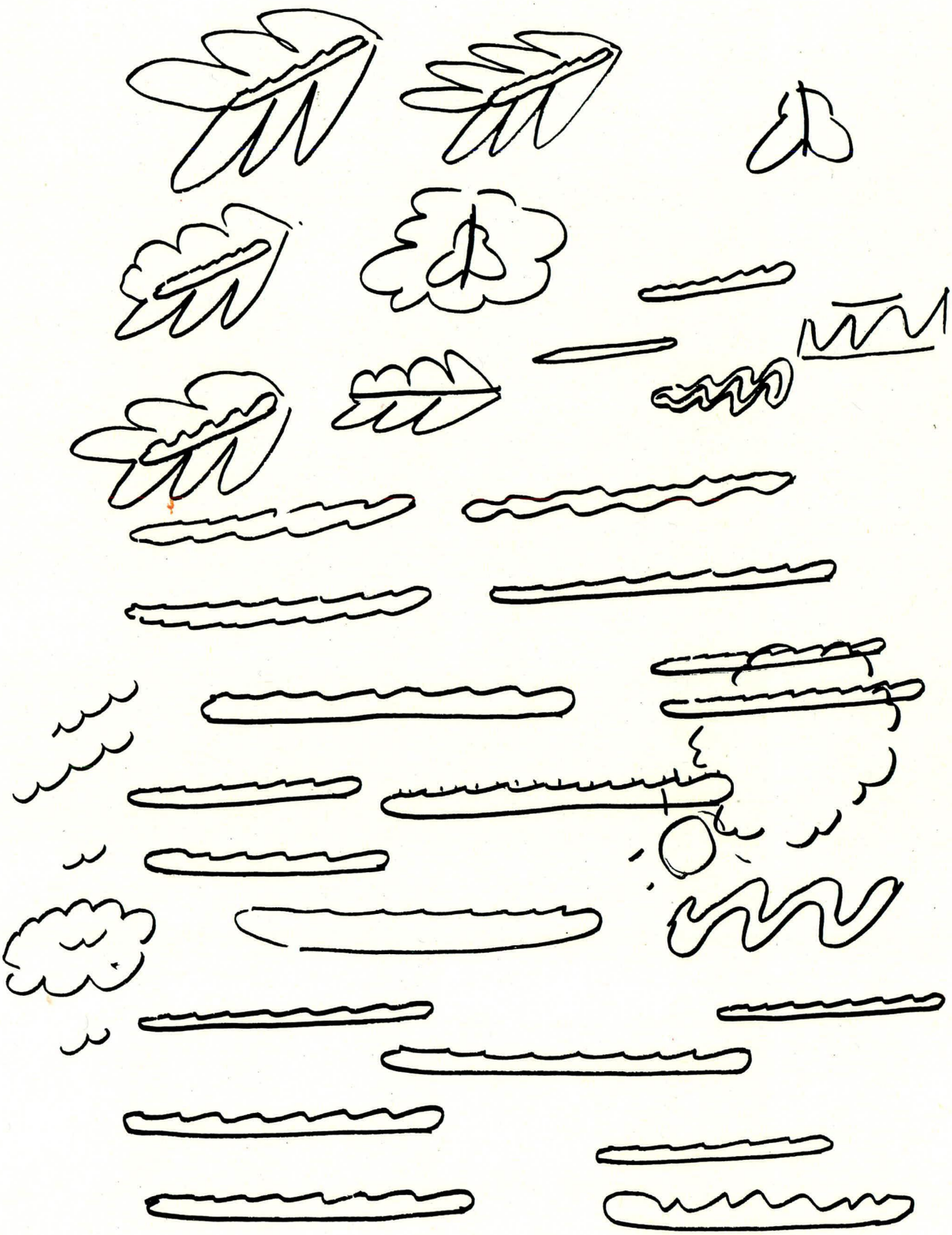
Schilderijen | Paintings 1975-1990

# Kees Smits

Centraal Museum Utrecht, the Netherlands



Kees Smits →

# Schilderijen | Paintings 1975-1990

Schilderijen | Paintings 1975-1990

Centraal Museum Utrecht, the Netherlands

12 · 5 · 1990 - 24 · 6 · 1990

# ←Kees Smits

# Voorwoord

Het werk van Kees Smits intrigeert mij omdat Smits volgens een zichzelf opgelegd formeel systeem werkt en, binnen de beperkingen daarvan, kans ziet aan de hand van een scala van schilderstijlen, compositieritmes en fijnzinnige combinaties van verfsoorten en kleuren, onvoorspelbare schilderijen te maken. Meesterschap binnen de beperking.

De systematiek van Kees Smits is duidelijk zichtbaar. Er is een veel voorkomend, meestal in potlood opgezet regelmatig of mathematisch schema dat orde schept en het gehele geschilderde veld beheerst. Minder zichtbaar maar visueel even invloedrijk zijn de rituelen die aan elk schilderij ten grondslag liggen. Het potloodschema in zijn werken uit 1989 wordt met fijnschilders-geduld letterlijk uitgespaard en omschilderd. Laag voor laag, discipline in plaats van tape. Zijn kleurkeuze in het algemeen ontstaat praktisch vanuit de grote kast op het atelier waarin nauwkeurig op kleur alle merken verf liggen geordend. Van elke kleur meerdere merken zodat de relatieve interpretatieverschillen zichtbaar worden tussen de firma's Windsor & Newton, Schminke en Le Franc en Bourgeois. Maar ook de keuze van het penseel (een 12 dan wel een 14?), de keuze van de streek en van de strijkrichting, en naar ik aanneem een scala aan prozaïsche, aan het bijgeloof grenzende schildersgeheimen maken van zijn systeem deel uit. De kracht van het werk schuilt in de beheersing.

Met de systematiek en organisatie van elk schilderij schept Kees Smits de vrijheid voor een grote rijkdom aan variaties, associaties en verwijzingen. Verschillende schilderstijlen gaan moeiteloos samen, in associatieve zin waan je je soms in een archaïsch heuvellandschap, dan weer in een academisch vergezicht, of plotseling voor een en hetzelfde werk, sta je oog in oog met een verzameling van al zijn voorafgaande schilderijen. Intrigerend worden zijn schilderijen op het moment dat het geënsceneerde beeld aan de regie, de voorbereiding, de rituelen en het zichtbaar of onzichtbaar gehanteerde schema ontglipt. Elk schilderij is krachtiger dan het systeem.

Deze tentoonstelling bevat ongeveer 55 schilderijen ontstaan in de afgelopen 15 jaar. Ook de schilderijen die niet in de expositie zijn betrokken werden allemaal gefotografeerd en staan – zo mogelijk in kleur – in deze catalogus. De tekeningen van Kees Smits moesten helaas buiten beschouwing blijven. De inrichting van de tentoonstelling, voor zover daar bij het ter perse gaan van deze publikatie reeds met zekerheid iets over te zeggen is, zal niet-chronologisch zijn. Per zaal van het zogenaamde 'stallen-complex' van het Centraal Museum worden steeds enkele schilderijen gegroepeerd rondom een aantal sleutelwerken ('verzamelingen') van na 1986. Beoogd wordt daarmee de samenhang, consequentheid en de vrijheid te tonen die zo kenmerkend is voor het oeuvre. De kracht van de reeks, is ook de kracht van elk werk.

Sjarel Ex, directeur Centraal Museum Utrecht

# Foreword

I am intrigued when I look at pieces by Kees Smits. He works according to a formal system that he has imposed upon himself and, within its restrictions, finds a way of producing totally unpredictable paintings. He does this using a wide range of painterly styles, rhythms of composition, and subtle combinations of types of paint. This is the master who acts within selfimposed limits.

The system used by Kees Smits is clearly visible. He makes frequent use of a mathematical or geometrically regular shape, usually drawn in pencil. This creates order and dominates the whole of the painted surface. Somewhat less obtrusive but in no way less influential are the rituals that form the basis of every painting. The pencilled plan that can be found in his works from 1989 is literally excluded and then painted around. This is done layer by layer, the painter's patience replacing the convenient sticky tape. Smits' choice of colours generally arises in a practical manner: out of what he has in his studio cupboard. Here, carefully arranged according to hue, he has a great variety of the available makes of paint. There are several brands of the same colour, making the differences clear between how one hue is interpreted by, say, Windsor & Newton or Schminke or Le Franc and Bourgeois. The choice of paintbrush (a 12 or a 14?), of brush stroke and stroke-direction, as well, I presume, as many possible prosaic but important (almost superstitious) painters' secrets also form part of his system. The strength of his work lies in the inner control.

In each of his works, by means of his system and organization, Kees Smits creates the freedom to have great richness of variation, association and indication. Without any effort he combines various painterly styles: sometimes you can imagine that you are in an ancient hilly landscape, sometimes you take an academic view, and suddenly – still before the same work – you find yourself face to face with a collection of all his previous paintings. At the point when his paintings escape the bonds of the directed image, the preparation, the ritual and the either visible or invisible system – then they are at their most intriguing. Each painting is more powerful than the system.

