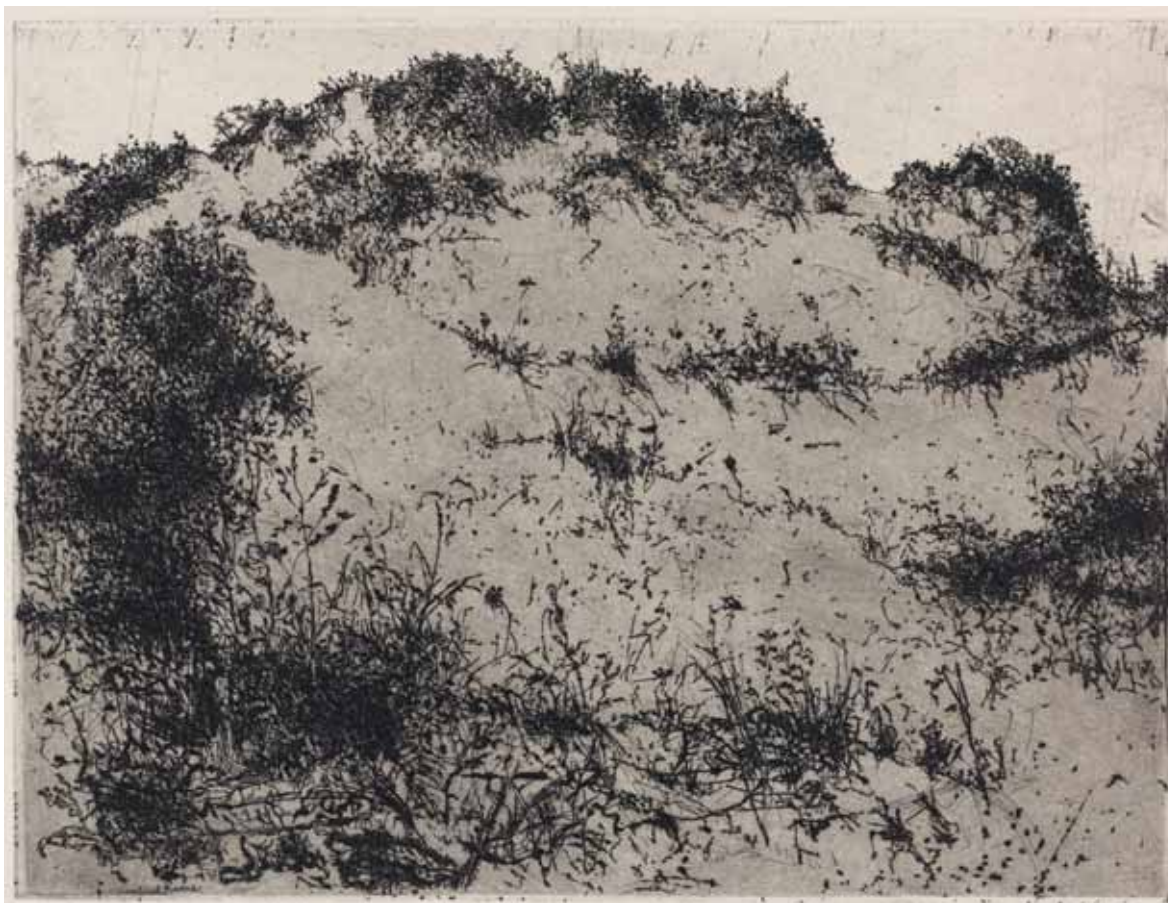


Abdijskerk van Loosduinen, 1969, ets, 250 x 315 mm



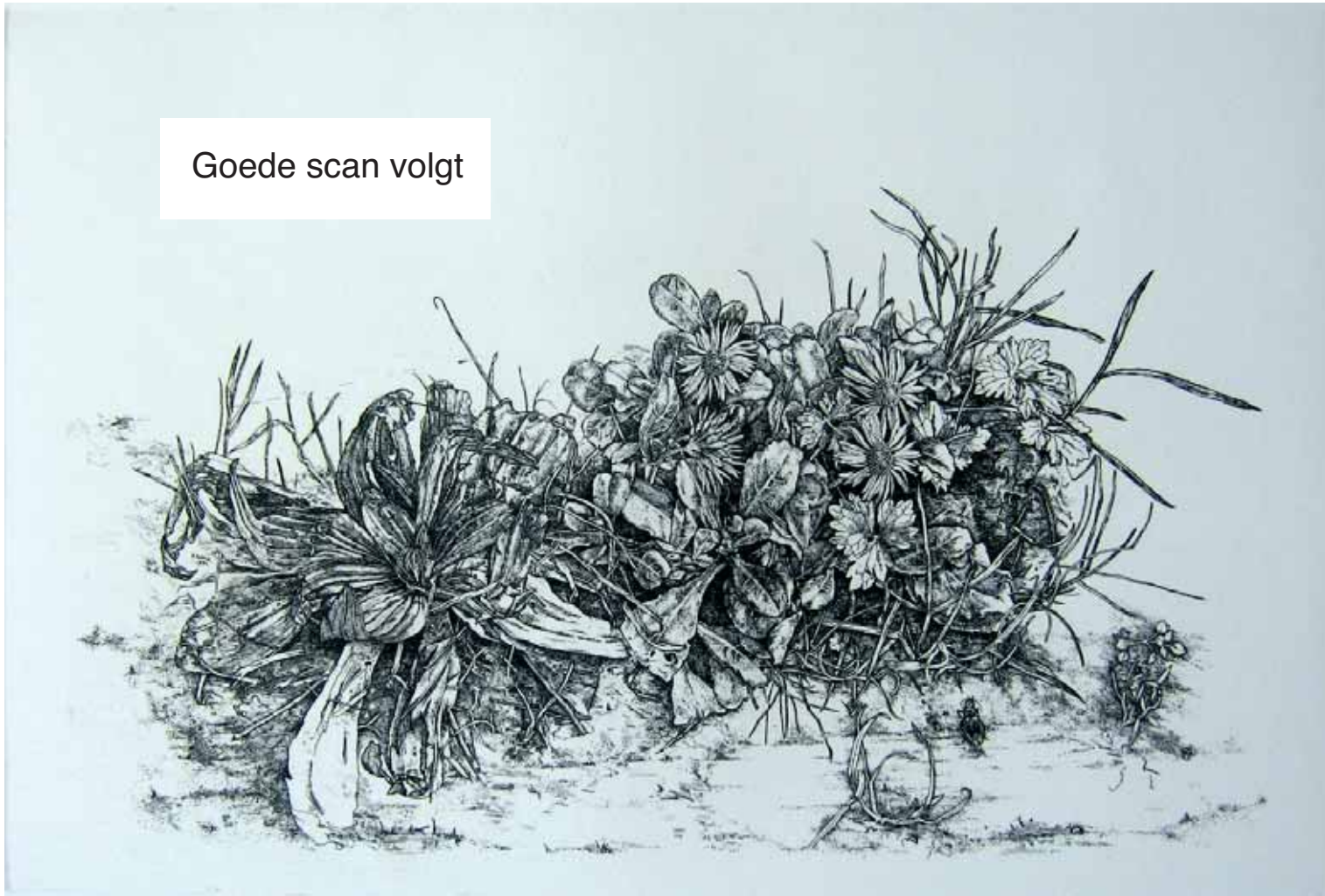
Landschap Loosduinen (3), 1971, ets, tweede staat, 250 x 315 mm