In the present exhibition there are approximately 55 paintings, made over the past 15 years. The paintings not on show have all been photographed and are reproduced – where possible in colour – in this catalogue. We have unfortunately been unable to include the drawings by Kees Smits. The paintings have not been arranged – at least, as far as can be stated at the time of going to press – in chronological order. The method used is to group a number of works around a keywork from after 1986 in each room of the so-called 'stallen-complex' in the Centraal Museum. It is intended in this way to demonstrate the connection, the consistency and the freedom that is so characteristic of this work. The strength of the series is also the strength of each piece.

Sjarel Ex, director Centraal Museum Utrecht

# De schilderijen van Kees Smits

**De waarneming als residu van de handeling. Het beeld als allegorie van de handeling.**[1]

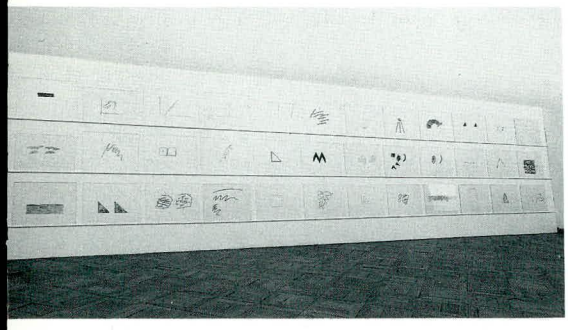
Kees Smits 'veroorzaakt moeilijkheden, meer nog hij mààkt ze'.[2] Het werk van Kees Smits is moeilijk toegankelijk. Zelfs als liefhebber van zijn schilderijen, kom je er niet makkelijk van af. Het werk blijft je boeien, maar plaatst je telkens weer voor verrassingen. Zijn werk ontregelt je kijkgewoontes en laat zich moeilijk classificeren. Het is alsof hij voortdurend aan de andere kant van de bestaande kaders scharrelt, zich niet stoort aan de regels en constant buitenspel staat. Dat kan de nieuwsgierigheid prikkelen, maar kan ook tot irritaties leiden. De belangrijkste oorzaak van de moeilijkheden is volgens mij het feit dat Kees Smits opereert in een soort niemandsland tussen beeld en begrip, tussen perceptie en cognitie, waardoor categorieën als vorm en inhoud of beeld en werkelijkheid bij hem verwisselbaar worden.

*'Als een schilderij (dit schilderij) zich vindt in een gebeurtenis, dan is die binding t.a.v. het beeld: het moment. Het beeld is het resultaat van dat moment van maken. Vanuit dat moment, die gebeurtenis: het beeld.'*

Toch heeft Smits zijn eigen spelregels, al zijn die lastig te omschrijven. Hoewel hij wars is van elke vorm van mystiek, roept zijn werkwijze herinneringen op aan rituele handelingen. En zijn spelregels, die hij voortdurend kritisch evalueert en bijstelt, doen denken aan ceremoniële voorschriften. Eerder heb ik zijn werkwijze omschreven als een dialoog tussen de schilder en zijn verbeelding over de grenzen van de schilderkunst. De spelregels zijn de voorwaarden die hij zichzelf en het beeld stelt voordat hij aan de slag gaat. Deze condities hebben steeds betrekking op de maakbaarheid van het schilderij. Zij kunnen zich manifesteren in formele aspecten van het werk, zoals bijvoorbeeld de vorm en het materiaal van de drager van een schilderij. Maar zij kunnen ook het tempo betreffen waarin een werk tot stand moet komen; iets wat hooguit achteraf fysiek navoelbaar is, of is af te leiden uit het 'leesritme' dat het

werk je als beschouwer afdwingt. Tot de rituelen hoort ook de wijze waarop hij zijn kleuren kiest. Bij de voorbereidingen op het maken van een schilderij hoort het vaststellen van de gewenste kleuren en het zoeken naar de juiste verfsoorten. Die kleuren worden niet gemengd maar komen rechtstreeks uit de verfpot of tube, want mengen is al maken. Een kniesoor die dan opmerkt dat de kleur al in de fabriek gemengd is.

Vaak moet ik lachen om het werk van Smits, bijvoorbeeld voor een recent schilderij uit 1987-88 (cat. nr. 89). Wie het werk van Smits wil 'begrijpen', denk ik dan, moet zich durven aansluiten bij de vogeltjes op het strand en het beeld inlopen. Wie dat niet kan, moet maar afhaken. Dit is het soort dilemma waar je ook als liefhebber van dit werk regelmatig mee geconfronteerd wordt. Het werk appelleert te sterk aan gevoelens om louter rationeel geanalyseerd te worden, maar is tegelijkertijd te systematisch om enkel intuïtief beleefd te worden. Smits is op een intuïtieve wijze systematisch bezig met het maken van schilderijen. Zijn tweespraak verloopt eerder cyclisch dan lineair, draait al jaren om een aantal kernthema's, waardoor zijn werk een grote mate van continuïteit kent; dit ondanks het soms op het eerste gezicht grote verschil tussen afzonderlijke schilderijen.



Tentoonstelling *The Critic Sees*, 1980
Museum Fodor, Amsterdam

**Beeld en handeling: de 'spons-' en de 'cijferschilderijen'**

Het is opvallend hoe Smits over zijn schilderijen kan spreken alsof het levende wezens betreft en daarbij wisselend optreedt als maker, beschouwer en bezweerder van zijn eigen beelden. Het is alsof de schilderijen zich zo nu en dan niet aan de gemaakte afspraken houden, hun eigen weg gaan en door hem ongewenst geachte onderlinge relaties aangaan. Op dat moment voelt hij zich geroepen als schilder weer in te grijpen.

Over de 'sponsschilderijen' waarmee hij in 1975 op de tentoonstelling *Fundamentele schilderkunst* in het Stedelijk Museum in Amsterdam debuteerde, verklaarde hij: 'De methode van schilderen en de constructie van het schilderij bepaal ik vooraf. Het schilderij kan daarna non-stop gemaakt worden. Het schilderij moet die methode en die constructie bevestigen. Elk schilderij is in dit verband een afschrift, een parallelbeeld, van mijn handelingen gedurende de tijd van maken.'[3]
Als motief voor de cijferschilderijen die hij korte tijd daarna maakte gaf hij later: 'De spons was veel te materieel geworden. Ik zag het als een bezwaar dat de verf lekte en uitliep. Bovendien kregen de beelden een zo sterk grafisch patroon, dat ze voor zichzelf gingen werken en teveel verbeeldingsmogelijkheden kregen. Ze werden illustratief voor hetgeen mijn hand aan handelingen uitvoerde en dat ging ten koste van de organisatorische planning van het schilderij. Een verder bezwaar was dat bij het voortdurend produceren van schilderijen, die schilderijen onderling

materiële relaties aangingen, waardoor ze te overdrachtelijk werden en buiten hun eigen geschiedenis traden.'[4] En zijn nieuwe werkwijze omschreef hij toen als volgt: 'Ik zette die cijfers bijvoorbeeld in de hoekpunten, in het midden van de vier zijden of rond het middelpunt, om op die manier de kijker ertoe te dwingen het schilderij op een bepaalde wijze te lezen. De cijfers accentueerden de planning en maakten het schilderij heel nadrukkelijk tot drager van die cijfers. In verschillende series werden ook vaak in het eerste doek al de condities aangegeven, die dan in de volgende doeken nader uitgewerkt werden. De manier waarop die cijfers in het vlak gezet waren gaf ook het tempo aan waarin het schilderij gelezen moest worden.' Ondanks deze verschillen zijn de spons- en cijferschilderijen sterk verwant.

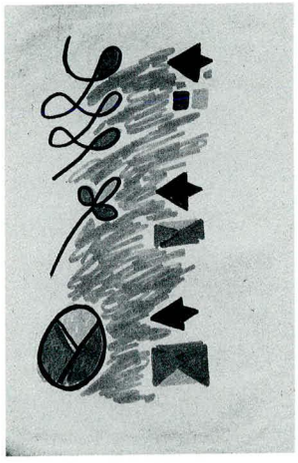
*'Er is een moment waarop een schilderij start in de betekenis van monumentaliteit – eigen beeld en overstag, een meer gefrommelde weergave van de organisatie is dan wenselijk.*
*Dat moment waarbinnen een schilderij gesloten moet zijn, naar motief, naar handeling, – die dominanties.'*

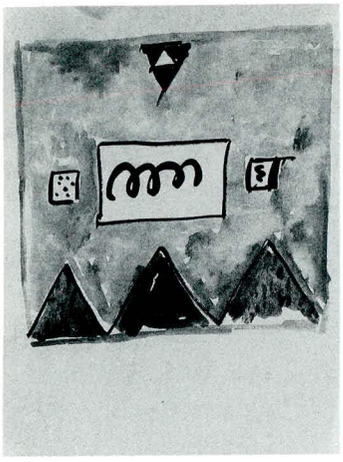
De misleidende context waarin de eerste schilderijen van Smits werden gepresenteerd, heeft zeker niet bijgedragen tot een juist begrip van zijn vroege werk. Tot de fundamenten van de schilderkunst werden door makers van de tentoonstelling *Fundamentele schilderkunst* formele beeldmiddelen als formaat, lijn, kleur, vorm, materiaal, textuur en dergelijke gerekend, maar niet het beeld. Volgens de inleiding in de catalogus was het de fundamentele schilders te doen 'om schilderen in strikte zin, op een plat vlak, voorstellingsloos en beeldloos.'[5] Maar de sponsschilderijen zijn niet fundamenteel in de zin dat Smits zich bezig hield met 'het schilderen als schilderen', of commentaar leverde op het schilderen. De schilderijen hebben geen herkenbare voorstelling, maar ze zijn zeker niet beeldloos. Ze kunnen veel beter als 'afschriften', 'parallelbeelden' van handelingen beschouwd worden, zoals Smits zelf aangaf in de laatste zin van zijn verklaring.[6] Staande voor deze schilderijen neemt de beschouwer de plaats van de schilder bij het maken in en herbeleeft hij het ontstaan (cat. nrs. 1, 2, 3). Er ontstaat een lijfelijk contact dat in sterke mate bepaald wordt door de lichaamsas van de beschouwer en de reikwijdte van zijn armen. Het beeld wordt als het ware uit de drager teruggezogen naar de ruimte tussen de drager en de beschouwer. In semiologische zin zijn de sponsschilderijen 'indices'.[7]

De werking van de cijferschilderijen is meer afstandelijk. De lijfelijke aanwezigheid van de schilder is minder navoelbaar geworden en de

middelen zijn soms tot een minimum beperkt. In een werk uit 1976 (cat. nr. 5) lijkt op het eerste gezicht zelfs het schilderij verdwenen te zijn: de beschouwer rest niet meer dan wat zwarte 'meetlatten' voorzien van een onhandige schaalverdeling. Maar door de vorm, de richting en de groepering van de dragers, en door de relaties die de cijfers op verschillende niveaus met elkaar aangaan, ontstaat een ritmisch spel van kijken en lezen. Ook de ruimte om en tussen de delen wordt bij de cijferschilderijen in het werk betrokken (vergelijk cat. nr. 6).

De handeling werd meer een beweging, gedefinieerd met behulp van cijfers of een woord als 'start'. Niet zozeer handelingen worden ervaren, als wel afstanden gelezen. Toch ligt de betekenis van de cijferschilderijen niet in abstracte ideeën. Niet een idee domineert het beeld. Het beeld dat teveel een eigen leven was gaan leiden, werd teruggepakt, teruggetrokken naar een gebeurtenis. De neerslag van de handeling is een spoor geworden op een oppervlak dat zich nu wel duidelijk manifesteert, maar geen andere functie heeft dan drager (met eigen textuur) te zijn van dit spoor. De directheid van het gebaar werd daarmee afgezwakt en gesplitst in de handeling van de maker en het kijken en interpreteren van de beschouwer: de factor tijd is tussen het maken en beschouwen geschoven.





Tekeningen uit schetsboeken

De sporen werden gerationaliseerd tot (werk)schema's: woorden en cijfers sturen de leesrichting. Maar ook de tot cijfers en symbolen geconceptualiseerde sporen traden weldra buiten hun eigen geschiedenis en werden overdrachtelijk. De handelingssporen werden van indexicale symbolische, en later weer iconische tekens: beeldtekens, die zich weer aan de macht van de schilder dreigden te onttrekken, omdat zij minder tijd- en plaatsgebonden werden en meer naar objecten buiten het schilderij gingen verwijzen. Een duidelijk voorbeeld hiervan is het spoor van de dubbele handeling vanuit de lichaamsas van de schilder (cat. nr. 1), dat na teruggebracht te zijn tot een krijtstreep met start- en eindpunt gemarkeerd door cijfers en woorden (cat. nr. 4) kon 'verworden' tot het teken vogel (cat. nr. 18). Op dat moment, het moment waarop het oorspronkelijke schema 'anecdote' dreigt te worden, grijpt de schilder in en worden de beelden weer bezworen.

**De iconografie: de tekenschilderijen**

Gezien de rol die de handeling in het creatief proces bij Kees Smits speelt, lijkt het mij meer dan toevallig dat het grootste deel van zijn tekens naar beweging verwijst: cijferreeksen, een woord als 'start', verschillende actieve lijnen (golvend, spiraal- of schroefvormig en 'plantaardig'), krommen (soms voorzien van raaklijnen), cirkels, spiralen, de achtvormige lus, de pijl, de vogel, het schrijdende paar benen, de boemerang, molens, een mast met zeil en wimpel, enzovoorts.

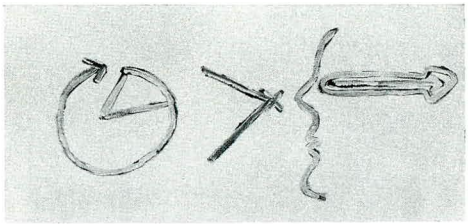
Andere terugkerende motieven kunnen in verband gebracht worden met het waarnemings-, conceptualiserings- of het afbeeldingsproces: een profiel (meestal met een kruis, een cirkeltje of een pijl op de plaats van het oog en soms voorzien van oogstralen), een lamp of een kaars, en rechte lijnen in verschillende configuraties die aan optische-illusie-figuren doen denken.[8]

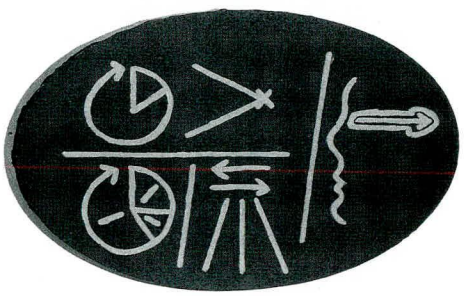
Ook de werking van het geheel kan hiermee in verband gebracht worden: de vormen van de samenstellende delen en de plaatsing ten opzichte van elkaar sturen de kijkrichting van de beschouwer en versterken (of camoufleren juist) de illusionistische werking van lijnen (zie cat. nr. 40); de herhaling van vormen, kleuren en tekens wekt de indruk van een geheime beeldtaal en de leegtes tussen de delen ontnemen de beschouwer de mogelijkheid om met zijn ogen het schilderij naadloos af te tasten. Mede daardoor wordt het schriftkarakter van de tekens versterkt: kijken en lezen wisselen elkaar af en strijden om voorrang. Een vergelijking van de rechthoek rechts op cat. nr. 40 met de ovale vorm links op cat. nr. 47, waarop ongeveer dezelfde tekens voorkomen, illustreert in het kort dit verschijnsel (detail cat. nr. 40 en detail cat. nr. 47). De elliptische vorm kan als een verkorte cirkel beschouwd worden, maar voorzien van de tekens wekt hij ook associaties op met Egyptische cartouches en krijgt het geheel een hiëroglyfisch karakter.

## *'Gekende vorm als dwang gebruiken voor de verf (onvermijdelijk / vorm in extenso), zodat verbeelding – die verheffing van materiaal – slechts geldt als gevolg van arbeid...'*

Vergelijking van de vorm en de werking van de pijlen die op veel schilderijen voorkomen, werkt ook verhelderend. Hoewel ze op de sponsschilderijen ontbreken, kunnen ze er wel bij gedacht worden in de richting van de handelingen. Op cat. nr. 14 wordt de pijl gebruikt om een vergelijkbare operatie binnen het beeldvlak uit te voeren en krijgt daardoor een meervoudige functie als grafisch teken, als spoor van een wenteling en als kijkinstructie. In combinatie met de vogels op cat. nr. 20 wordt de werking van de pijl nog complexer, omdat er bijna een anecdote wordt verteld: zijn de pijlen op de vogels afgeschoten en hebben de vier pijlen rechtsonder in beeld al snelheid verloren? Gecombineerd met een boog komt de pijl voor op een vierdelig schilderij uit 1981-82 (cat. nr. 54). De combinatie versterkt de iconiciteit van de pijl en ook de maskers die op het tweede deel voorkomen dragen hiertoe bij.
Tegelijkertijd wordt dit weer afgezwakt door de korte streepjes om de pijl, die ook om de 'wolkjes' in de laatste twee delen voorkomen; een bezweringstechniek die Smits meer toepast (zie cat. nr. 35). Het schilderen van een pijl op of om een eerder aangebracht pijlteken heeft dezelfde werking: de eerste laag verwijst naar buiten, de tweede krijgt een relatie

met de eerste pijl binnen het beeldvlak (zie cat. nr. 20). Met de maskers in het tweede deel is op een vergelijkbare wijze gemanipuleerd. Ze worden gecombineerd met twee profielen, waarvan de eerste meerdere functies vervult: contour van het eerste profiel en voor- en zijaanzicht van het derde masker. De contouren binnen dit deel krijgen, mede door de wijze waarop zij elkaar overlappen en met kleur zijn 'ingevuld' (net niet tot de rand), een zekere autonomie en spelen met organisatiewetten van de Gestalttheorie: figuur-achtergrond relaties worden verstoord; de 'eenzijdigheid' van omtreklijnen wordt ontkracht en de 'goede voortzetting' van patronen wordt bewust gemaakt (zie bijvoorbeeld de werking van de ogen in cat. nr. 54).[9]





Zelfs in een voor Smits betrekkelijk eenvoudig schilderij als cat. nr. 35 worden dezelfde ingewikkelde procedures toegepast. De pijlen in de linker driehoek suggereren een beweging, maar de vorm van de drager fungeert tevens als teken voor de oogstralen van het profiel dat in de rechter driehoek dubbel gecamoufleerd wordt door een 'plantaardige' lijn omkranst door korte streepjes. Zij fungeren dus ook als symbool voor de breedte van de gezichtshoek.