Duinen in Knokke, 1971, ets, 155 x 200 mm

Goede scan volgt





Wulp (naar Dirk van Gelder), 1973, ets, 365 x 490 mm



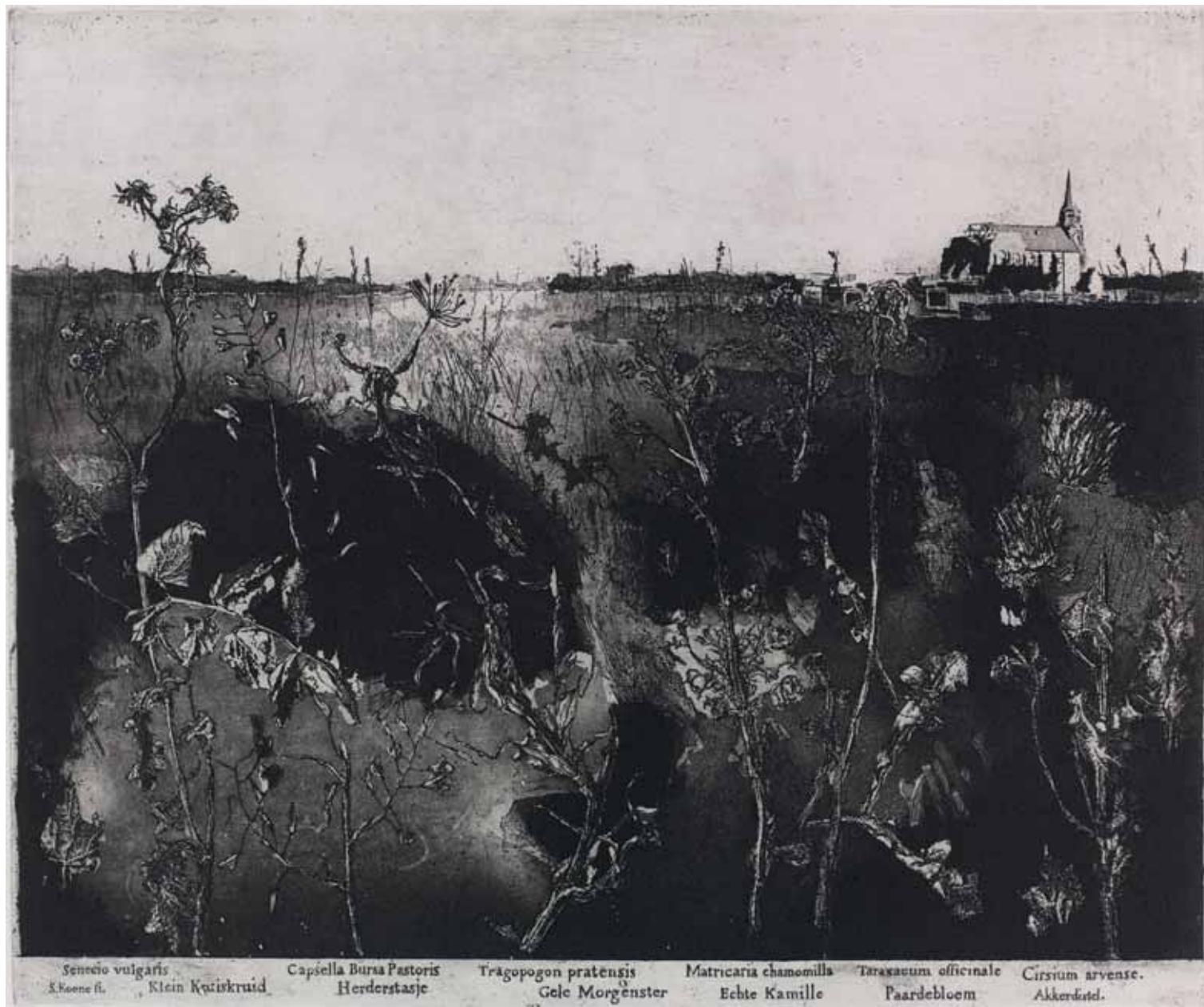




Onkruid met smal weegbree, 1974, ets, 240 x 310 mm



Paardenbloem (met muizen- en mussenschedeltjes), 1975, ets, 200 x 300 mm



Landschap met onkruidnamen, 1971, ets, 250 x 300 mm



Loosduinen (5) met brandnetel, 1972, ets, 250 x 320 mm



Landschap met weegbree, 1974, ets, 200 x 300 mm



Abdykerk van Loosduinen in het late zonlicht (lente), 1975, ets, 200 x 300 mm



Hollands landschap met grasklokje (vroeg-zomer), 1975, ets, 200 x 300 mm



Landschap met distels (laat-zomer), 1975, ets, 200 x 300 mm



Landschap met zuring (herfst), 1974, ets, 200 x 300 mm



Laatste gewas onder sneeuw (winter), 1975, ets, 200 x 300 mm



Groot Hollands landschap, 1978-1979, ets, 280 x 390 mm

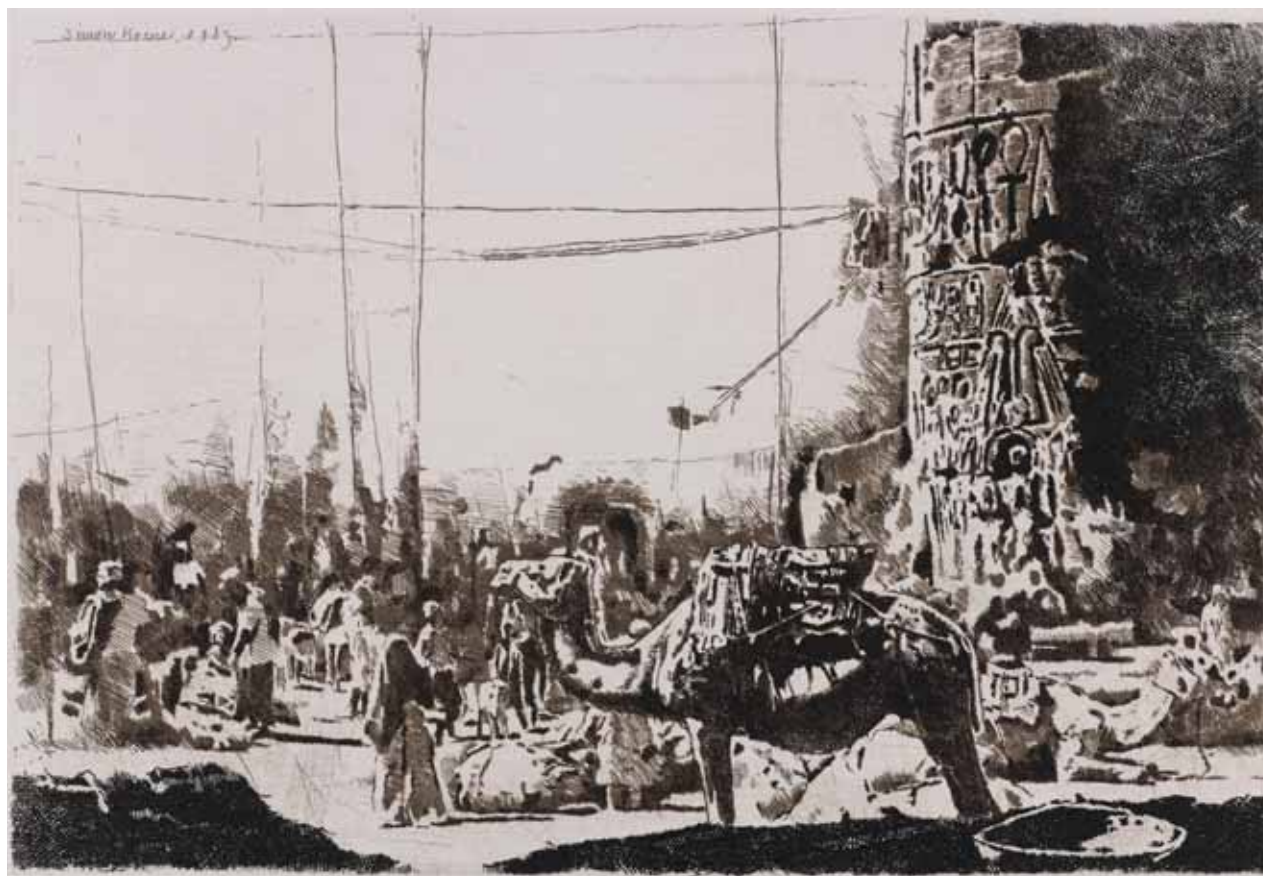
MEDITERRANE TAFERELN

Verbeeldingskracht is de creatieve adem van een kunstenaar. Hij kan uiteraard uitbeelden wat rechtstreeks zijn oog treft, maar hij kan ook zijn geestesoog laten werken en uitbeelden wat hij nog nooit in realiteit heeft gezien. Zo waren er in de zeventiende eeuw Hollandse schilders die Italiaans aandoende landschappen schilderden zonder Italië te hebben bezocht. Simon Koene op zijn beurt etste landschappen, architectuur en stoffage in Griekenland en Egypte voordat hij ooit een voet op Griekse of Egyptische bodem had gezet.

Voor een deel steunde hij daarbij op bestaand beeldmateriaal. Het bijzondere van deze bladen, waarvan het merendeel in kleur is geëetst, schuilt niet zozeer in de knappe imitatie maar bovenal in de overtuigende sfeer waarin de etser zijn mediterrane taferelen wist te hullen. De stilte van de woestijn is er hoorbaar, de zinderende hitte voelbaar. Pas naderhand zou Koene deze verschijnselen aan den lijve ondervinden, toen hij Egypte en Griekenland, ‘het Arcadië van mijn dromen’, in werkelijkheid aanschouwde.