In het werk van Smits verwisselen tekens aldus van categorie en binnen een tekensoort (index, symbool of ikoon) kan hetzelfde teken verschillende zaken betekenen: het spoor van een handeling kan een vogel worden, die gekanteld weer kan staan voor het cijfer 3, dat gecombineerd met zijn eigen spiegelbeeld een 8 wordt of een achtvormige lus die ook kan staan voor het wiskundige symbool voor oneindig, doet denken aan de Möbiusband en aan continuïteit, maar die gecombineerd met een lijn ook naar bladeren kan verwijzen en voorzien van een extra lus en een stengel wordt hetzelfde teken een bloem, enzovoorts.

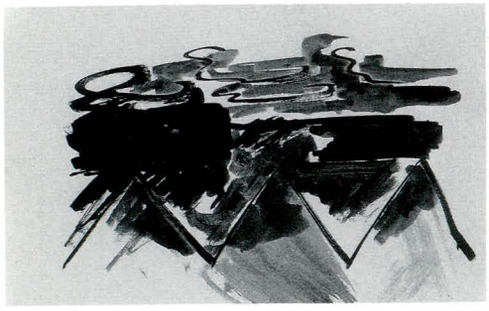
## Smits en 'het wilde denken'

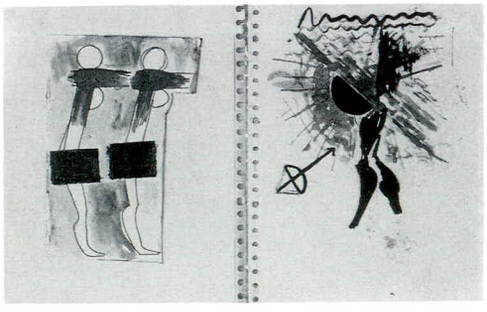
De wijze waarop Smits tekens opvat en hanteert, is beïnvloed door de Franse structuralist Claude Lévi-Strauss. In het eerste hoofdstuk van *Het wilde denken*, waarin Lévi-Strauss het mythisch denken van 'primitieve' volkeren analyseert, komt de relatie tussen beeld en concept uitgebreid ter sprake.[10] Het waargenomen beeld kan volgens Lévi-Strauss niet uit de concrete context gelicht worden, maar kan wel door een beeldteken worden gefixeerd. Daardoor wordt het herhaalbaar en 'kan de rol van teken spelen of, nauwkeuriger uitgedrukt, zich met het idee verenigen in een teken en als het idee er nog niet is, de toekomstige plaats ervoor vrijhouden en de contouren ervan negatief laten uitkomen.'[11] Dit 'negatieve' is volgens Lévi-Strauss geen gemis, omdat het mythisch denken het concrete en de lijfelijkheid niet los wil laten, maar in beelden wil spreken.

Detail cat. nr. 40
Detail cat. nr. 47

Bij Smits staat het teken zoals bij Lévi-Strauss ergens tussen het concrete perceptiebeeld en het universele begrip in. Dat lijkt mij een verklaring voor de reductie die Smits in zijn beelden toepast. Zij worden haast pictogrammen, maar anderzijds wil hij evenals de primitief het concrete en de lijfelijkheid niet prijsgeven: zijn tekens blijven beelden en worden geen schrift; zijn schilderijen zijn geen rebussen die ontcijferd kunnen worden.

Lévi-Strauss beschouwt het mythisch denken als een intellectuele vorm van knutselen. Er zijn parallellen te trekken tussen de werkwijze van Smits en die van de *bricoleur* (knutselaar) die Lévi-Strauss tegenover de ingenieur plaatst. Zoals de bricoleur zijn materiaal en zijn instrumentarium niet heeft afgestemd op één soort klus, zo beschikt Smits over een verzameling beeldmiddelen, waarvan de samenstelling heterogeen is en toch beperkt blijft: per taak doet zich de meest geëigende oplossing voor. De vergelijking gaat niet helemaal op, want ook hier lijkt Smits het onmogelijke na te streven: hij is de bricoleur die mede beschikt over het instrumentarium van de ingenieur, de naïef die ook de modernistische taal beheerst en daarmee opkomt voor de non-figuratieve schilderkunst, die Lévi-Strauss afwees.[12]





Tekeningen uit schetsboeken

In wezen kan Smits als bricoleur over het hele modernistische repertoire beschikken. Eén van de mooiste schilderijen van Smits (cat. nr. 43) verwijst ondubbelzinnig naar Magritte's *Le masque vide (1928)*. Maar meestal is het verband van zijn werk met dat van anderen niet zo duidelijk. En zelfs in dit geval lijkt hij slechts de vorm van Magritte geleend te hebben, om er een eigen verzameling tekens in onder te brengen. Want bij Smits kan geen sprake zijn van het zich toeëigenen van beelden van anderen. Hij is bezig met de mààkbaarheid van het beeld. Dat geldt ook voor zijn waardering voor tekeningen van cartoonisten als Wilhelm Busch, RodolpheTöpffer en Saul Steinberg en voor de diagrammen van Paul Klee. Het is vooral de efficiëntie en het schriftkarakter van hun lijnvoering dat hem boeit.

## Kleur en motief, van het ene schilderij naar het andere

Was het vroege werk van Smits in feite kleurloos, in de loop der jaren ging kleur op een steeds dwingender, maar lastig te omschrijven, wijze deel uit maken van de van tevoren te stellen condities bij de totstandkoming van een schilderij. In de sponsschilderijen was de kleur soms rood, maar meestal was zij teruggebracht tot een neutraal grijs, dat over het hele beeldvlak verspreid was. De doorzichtig aangebrachte verf had nauwelijks een andere functie dan een 'betekenende', en viel niet op als materiële drager van de betekenis: zij was letterlijk en figuurlijk transparant.

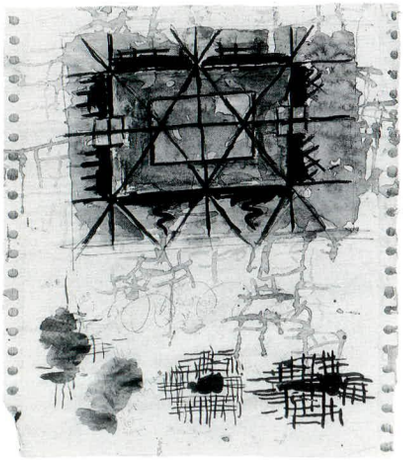
In de cijfer- en de vroege tekenschilderijen was het palet meestal beperkt tot de niet-kleuren zwart en wit. De soms zwarte, meestal witte drager van

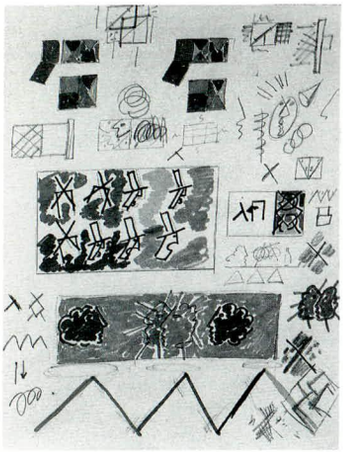
het schilderij werd toen zichtbaar, maar fungeerde niet echt als achtergrond in de zin dat er een compositorische relatie met de aangebrachte cijfers of tekens ontstond. De afbakening van de vorm leek toevallig; hoogstens fungeerden de vormen van de samenstellende delen, en soms de (gedeeltelijk) zwart geschilderde kaders als betekenisdragers (cat. nrs. 16, 25). Waar kleur werd gebruikt, leek die geen echte kleurfunctie te vervullen (bijvoorbeeld waar geel op zwart werd aangebracht, detail cat. nr. 40).

Dat veranderde definitief omstreeks 1979, al dateert het eerste schilderij waarin de verf ook als kleur werd gebruikt uit 1977 (cat. nr. 18). De wijze waarop in het linkergedeelte van dit eerste 'kleurschilderij' de twee rode 'achten' omgeven werden door een wit dat zich zichtbaar onderscheidde van de wit-geprepareerde drager, en in het rechter deel de drie zwarte vogels door de primaire kleuren (blauw, geel, en rood) werden omkranst, gaf zelfs de niet-kleuren zwart en wit een kleurfunctie. De kleur lijkt in de vroege 'kleurschilderijen' slechts naar zichzelf (als kleur) te verwijzen en wordt niet gebruikt als objectkleur, ook niet om stemmingen of gevoelens op te roepen.

*'Het ogenblikkelijk bestaan van de kleur [...] Zijn zelfstandigheid als idee, mogelijk als idee. – Iets heeft kleur – deze verf zijn materiaal heeft kleur, vorm heeft kleur. Ze is er altijd, buiten, binnen, de scheiding is eruit, in gebruik en intentie – de vorm.'*

De fragmenterende werking van de kleur werd in 1977 (cat. nr. 18) bereikt door de wijze waarop de tekens waren ingekleurd. Maar in sommige werken omstreeks 1980/82 lijkt Smits zijn complete beeldarsenaal uit te pakken. Er ontstonden zeer kleurrijke, ingewikkelde werken. Het aantal samenstellende delen breidde zich uit, de vorm en het materiaal van de dragers werden sterk gevarieerd en het kleur- en materiaalgebruik differentieerde zich. De kleur kreeg letterlijk en figuurlijk meer lagen en nam oude taken van de tekens over. Deze tekens kregen op hun beurt een nieuwe functie erbij. Zij gingen meer naar zichzelf verwijzen, nu niet als materiële dragers van de betekenis, maar als elementen uit de verzameling (Smits-)tekens. De kleurencirkel werd toegeëigend, gereduceerd tot een schema en enkel gezien als vorm om kleuren in onder te brengen (cat. nrs. 58, 59). Tegelijkertijd werd de kleur gekoppeld aan de beweging. Die beweging lijkt nu (in vergelijking met de sponsschilderijen) niet vóór maar op en in het platte vlak van het schilderij plaats te vinden, is (in vergelijking met de cijferschilderijen) minder syntactisch geworden en is meer gekoppeld aan de kleur als verf, als materie en als vorm. Alles lijkt zich af te spelen binnen het platte vlak van het schilderij.

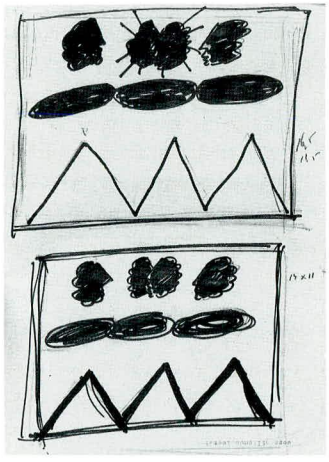


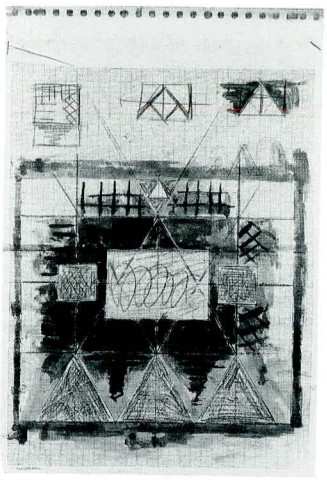


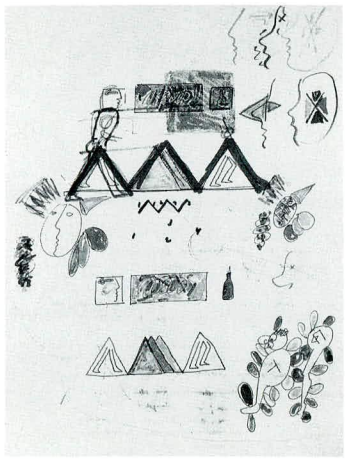
Tekeningen uit schetsboeken

Staande voor deze schilderijen voelt de beschouwer zich enigszins ontheemd, doordat hij zijn fysieke relatie tot het schilderij kwijt is. Hij wordt van verticale as tot oog gereduceerd en raakt gedesoriënteerd, omdat hij in zijn poging het schilderij dan maar te 'lezen' wordt getergd door de mate waarin de delen in de breedte over de wand uit elkaar getrokken zijn. Ze dreigen op zich afzonderlijke beelden te worden die niet gelezen kunnen worden als delen van een geheel, maar die vragen om als afzonderlijke schilderijen bekeken te worden. Deze werking is te illustreren aan de hand van een vergelijking van een hiervoor besproken schilderij (cat. nr. 54) met drie andere werken (cat. nrs. 57, 58 en 59). Hoewel zij alle vier uit 1981-82 stammen en formele verwantschap vertonen, is het eerste schilderij zowel om formele als inhoudelijke redenen meer toegankelijk. Het geheel is minder uit elkaar getrokken. Door de associaties die de maskers oproepen biedt dit schilderij de beschouwer de mogelijkheid afstand te nemen, en toch binding te houden met de eigentijdse kunst door de rol die 'primitieve' kunst in de geschiedenis van de moderne kunst heeft gespeeld.[13] De kunstliefhebber kan zich in een schilderij als cat. nr. 57 vinden in het minimale linker deel, of in het prachtige, op blauwe tentdoek geschilderde abstract expressionistische rechter deel. Daardoor tevreden gestemd is hij eventueel bereid de typisch Smitse delen twee en vier op de koop toe te nemen. Maar in het centrale gedeelte wordt zijn esthetische incasseringsvermogen danig op de proef gesteld door het kleur- en materiaalgebruik. Een vergelijkbaar effect hebben het kleurige midden gedeelte van cat. nr. 58 en de eerste drie delen van cat. nr. 59. Op deze laatste lijken de cirkel, driehoek en het vierkant te smeken om verlost te worden van hun 'ordinaire' dragers. Zeer geraffineerd geschilderde delen worden afgewisseld met amateuristisch, folkloristisch aandoende doeken. Het romantisch primitivisme van cat. nr. 54 is geweken voor een rauwe, kakelbonte onbeholpenheid die de beschouwer aanvankelijk doet verzuchten: 'Dit kan niet, dit is geen schilderij!' Later gaat hij aan zich zelf twijfelen. Heeft hij hier te maken met 'beeldvervoeging'? Is hier het 'Ceci n'est pas une pipe' van Magritte verdicht tot een 'Ceci n'est pas une image' van Smits?[14]

Kleur- en materiaalgebruik blijven vanaf het einde van de jaren zeventig een belangrijke rol spelen in het werk van Smits. De fragmenterende werking van de kleur werd behouden, en zelfs opgevoerd door uitbreiding van het aantal kleuren en verfsoorten en door de zeer gedifferentieerde verfopbreng. Maar het contact met de beschouwer werd hersteld. Soms werd dat bereikt door het aantal delen tot een minimum te beperken (cat. nrs. 65 en 75); in meerdelige werken door de onderdelen door maatvoering sterker op elkaar af te stemmen (cat. nrs. 79 en 81). Daarnaast lijken de schilderijen zich nu ook meer in de diepte uit te strekken.







Tekeningen uit schetsboeken

Het schilderij uit 1983 (cat. nr. 65) is een geslaagd voorbeeld van de koppeling van kleur aan beweging in één doek. Onder de doorzichtige laag verf zijn de (houtskool)contouren hier en daar nog zichtbaar, maar de vormen onderscheiden zich voornamelijk door het subtiele kleurgebruik. In de transparante 'achtergrond' overheersen blauwgroenen en roze. De naar binnen gedraaide lussen zijn dekkend geschilderd (blauw, groen, roze, lila, groen en geel) en zweven voor een roze gat. Er ontstaat op het platte vlak een gesloten cirkelende beweging, terwijl de lussen door hun (verkorte) vormen en door de wijze waarop zij worden afgesneden door de kleurvlakken van de achtergrond ook voor- en achteruit lijken te wippen.

In een vierdelig werk uit 1984-85 (cat. nr. 79) is het kleur- en materiaalgebruik complexer. Oostindische inkt, acryl-, olieverf en lak worden gecombineerd en op verschillende manieren op het doek aangebracht: met passer, kwast, roller en paletmes en door de verf af te drukken. De linker helft is betrekkelijk rustig van kleur (zwart, olijfgroen en rood). Het middengedeelte heeft een lichtblauwe achtergrond waarvoor stukjes lila zweven. Opvallend is het zwarte netwerk dat is ontstaan door de acrylverf horizontaal en vertikaal te laten uitlopen. De eenheid wordt versterkt door de maatverhoudingen en de plaatsing van de vier delen ten opzichte van elkaar.