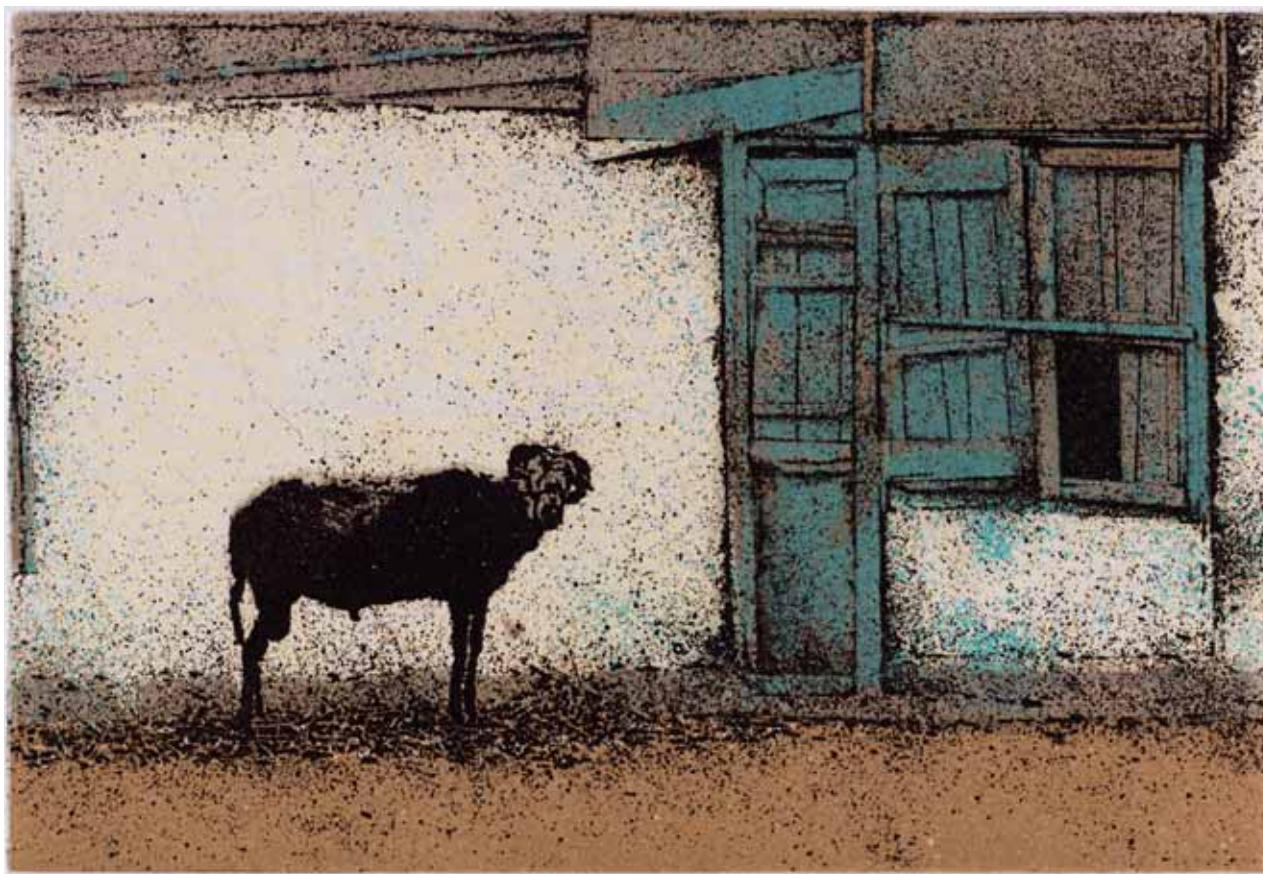
Ram (Egypt), 1983, ets, 130 x 185 mm



Oosterse markt, 1983, ets (2 platen), 130 x 192 mm



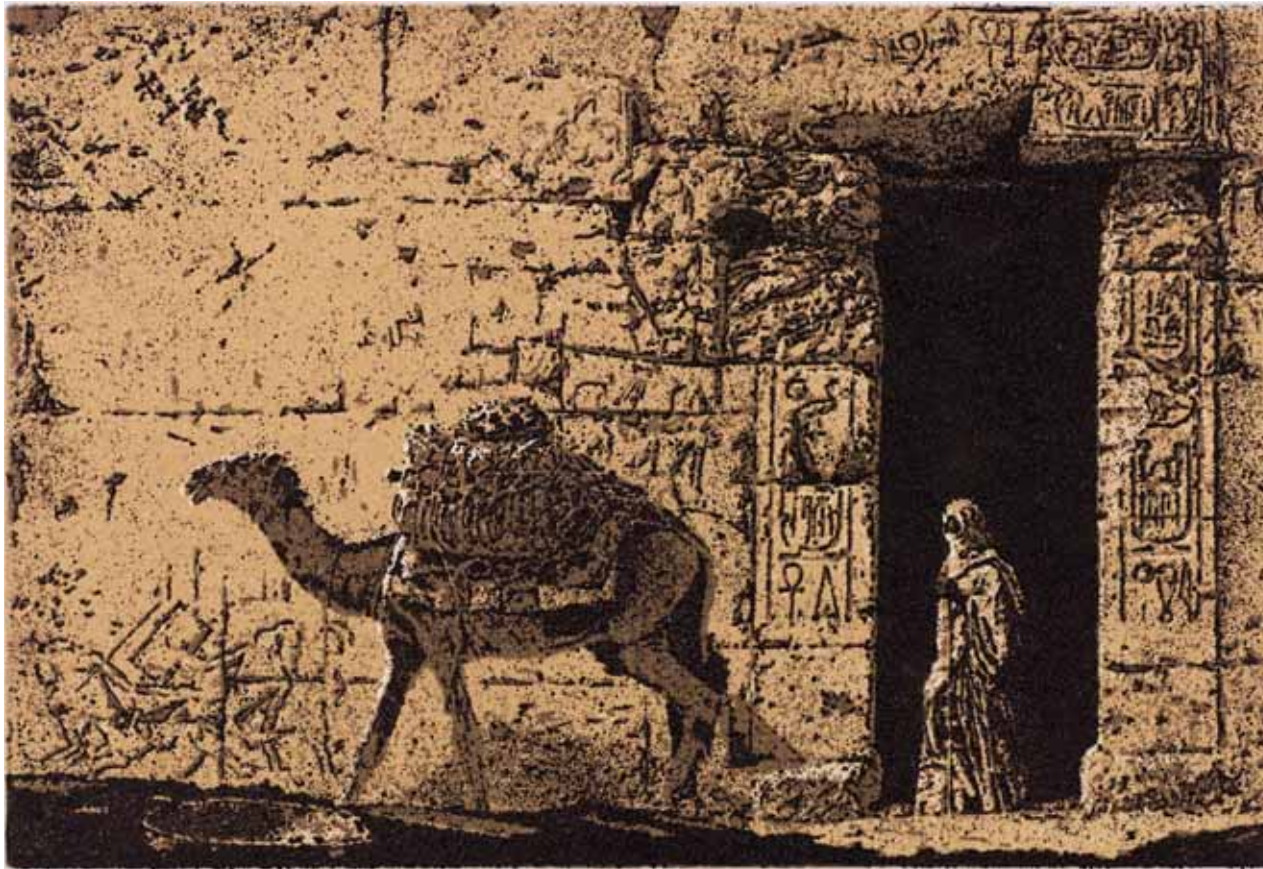
Grieks schaap met blauwe deur, 1983, kleurets (5 platen), 130 x 190 mm



Kretenzisch ram met blauwe deur, 1983, kleurets (6 platen), 130 x 190 mm



Schaap met zuil met hiërogliefen, 1984, kleurets (4 platen), 330 x 500 mm



Kameel met hiërogliefen, 1984, kleurets (4 platen), 130 x 192 mm



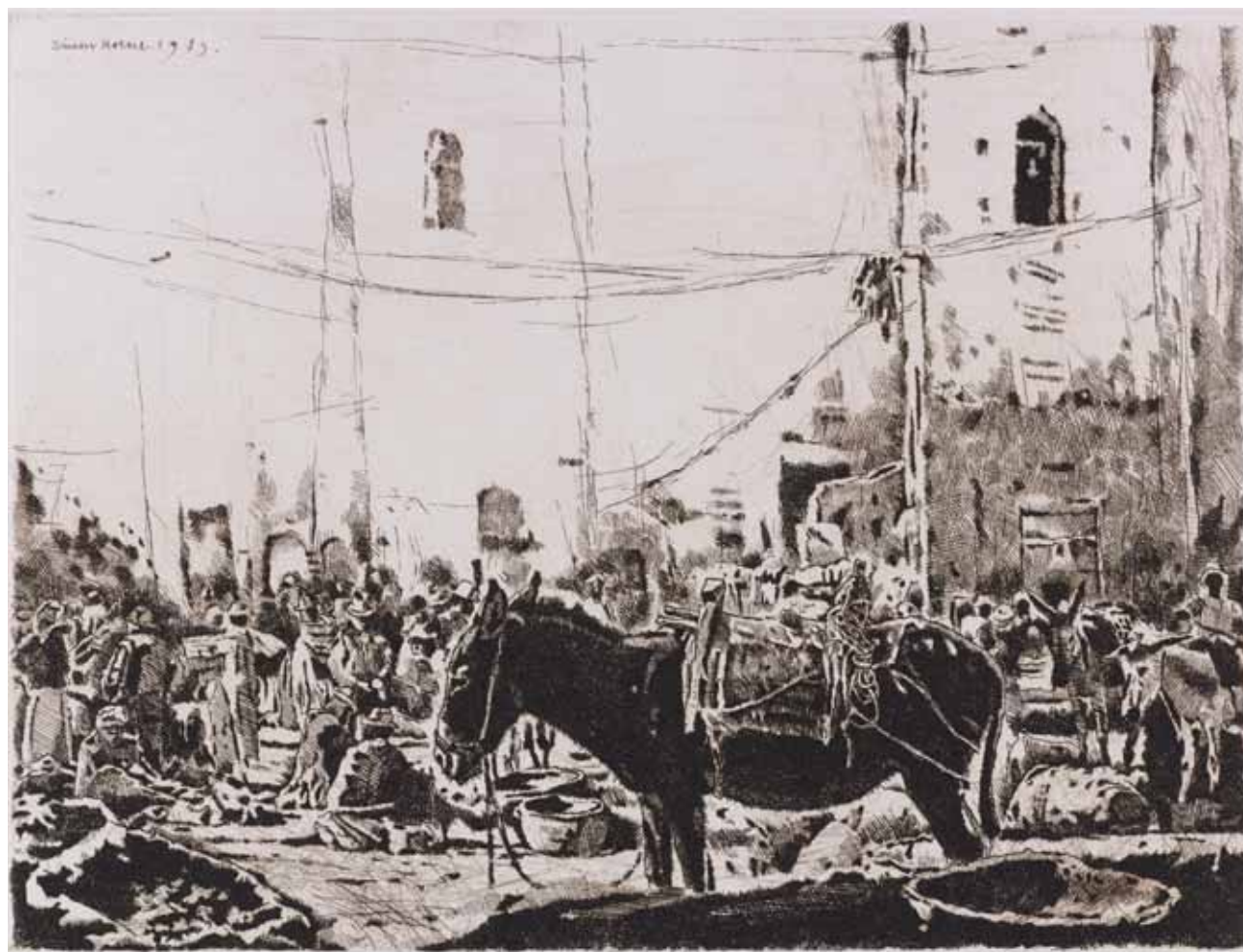
Egypte met drie piramiden, 1984, kleurets (2 platen), 250 x 330 mm



Aetas aurea (1), 1988, ets, 850 x 1200 mm



Muilezel met palm en piramiden, 1985, ets, 175 x 250 mm



Oosterse markt met ezeltje, 1985, ets (2 platen), 150 x 200 mm



Witte muur met doorkijkje, 1985, kleurets (3 platen), 245 x 300 mm



In de grote tempel van Karnak, 1994, kleurets (5 platen), 130 x 190 mm



Egypte met beeld en palmen, 1988, kleurets (4 platen), 250 x 400 mm



Mysteria dell' arte (Egypte met naakt en vissenkop), 1995, kleurets, 210 x 280 mm