In een driedelig schilderij uit 1985 (cat. nr. 81) dragen de geometrische vormen sterk bij tot de werking van het geheel. De maat van de geschilderde vierkanten (40 x 40 cm) is afgeleid van de hoogte en de breedte van beide uiterste doeken (160 cm). De drie gekantelde vierkanten in het linkergedeelte (roze, zwart en groen) vormen samen met de met paletmes aangebrachte rode baan (van 80 cm) een pijl die naar links gericht is. Deze beweging wordt weer gekeerd door de half zwarte punt van de pijl die rechts naar achteren wijkt. Het rechter doek doet daarentegen door de plaatsing van de vierkanten (oranje, bruin, blauw en groen) sterk frontaal en stabiel aan. In het middelste doek strijden platte vlak en diepte om voorrang. De doorkijk die de 'horizon' en de diagonalen bieden, wordt versperd door de kleur (een gele hemel en een deels roze voorgrond) en door het materiaalgebruik (de pasteuze blauwe vlek links boven).

Deze werken hebben een landschappelijk karakter, wat leidt tot een nieuw soort contact met de beschouwer en bijdraagt tot de eenheid. Het zijn moderne stemmingslandschappen waarin het aangenaam toeven is en waarin men – mits men bereid is te kijken – verschillende oude werken, tekens en technieken van Smits kan ontdekken.

In een op het eerste gezicht volstrekt hermetisch werk uit 1984/86 (cat. nr. 84) kan men rechts in het midden een schilderij als dat uit 1981 (cat. nr. 61) tegenkomen. De gelijkbenige driehoeken doen aan nog eerdere werken denken (cat. nr. 14). Beide delen bieden samen ook een panoramisch uitzicht; zeker als men ze in verband brengt met de schetsen

van de kunstenaar (p. 15 boven). En bladerend door zijn oude schetsboeken komt men ook schetsen en notities tegen die een leesrichting van links naar rechts rechtvaardigen (p. 15 onder). De anecdote die dan om de hoek komt kijken wordt bezworen door het beeld dat rechts dreigt te ontstaan, door middel van 'werktekeningen' (p. 15 midden) te vangen, links om te klappen en door uitlopers te verhullen; een bezweringstechniek die doet denken aan de 'splitfigures' van primitieve volkeren.[15] Door de dubbele symmetrie die zo ontstaat en door het herstelde contact met de beschouwer wordt de eenheid zelfs in een complex werk als dit schilderij gewaarborgd.

Andere, op het eerste gezicht 'platte' werken krijgen een ruimtelijke dimensie doordat zij doen denken aan wiskundige netwerken van plat opengeslagen kubussen. Bij nadere beschouwing blijken de samenstellende delen dragers te zijn van elementen uit het beeldarsenaal van Smits (cat. nr. 77). Opengeslagen kubussen of delen ervan komen in het recente werk meer voor (cat. nrs. 87, 88, 89 en 90). De werking ervan is wisselend, maar is doorgaans eerder 'stapelend-stabiliserend' dan 'uitklappend-dynamisch'. Dit wordt soms bereikt door de wijze waarop de delen tot een sluitend geheel zijn gegroepeerd. In deze schilderijen (bijvoorbeeld cat. nrs. 88 en 90) is het netwerk grafisch een eigen leven gaan leiden. Er ontstaat daardoor een fascinerend lijnenspel van: denkbeeldige lijnen (tussen de tegen elkaar geplaatste vierkante doeken), 'half-denkbeeldige' (door de wijze waarop het wit van de zijkant van de doeken soms meewerkt) en zeer bewust uitgespaarde lijnen die als een raster over het geheel lopen. Met name deze laatste lijnen lijken een loopje te nemen met de waarneming door de wisselende rollen die zij in de delen en in het geheel vervullen en door de wijze waarop zij en passant oude elementen uit het beeldarsenaal van Smits te voorschijn toveren. In andere schilderijen wordt naast de voor-, achter- en zijwaartse beweging een nieuwe opwaartse, stapelende beweging geïntroduceerd (bijvoorbeeld cat. nrs. 91, 93, 94 en 96). In overeenstemming daarmee is het kleur- en vormgebruik: van vloeiend, naar toetsend naar het paletmes.

'Het enige waar sprake van kan zijn, is dat je bekoord wordt door het inwendige van de schilderijen: hoe ze gemaakt zijn, en daar controle op en verzoening mee proberen te krijgen.'[16]

Wie zich door het werk van Kees Smits laat verleiden zal zich echter moeten verzoenen. Van controle krijgen óp kan geen sprake zijn, want kenmerkend voor de beelden van Smits is dat ze je telkens ontglippen.

Adi Martis

## Noten

1. Dit is een bewerking van een eerder gepubliceerd artikel: Adi Martis, 'Kees Smits. De verbeelding in het gareel gehouden', *Metropolis M* 7(1986), 3, pp. 8-15. Met dank aan de redactie voor de toestemming om hier gebruik te maken van gedeelten uit deze publikatie. Tenzij anders vermeld komen de citaten uit notities van de kunstenaar.

2. Anna Tilroe, 'Kees Smits stippelt complexe zwerftocht voor het oog uit', *De Volkskrant*, 6-3-1987.

3. Tent. cat. *Fundamentele schilderkunst*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1975, p. 66.

4. Geciteerd door K. Schampers in tekst bij de tentoonstelling *The Critic Sees*, Museum Fodor, Amsterdam 1980.

5. *Op. cit. (noot 3)*, p. 2. Zelfs vier jaar later als Smits duidelijk herkenbare tekens in zijn schilderijen gebruikt, vindt men de nawerking van deze opvatting terug: 'Het werk van Kees Smits is beeldloos en voorstellingsloos, zonder verbeeldingsmogelijkheid en niet te interpreteren vanuit een historische, maatschappelijke of filosofische context', Karel Schampers, 'Kees Smits', tent. cat. *Kees Smits*, De Vleeshal, Middelburg 1979. Schampers, die hoort tot de vroege bewonderaars van het werk van Smits, heeft overigens door zijn publikaties bijgedragen tot een beter begrip van dit werk.

6. Het eerste gedeelte van zijn verklaring heeft voor de nodige verwarring gezorgd. Alied Ottevanger heeft in *Metropolis M* terecht gewezen op de frappante gelijkenis tussen deze uitspraak en een tekst van Sol Lewit, maar trok daaruit de m.i. verkeerde conclusie dat Smits een 'fundamentele' schilderkunst opgevat als puur materiële kunst verwerpt, ten gunste van een kunst waar het 'ideële aspekt' een belangrijke en beslissende plaats inneemt. Zie Alied Ottevanger, 'Kees Smits', *Metropolis M*, 2 (1981), 3, p. 37.

7. In de semiologie wordt doorgaans drie soorten tekens onderscheiden: indices, ikonen en symbolen. Een index is een teken dat naar een object (referent) verwijst doordat het daarmee een afhankelijke relatie heeft. Een index is evenals zijn object altijd tijd- en plaats gebonden (bijvoorbeeld het spoor van een handeling, een pijl als richtingaanwijzer); in tegenstelling tot een ikoon die met haar object bepaalde gemeenschappelijke eigenschappen deelt ( bijvoorbeeld een tekening van een vogel, of van een pijl als schiettuig) en een symbool dat op willekeurige wijze zijn object vervangt (bijvoorbeeld het cijfer 3, het woord 'start' of een pijl als teken voor beweging). Smits hanteert zelf deze terminologie niet en hoewel het onderscheid niet geheel onproblematisch is, zal ik het gemakshalve gebruiken. Zie voor de problematiek bijvoorbeeld W.J.T. Mitchell, *Iconology, image, text, ideology*, Chicago/Londen 1986, pp. 54-63.

8. Zie bijvoorbeeld M. Lukiesh, *Visual illusions. Their causes, characteristics and applications*, New York 1965.

9. Zie voor de Gestalt-wetten: J.E. Hochberg, *Psychologie van de waarneming*, Utrecht/Antwerpen 1965, pp. 136-138.

10. C. Lévi-Strauss, *Het wilde denken*, Amsterdam 1981 (3e dr.), pp. 11-48. (De eerste druk van de Nederlandse vertaling verscheen in 1968, de tweede in 1976; oorspronkelijke titel *La pensée sauvage*, Parijs 1962). Smits las dit boek voor het eerst bijna twintig jaar geleden. Nederland werd al eind jaren zestig, begin jaren zeventig overspoeld door een semiotische golf. Zie bijvoorbeeld C. Blok, *Beeldspraak. Beeld, teken en werkelijkheid in de kunst*, Hilversum 1967; R. Kaal, *Hiëroglyfen*, Amsterdam 1977 en J.L. Locher, 'Lévi-Strauss en de structurele bestudering van de kunst', *Opstellen voor H. van der Waal*, Amsterdam/Leiden 1970, pp. 101-114.