Kameelruiter met hond, 1997, ets, 250 x 210 mm



Kameelruiter met hondje bij Oosterse stad, 1988, ets, 70 x 55 mm



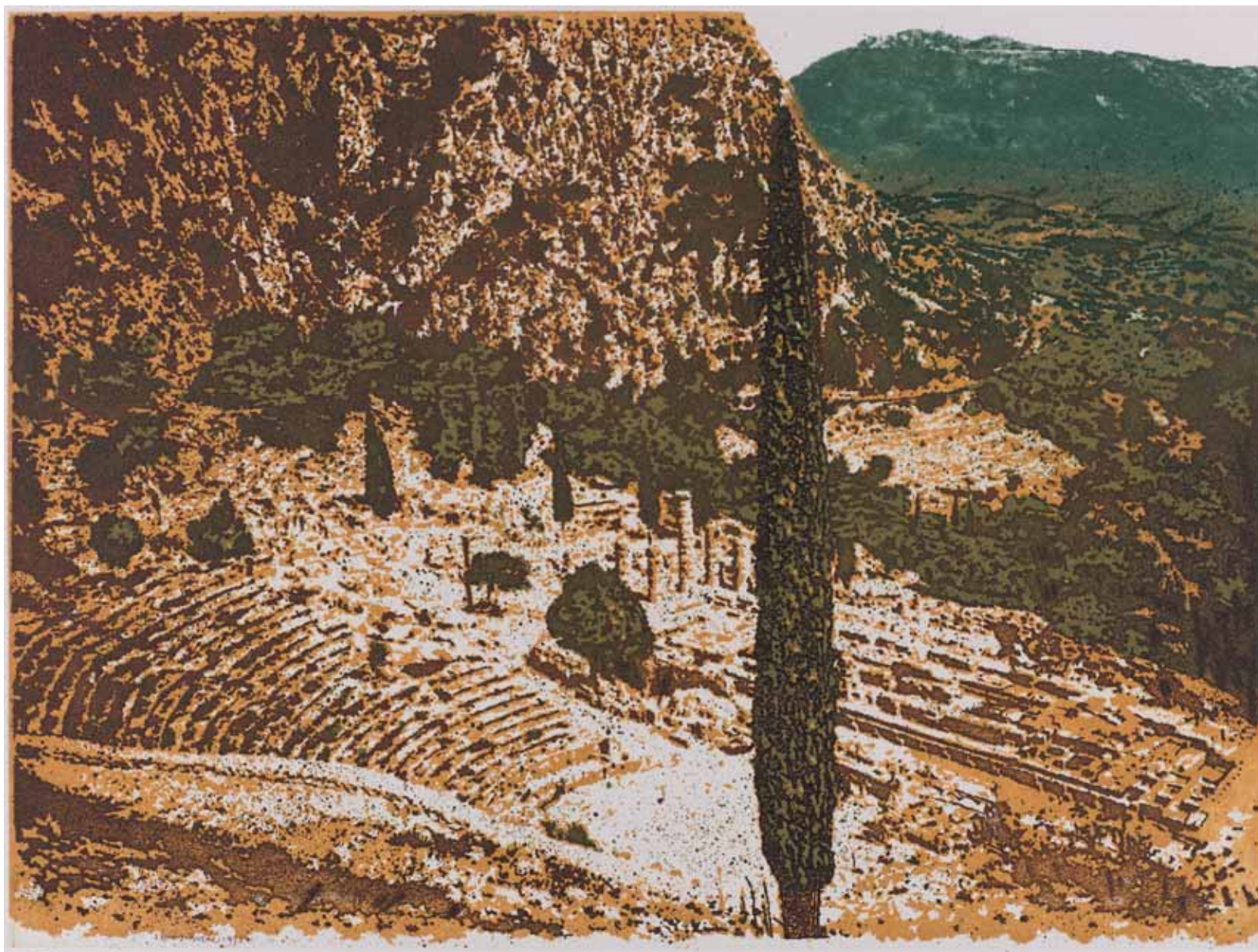
Kameelruiter bij Oosterse stad, 1988, ets, 100 x 100 mm



Egyptisch stilleven met dennenappels, 1989, kleurets (6 platen), 130 x 190 mm



Egyptisch stilleven met ram-ets, 1995, kleurets (6 platen), 130 x 190 mm



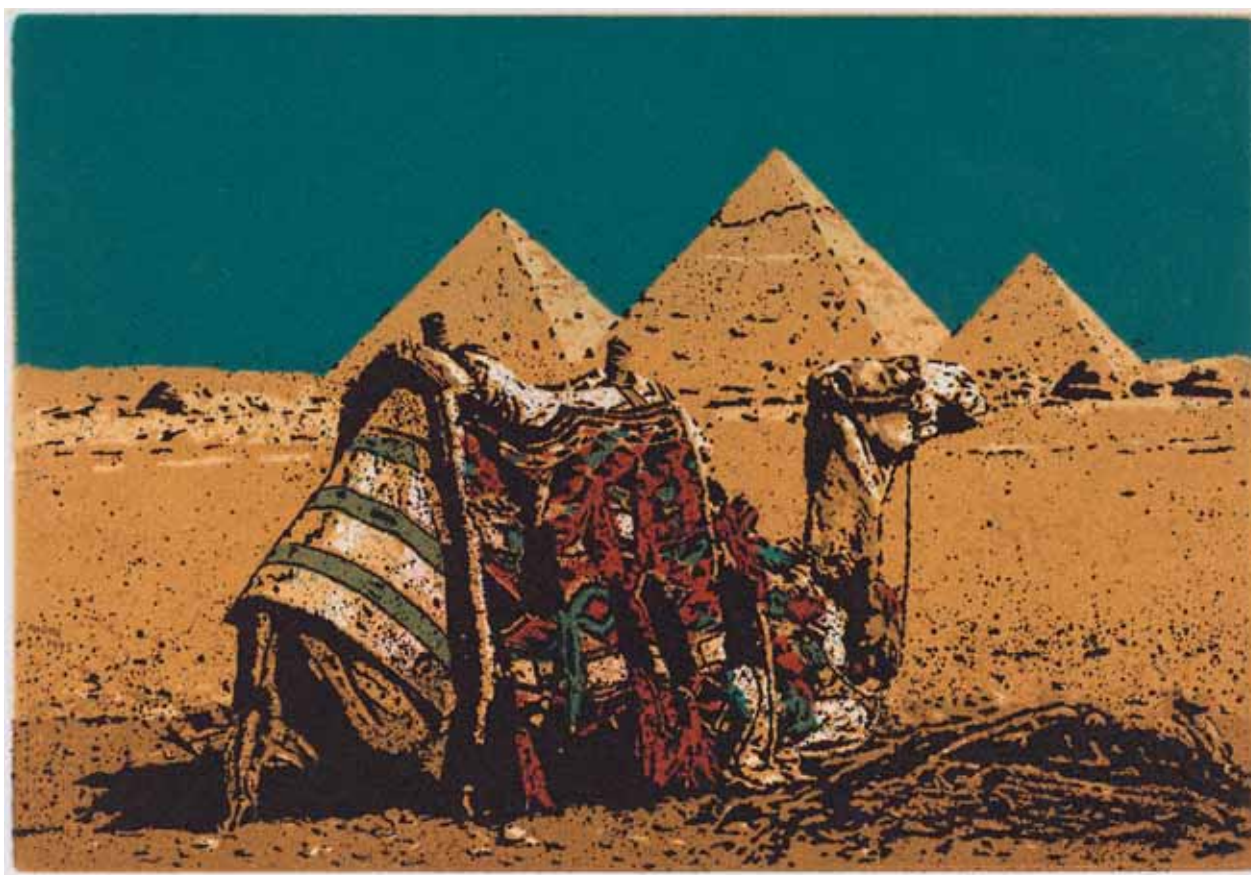
Delphi, 1993, kleurets (3 platen), 210 x 282 mm



Akropolis van Athene, 1993, kleurets (3 platen), 210 x 282 mm



Tempel van Hatsjepsut met kameelruiters, 1993, kleurets (4 platen), 130 x 190 mm



Zittende kameel bij Gizeh, 1995, kleurets (5 platen), 130 x 190 mm



Egyptische tempel met kameel, 1997, ets, 260 x 240 mm



Ballonvaarders boven Egypte, 1997, ets, 260 x 240 mm

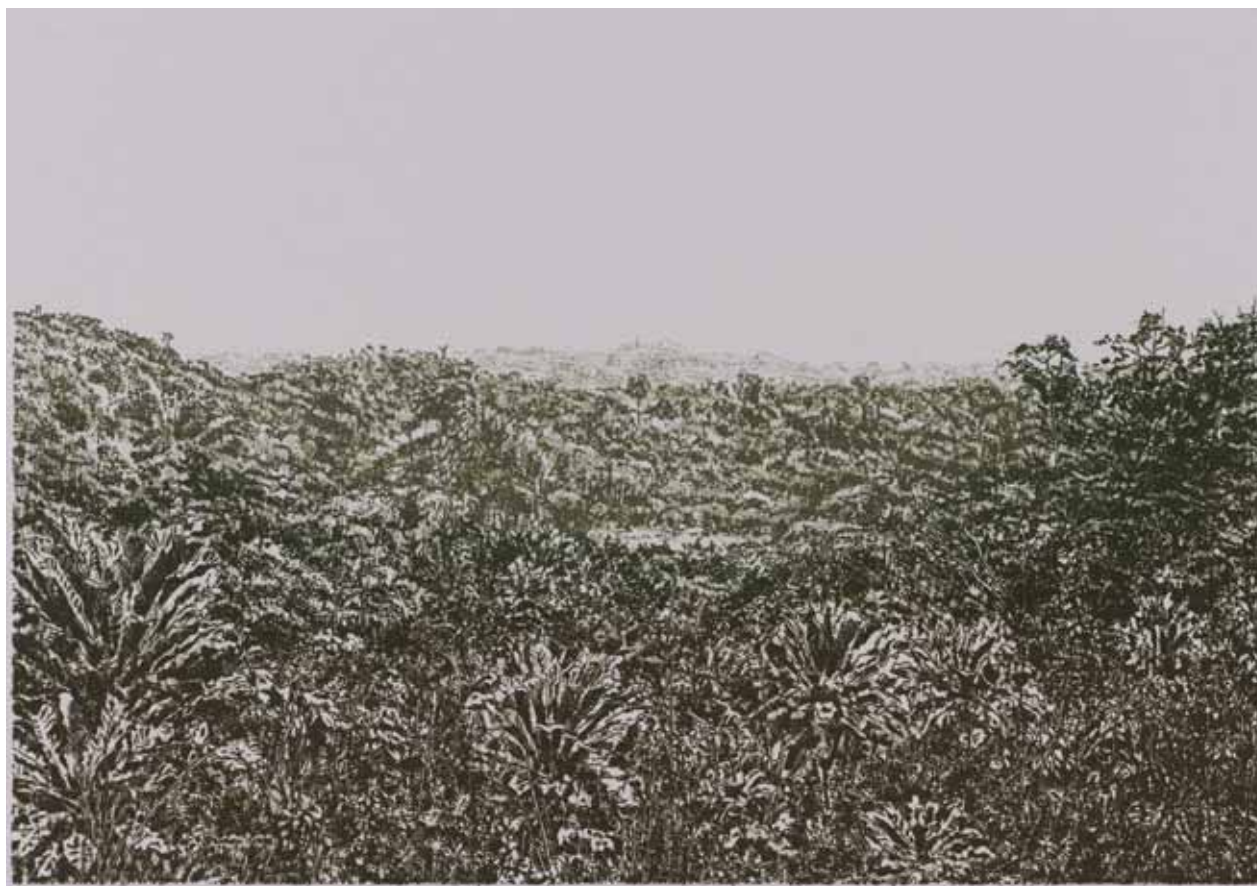


Lemen stad (1), 1989, kleurets (2 platen), 260 x 240 mm

BERGEN EN DALEN

De meeste van de prenten die hier zijn samen-gebracht onder de titel *Bergen en dalen* laten de etser Koene op z'n verfijndst zien. Er zijn drie hommages bij, aan Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci en Paul Huet, de begaafde negentiende-eeuwse landschapskunstenaar die volgens Koene de Franse grafiek nieuw leven inblies (*Landschap met bomengroep en winderig weer*). Er is tropisch oerwoud bij, met veel dichte, overwegend in zwart weergegeven vegetatie, wat een minutieuze naaldvoering vereiste, ook om het beeld zoveel mogelijk 'open' te houden.

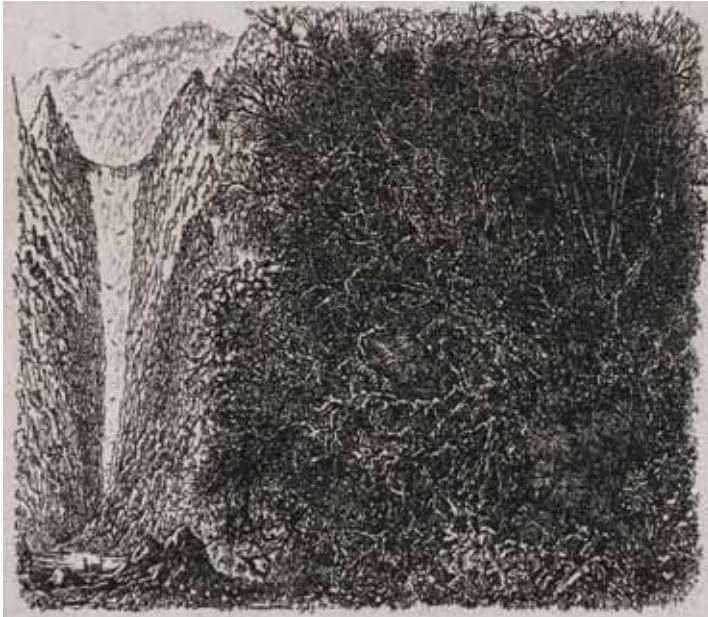
Een aantal van deze etsen behoort tot een serie illustraties voor een bibliothele uitgave van Thornton Wilder's *The bridge of San Luis Rey*. Hierbij komt weer het duo *Wahrheit und Dichtung* om de hoek kijken. Want in Peru, waar het boek van deze Amerikaanse schrijver zich afspeelt, is Koene nooit geweest. Zijn visie op het woeste landschap in de Peruviaanse Andes is weer de vrucht van zijn verbeeldingsvermogen, evenals dat het geval was bij voorstellingen die hij situeerde in Griekenland en Egypte.



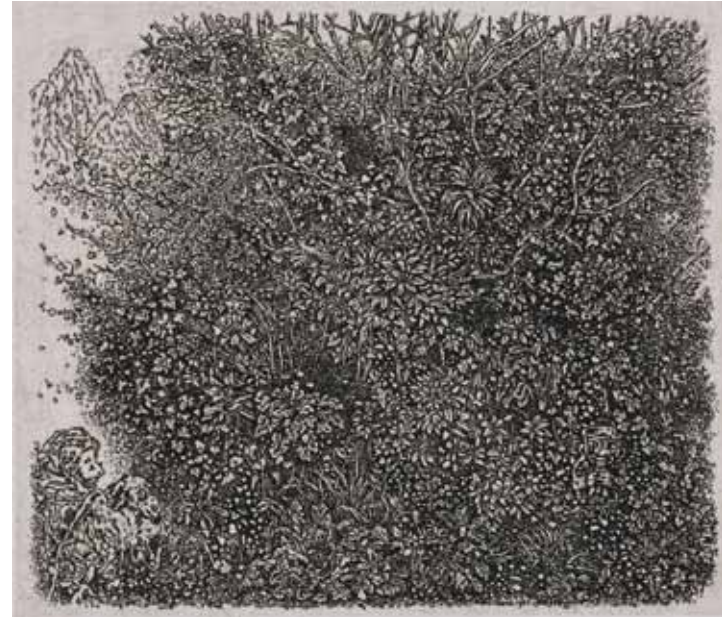
Tropisch oerwoud, 1984, ets, 130 x 192 mm