11. Lévi-Strauss, *op. cit.* (noot 10), p. 33.

12. *Ibidem*, pp. 44-45; daar schrijft hij over de non-figuratieve schilderkunst onder andere: 'Het is een school van akademische schilderkunst waarin iedere kunstenaar zijn best doet om een voorstelling te geven van de manier waarop hij zijn schilderijen zou maken als hij er toevallig een zou schilderen.'

13. Zie tent. cat. *'Primitivism' in the 20th century art*, MOMA, New York 1984.

14. Dit zijn althans mijn ervaringen. Bij H. Sizoo meen ik vergelijkbare gevoelens te bespeuren. Zie H. Sizoo, 'Kees Smits', *Voorbeelden van kwaliteit*, Galerie Tegenbosch, Eindhoven 1986, p. 29 en Idem, 'Kees Smits. Wankel evenwicht op weg naar het beeld', *Kunstbeeld* 12 (1988), 8, pp. 22-25. Zie voor Magritte M. Foucault, *This is not a pipe*, Berkeley/ Los Angeles/Londen 1983 (Oorspr. Parijs 1968/1973).

15. Zie bijvoorbeeld C. Lévi-Strauss, 'Split representation in the art of Asia and America', *Structural Anthropology*, New York 1963, pp. 245-268 (Oorspronkelijke editie *Anthropologie Structurale*, Parijs 1958). In Blok, *Op. cit.* (noot 10) staan twee voorbeelden: afb. 3 en 33.

16. Adi Martis, 'Kees Smits. Een gesprek over varkens en de varkens-hoede', *Beeld*, 3 (1987), 2, p. 39.

# The paintings of Kees Smits

**Perception as the residue of action. The image as an allegory of action.**[1]

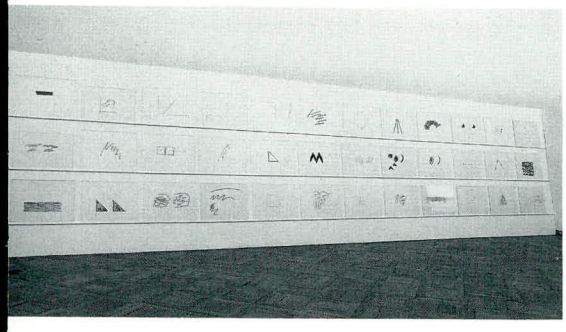
Kees Smits 'provokes problems, in fact he deliberately creates them.'[2] Kees Smits' work is difficult to grasp. Even for devotees of his paintings there are no simple conclusions. You remain fascinated by the work which nevertheless repeatedly presents surprises. His work unsettles your built-in viewing processes, and is difficult to classify. It seems as though he is constantly rummaging about on the wrong side of the fence, standing off-side, oblivious of the rules. This awakens curiosity but can also act as an irritant. The fundamental root of the problem is that Kees Smits operates in a kind of no-man's-land between image and idea, perception and cognition, where categories such as form and content, image and reality become interchangeable.

*'If a painting (this painting) arises out of an event, then the link with the image is: the moment. The image is the result of the moment of the making. Out of that moment, that event: the image.'*

Nevertheless, Smits sets his own rules, though they are difficult to define. Although he is averse to any form of mysticism his working method carries the suggestion of a ritual act. His rules, which he is constantly re-evaluating and adjusting, remind one of ceremonial regulations. I have already described his working method as a dialogue between the painter and his imagination on the boundaries of the art of painting. The rules are actually the conditions he draws up for both himself and the image, before he starts work. These conditions always concern the making of the painting. They can be manifested in the formal aspects of the work, such as the shape and the material, of the support of the painting. Equally, these conditions can affect the tempo in which a work is accomplished; something which only in retrospect becomes physically tangible, or is to be inferred from the 'rhythm of reading' into which the viewer is compelled. The way in which he chooses his colours is also a ritual. Deciding which colours and what kinds of paint to use are all part of the

preparations for a painting. These colours are not mixed but come straight out of the pot or tube, since mixing is already part of the making process. It would be splitting hairs to point out that the colour has already been mixed in the factory.

Smits' work often makes me laugh, for example a recent painting done in 1987-88 (cat. no. 89). It comes to me then, that in order to 'understand' Smits' work, you must have the courage to join the birds on the beach and enter fully into that image. Those who cannot would do better to switch off altogether. Even as a devotee of his work you are often confronted with this kind of dilemma. His work appeals too strongly to the emotions to be analysed in a purely rational manner, but at the same time it is too systematic to be experienced simply on an intuitive level. Smits is systematically involved in painting in an intuitive way. The course of his dialogue, more cyclical than linear, has been concerned for years with a number of central themes providing his work with a strong element of continuity despite – as often appears on first sight – the great divergence between individual paintings.



Exhibition *The Critic Sees*, 1980
Museum Fodor, Amsterdam

**Image and action: the 'sponge' and the 'number' paintings**

It is remarkable how Smits talks about his paintings as though they were living creatures and thus adopts the various roles of creator, viewer and exorciser of his own images. Now and again it seems as if the paintings deviate from the fixed plan and veer off on their own tack, establishing mutual relationships which he neither desired nor intended. At this point he feels compelled to intervene as painter.

As introduction to his 'sponge paintings' with which he first exhibited in the *Fundamentele schilderkunst* (Fundamental painting) exhibition in 1975 at Amsterdam's Stedelijk Museum, he wrote the following: 'I determine the method and the construction of the painting beforehand. After that the painting can be made non-stop. The painting must confirm the method and the construction. Every painting is, in this sense, a copy, a parallel image, of my actions while making the piece.'[3]
In describing the motive for his number paintings which he painted shortly afterwards, he said: 'the sponge had become too material, it seemed a drawback that the paint seeped and ran. What is more, the images acquired such a strong graphic pattern that they began to take on a life of their own, and were thus too open to different imaginative interpretations. They merely illustrated the actions of my hand, at the expense of the organizational aspect of the painting. Another objection was the constant production of paintings, which resulted in their becoming mutually interdependent and too metaphorical, thus stepping out of their own history.'[4] He went on to describe his new method of working: 'I placed the numbers in the four corners or in the middle of the four sides or near

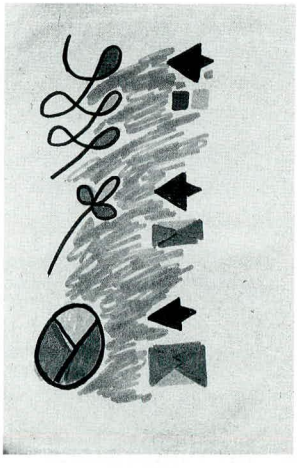
the centre, trying in this way to force the viewer to read the painting in a particular way. The numbers accentuated the planning, and the painting became an emphatic vehicle for these numbers. In different series the conditions were often laid down in the first canvas, and were then further elaborated in other paintings. The way in which the numbers were placed on the surface also indicated the tempo at which the paintings should be read'. Despite these differences the sponge and number paintings are strongly related.

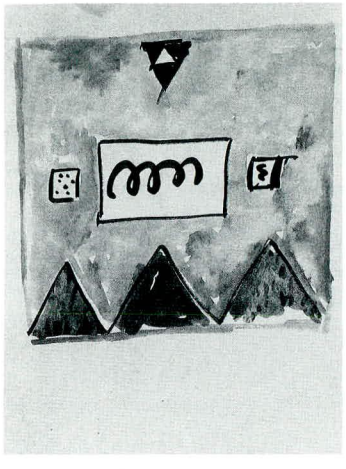
*There is a point at which a painting begins in the sense of monumentality – its own image and a change of tack, a more crumpled representation of the organization is then desirable.*
*That moment in which a painting should be sealed in motive and action – those dominating forces.'*

The misleading context in which Smits' first paintings were presented did nothing to contribute to an accurate appraisal of his early work. The organizers of the exhibition *Fundamental painting* reckoned the fundamentals of painting to consist of such conventional elements as format, line, colour, shape, materials, texture and so on, but not the image. According to the introduction in the catalogue, the fundamental painters were 'concerned with painting qua painting in a strict sense: on a flat plane, without representation and without image.'[5] But the sponge paintings are not fundamental in the sense of Smits being involved in 'painting as painting' or in his commenting upon painting. The paintings do not make a recognizable representation but they are definitely not devoid of images. It is much better to see them as 'imprints' or 'parallel images' of actions, as Smits himself intimated in the last sentence of his statement.[6] The viewer, standing in front of these paintings, takes the place of the painter and relives the experience of their making (cat. no. 1, 2, 3). A physical contact arises which is determined, to a considerable extent, by the body fulcrum of the viewer and the reach of his arms. The image is being sucked, as it were, from its support into the space between it and the viewer. The sponge paintings are 'indices' in a semiotic sense.[7]

The effect created by the number paintings is more detached. The physical presence of the painter has become less emphatic and the means are sometimes restricted to a minimum. On first sight the painting itself seems almost to have disappeared. For example, in a work dating from 1976 (cat. no 5): all the viewer is left with are a few black yardsticks with an awkward scale. However, a rhythmical game of looking and reading is established by the shape, the direction and grouping of the supports, and the relationships that the numbers establish with each other on various levels. In the number paintings the space around and between the sections is also brought into play (compare cat. no. 6).