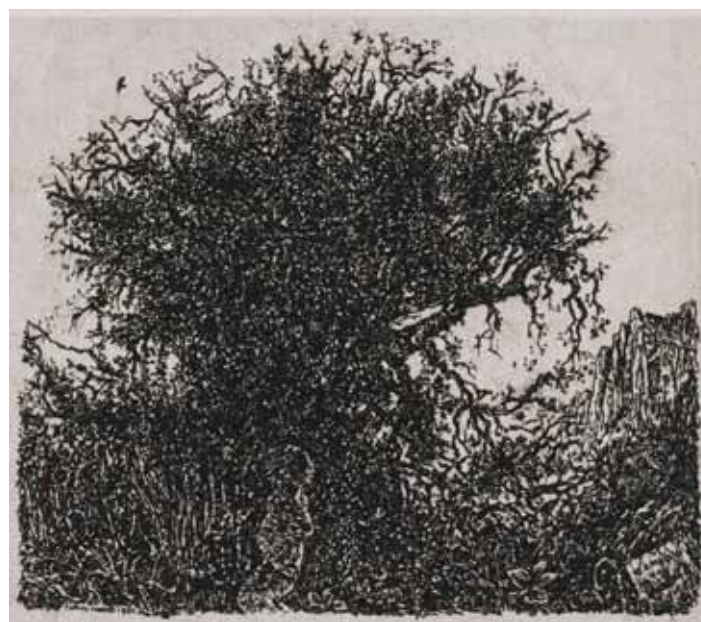
Tropisch oerwoud met ver dal, 1987, ets, 130 x 185 mm



De brug van San Luis Rey (1), 1985, ets, 90 x 105 mm



Esteban, 1986, ets, 90 x 105 mm



Vanitas, 1986, ets, 90 x 105 mm

Uncle Pio, 1986, ets, 90 x 105 mm



Tropisch oerwoud met kloof en stenen brug, 1987, ets, 130 x 180 mm



Berglandschap met vlakte, 1987, ets, 60 x 95 mm



Landschap met bomengroep en winderig weer (hommage aan Paul Huet), 1987, ets, 72 x 107 mm



Tropisch oerwoud, 1989, ets, 45 x 75 mm



Bosschage, 1989, ets, 100 x 120 mm



Hooggelegen burcht, 1993, ets, 90 x 31 mm



Toverberg (hommage aan Dürer), 1993, ets, 105 x 80 mm



Hommage aan Leonardo, 1997, ets, 260 x 240 mm

WILDLIFE

Koenes aandrift om uiteenlopende elementen te assembleren, zoals hij in de late jaren zestig had gedaan, werd na ruim twee decennia opnieuw vaardig over hem. Zij het dat de uit die aandrift voortgesproten collageprenten, gezamenlijk betiteld als *Wildlife*, een volstrekt ander karakter bezitten dan de collages uit zijn vroege periode. In de *Wildlife*-bladen zijn abstracte vormen in sepia, rood, blauw en geel gecombineerd met her en der uitgestrooide sjabloonletters en met realistisch weergegeven

dieren, ontleend aan fotografische voorbeelden. Soms werd een tempel in plaats van een wild dier gekozen.

De serie telt in totaal 22 werken. Ze ontstonden tussen 1989 en 1994. Compositioneel zijn ze te bezien als getuigenissen van een grillige harmonie. Suikeraquatint naar eigen recept was de dominante techniek waarmee de kunstenaar zijn nagestreefde schilderachtige effecten bereikte.



Valk (Wildlife 1), 1989, kleurets (2 platen), 290 x 210 mm



Ree (Wildlife 3), 1989, kleurets (2 platen), 290 x 210 mm



Cheetah (Wildlife 5), 1990, kleurets (2 platen), 280 x 210 mm



Torenvalk (*Wildlife 9*), 1990, kleurets (2 platen), 280 x 210 mm



Springende cheetah (Wildlife 13), 1991, kleurets (2 platen), 380 x 280 mm



Kievit (Wildlife 14), 1991, kleurets (2 platen), 290 x 210 mm



Gems of springbok met zebra's (Wildlife 15), 1991, kleurets (2 platen), 290 x 210 mm

REMBRANDT

Koene sloot zijn grafisch oeuvre in 1998 af met een twintigtal prenten naar etsen van Rembrandt. Een hommage aan de kunstenaar wiens werk hem al in zijn puberteit, bij diverse bezoeken aan het Rembrandthuis, buitengewoon had geïmponeerd. Dat gold zeker voor *De terugkeer van de verloren zoon*, ‘waar ik’, aldus Koene, ‘gedurende mijn middelbareschooltijd niet op uitgekeken raakte’. Mag deze fascinatie weinig typisch zijn voor de doorsneescholier, bij een schoolgaande kunstenaar in de dop kon dit dus anders liggen.

De Rembrandt-reeks past ook in een uit de negentiende eeuw stammende traditie van schilders, grafici en tekenaars die op uiteenlopende manieren met het zeventiende-eeuwse genie ‘in gesprek’ gingen. Koene volgde Rembrandt op de voet, maar toch niet helemaal. Zijn parafrases, de meeste in spiegelbeeld, werden met roodbruine vlekken op schilderachtige wijze omlijst. Om dit effect te verkrijgen organiseerde de maker een probate zuuraanval op de etsplaat. Experimenteren met techniek zou tot het laatst toe een belangrijk facet van Koenes grafische beginselen blijven.



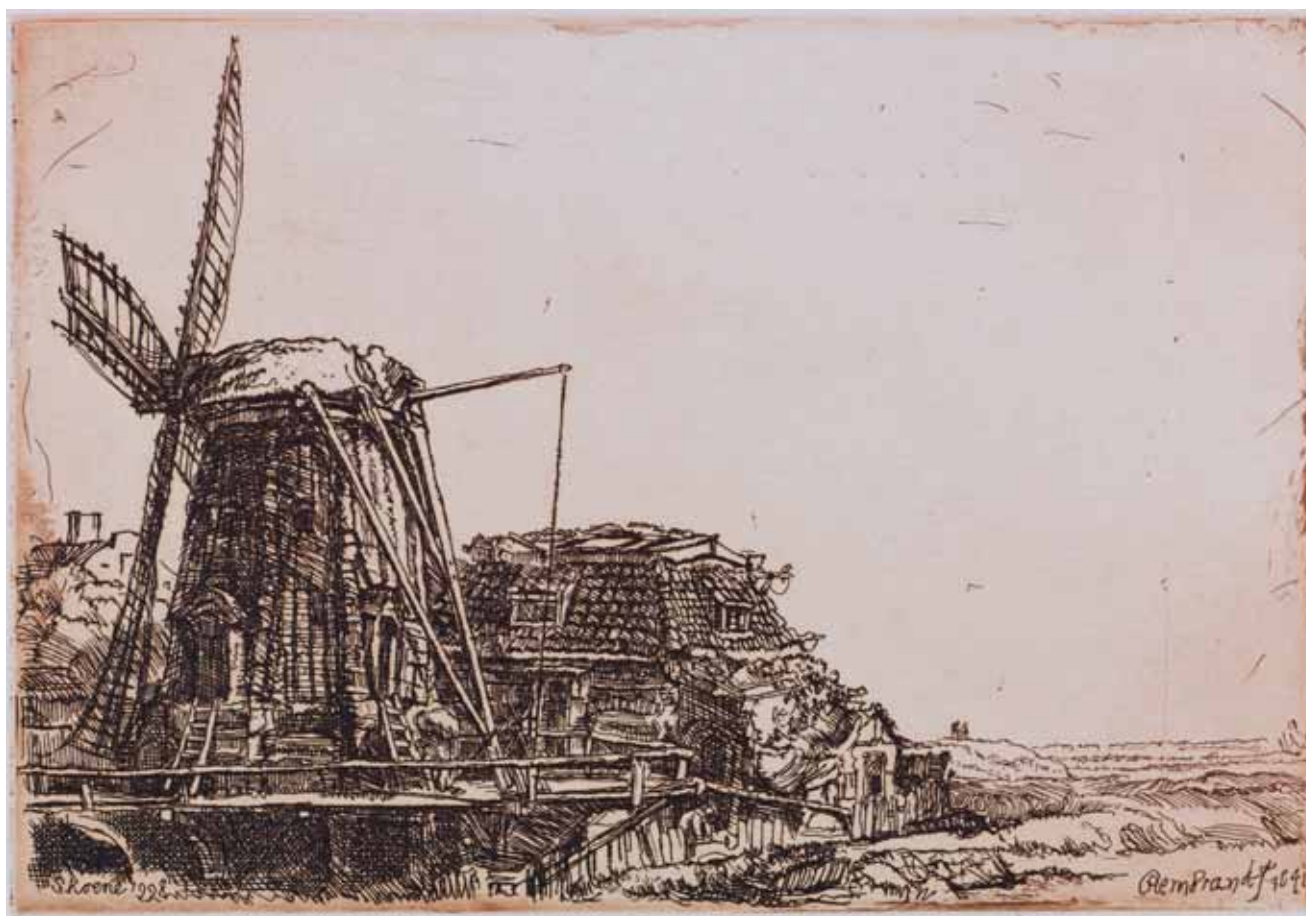
Zelfportret van Rembrandt met brede neus (1), met boerderij, 1998, ets, 105 x 80 mm



Pax, 1998, ets, 105 x 80 mm



Zelfportret van Rembrandt met baret, 1998, ets, 150 x 130 mm





Boerderij met hooischelf, 1998, ets, 72 x 174 mm



Oosterse figuur met bontmuts, 1998, ets, 118 x 98 mm



Rembrandt met baret met veer, 1998, ets, 83 x 73 mm



De rattengifverkoper, 1998, ets, 103 x 91 mm



De terugkeer van de verloren zoon, 1998, ets, 75 x 65 mm

Biografische schets

Simon Koene werd op 30 maart 1946 geboren te Poeldijk, in het Westland, en groeide op in een groot gezin. Na het gymnasium te hebben doorlopen meldde hij zich als leerling bij de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag. Als middelbare scholier gegrepen door de etsen van Rembrandt, wist hij zich al betrekkelijk vroeg de etstechniek ten dele zelf eigen te maken. Zijn activiteiten op de zinkplaat (soms koperplaat) zouden leiden tot een gevarieerd oeuvre van circa driehonderdvijftig prenten. Het omvat een groot scala aan onderwerpen, stijlen en werkwijzen, niet zelden met technische experimenten. Koene is verscheidene malen onderscheiden, onder andere met de Jacob Maris Aanmoedigingsprijs, de Jacob Hartogprijs en de Karel Klinkenbergprijs.

In 1998 zegde hij het etsen vaarwel om zich geheel aan de teken- en schilderkunst te kunnen wijden. Zijn complete grafische oeuvre schonk hij aan het Rijksprentenkabinet in Amsterdam. Koene was en is niet alleen een gedreven beeldend kunstenaar, hij weet ook effectief met taal om te gaan. Een enkel boek en een groot aantal artikelen, beschouwingen zowel als polemisch getoonzette stukken getuigen daarvan. Hij schreef een autobiografie over zijn jeugdjaren (*Groeipijn*) en stelde tevens een oevrecatalogus van zijn grafisch oeuvre samen, die – ongewoon voor dit soort encyclopedische geschriften – een sterk autobiografische inslag vertoont. Beide documenten zijn onuitgegeven.

Van 1979 tot 2011 was Koene docent aan de Haagse Academie, waar hij zelf was opgeleid. Vooral dankzij zijn organisatorisch talent werd in 1984 de Haagse Etsclub in het leven geroepen. Al eerder, in 1972, had

hij het initiatief genomen tot het uitgeven van het *Schelpenboekje*, een samenwerkingsproject van een aantal grafische kunstenaars, overwegend Hagenaars. Later zouden nog verschillende edities met andere thema's volgen.

Koene was van 2000 tot en met 2006 bestuurslid en voorzitter van de tentoonstellingscommissie van Pulchri Studio. In de loop der jaren heeft hij deelgenomen aan talrijke groepstentoonstellingen. Menigmaal ook heeft hij als solist geëxposeerd. *Simon Koene. Een grafisch oeuvre* in het Gemeentemuseum Den Haag, 2015, is zijn eerste solotentoonstelling in een groot landelijk museum.

Colofon

Simon Koene. Een grafisch oeuvre, ingeleid door Eddy de Jongh, Susan Adam en Bob van den Boogert, is een gezamenlijke uitgave van de Hercules Segers Stichting en uitgeverij De Weideblik.

Deze publicatie werd vormgegeven door Huug Schipper, Studio Tint, te Den Haag, gezet uit de Roser en gedrukt op 150 grams Condat matt Périgord door drukkerij Wilco te Amersfoort. Het bindwerk werd verzorgd door Boekbinderij Van Waarden te Zaandam.

Deze monografie verschijnt bij een tentoonstelling van de etsen van Simon Koene die van 11 juli tot en met 20 september 2015 wordt gehouden in het Gemeentemuseum Den Haag.

De uitgave van deze monografie is mogelijk gemaakt door financiële steun van:

Hercules Segers Stichting, Amsterdam
Stichting Harten Fonds, Rotterdam
Stichting Sanssouci, Driebergen-Rijsenburg
Stichting De Gijselaar-Hintzenfonds, Amsterdam
M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting, Den Haag
Dhr. F.R. Klomp, Den Haag
Mevr. C.A.J.M. Koene, Berkel en Rodenrijs
Dhr. E.G.C. Koene, Berkel en Rodenrijs
Mevr. A. Mulock-Houwer, Den Haag
Mevr. G. Rodermond, Utrecht
Dhr. en Mevr. Toorop, Den Haag
Dhr. E. Stokking, Voorschoten
Mevr. W. de Vlieger-Moll, Den Haag
Dhr. H. Willems, Drunen
Prof. jhr. mr. M. Wladimiroff en mr. J.W. Wladimiroff-Nater, Den Haag

Fotografie: Gemeentemuseum Den Haag
Lithografie: BFC, Bert van der Horst, Amersfoort

ISBN 978-90-77767-58-0
NUR 640

© 2015 Simon Koene
© 2015 Susan Adam, Bob van den Boogert, Eddy de Jongh
© 2015 Uitgeverij de Weideblik, Varik (www.weideblik.com)
© 2015 Hercules Segers Stichting (www.herculessegersstichting.nl)

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. De uitgever heeft getracht alle rechthebbenden op beeldmateriaal te bereiken. Zij die desondanks menen aanspraak te kunnen maken op deze rechten, kunnen zich tot de uitgever wenden.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a database or retrieval system, or published, in any form or in any way, without prior written permission from the publisher. Every effort has been made to trace copyright ownership and obtain permission for reproduction. Any person or agency believing that they have rights in the pictures reproduced in this book is requested to get in contact with the publisher.