The action becomes a movement defined by means of numbers or a word such as 'start'. It is not so much actions that are experienced but distances that are read. Nevertheless, the meaning of the number paintings is not to be found in abstract ideas. No single idea dominates the image. If an image began to take on too great a life of its own it was cut back and reduced to the level of a happening. The result of the action becomes a trace on a surface which is now clearly apparent, but has no other function than that of vehicle (with its own texture) for this trace. In this way the immediacy of the gesture is toned down and split in two, with the action of the creator on the one hand, and the observation and interpretation of the viewer on the other: the element of time has been interpolated between the act of making and the act of beholding.





Drawings from sketchbooks

The traces were then rationalized into (working) plans: words and numbers determined the 'reading direction'. But the traces, conceptualized by numbers and symbols, soon exceeded the scope of their own history and became metaphorical. The traces of action changed from indexical to symbolic, and later became iconic signs: image-signs which threaten to diminish the power of the painter since they were less bound by time and space, and began to refer to objects outside the painting itself. A clear example of this are the traces of the double action stemming from the body fulcrum of the painter (cat. no. 1). Once these have been reduced to the base element of a chalk stripe, with the beginning and the end marked by numbers and words (cat. no. 4), it can be transmuted into the token bird (cat. no. 18). At the precise moment when the original scheme threatens to become anecdotal, the painter intervenes and the images are once again exorcised.

**Iconography: the sign paintings**

Considering the role that action plays in Kees Smits' creative process it would seem to be more than coincidental that the greatest number of his signs depict movement: series of numbers, a word such as 'start', different busy lines (wavy, spiral or corkscrew-shaped and 'vegetational'), curves (sometimes with tangents), circles, spirals, figures of eight, an arrow, a bird, a striding pair of legs, boomerangs, windmills, a mast with sail and pennant, and so on.

Other recurring motifs can be related to the perceptual, conceptual or representational process: a profile (mostly with a cross, a small circle or an arrow where the eye would be, and sometimes with visual rays), a lamp or candle, and straight lines in various configurations which call to mind optical illusion figures.[8]

This can also be related to the working of the whole: the shapes of the component parts and their position in relation to each other direct the gaze of the viewer, and increase (or on the contrary camouflage) the illusionary

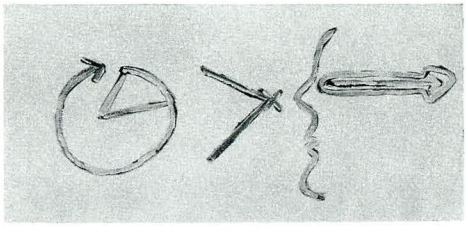
effect of the lines (see cat. no. 40); the repetition of shapes, colours and signs evokes the impression of a secret language of imagery, and the empty spaces between the parts rob the viewer of the possibility of allowing his eyes to sweep across the painting uninterruptedly. This also helps to reinforce the graphic nature of the signs. Viewing and reading are alternated, each element striving to gain the upper hand. A comparison between the rectangle on the right (cat. no. 40) with the oval shape on the left (cat. no. 47), which display more or less the same signs, illustrates this phenomenon succinctly (details cat. no. 40 and 47). The elliptical shape can be seen as a foreshortened circle, but with the addition of the signs, it reminds one of Egyptian cartouches, and the whole takes on a hieroglyphic nature.

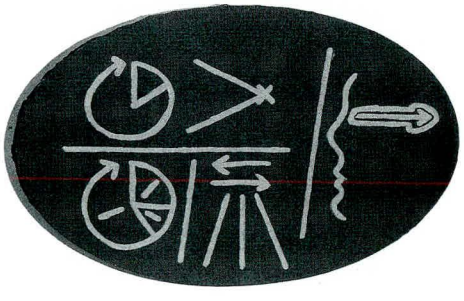
*'Use known shapes to force the paint (inevitably/ shape in extenso), so that imagination – that elevation of material – is only the result of labour...'*

It is illuminating to compare the shape and the effect of the arrows that appear in many paintings. Although they are absent in the sponge paintings they are implicit in the direction of the actions. In cat. no. 14 the arrow is used to implement a similar procedure within the picture plane, thus acquiring a multiple function as a graphic sign, a hint of a rotation and as a viewing instruction. The issue becomes even more complex when the arrow appears in combination with the birds in cat. no. 20, since here its use is almost anecdotal: are the arrows being shot at the birds, and have the four arrows in the bottom right hand corner lost their impetus? The arrow occurs in combination with a bow in a four-part painting made in 1981-82 (cat. no. 54). This combination reinforces the iconic nature of the arrow. The masks which we see in the second part also make their contribution. At the same time this effect is toned down by the short lines around the arrow, which also appear round the 'small clouds' in the last two parts; a technique of exorcism which Smits applies elsewhere (see cat. no. 35). Painting an arrow on or around an already existing arrow-sign has the same effect; the first layer points outwards and the second establishes a relationship with the first arrow within the picture plane (see cat. no. 20). The masks in the second part are manipulated in a similar fashion. They are combined with two profiles, the first of which fulfils several functions: it forms the outline of the first profile and the front and side views of the third mask. The contours in this section acquire a certain autonomy because of the way they overlap and are 'coloured in' (just short of the edge) and the laws of organisation of Gestalt theory are brought into play. The relationship between figure and ground becomes distorted; outlines become less 'one-sided' and one becomes aware of the 'good continuation' of patterns (see for example the effect of the eyes in cat. no. 54).[9]

Even in a relatively simple painting by Smits' standards (cat. no. 35) the same complicated methods are used. The arrows in the left-hand triangle intimate a movement, but the shape of the support also functions as a sign for the visual rays emanating from the eyes of the profile, which in the right-hand triangle has been doubly camouflaged by a line of 'vegetation', wreathed with short stripes. These arrows also function as symbol for the breadth of the optical angle.

In Smits' work signs often swap categories, and within one sign-category (index, symbol or icon) the same sign can signify different things: the traces of an action can turn into a bird, which when tilted can represent the number 3, and which combined with its own reflection becomes an 8, or figure of eight, which itself is the mathematical symbol of infinity, making us think of the Möbius strip and continuity; but if it is combined with a line it can indicate leaves, and if one more loop and a stalk are added this same sign turns into a flower, and so on.





Detail cat. nr. 40
Detail cat. nr. 47

**Smits and 'The Savage Mind'**

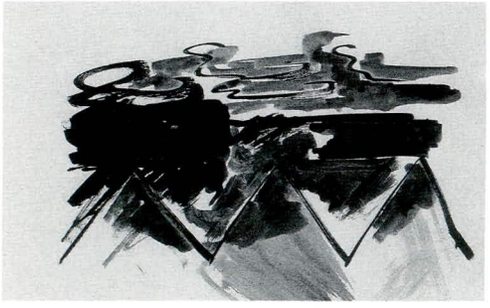
Smits' way of interpreting and manipulating signs is influenced by Claude Lévi-Strauss, the French structuralist. In the first chapter of *The Savage Mind*, Claude Lévi-Strauss analyses the mythical thought of 'primitive' societies, and the relationship between image and concept is dealt with in detail.[10] According to Lévi-Strauss, the perceived image cannot be isolated from its concrete context, but can be fixed by an image-sign. It can thus be repeated and can adopt the role of a sign or, more accurately expressed, it can unite itself with the idea in a sign; then if the idea is not yet present, it can make a space for it by outlining it in a negative way.[11] Lévi-Strauss maintains that this 'negative' is not a deficiency because mythical thought does not reject the concrete and physical, preferring to speak in images.

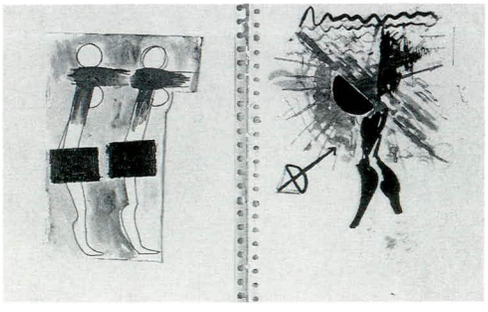
Smits, just as Lévi-Strauss, sees the sign as functioning somewhere between the concrete perceptive-image and universal concept. This would seem to be an explanation for the reduction-process that Smits applies to his images. They are almost pictograms yet, in common with primitive man, he does not want to relinquish either the concrete or the physical: his signs remain images, they do not become writing; his paintings are not rebuses to be deciphered.

Lévi-Strauss considers mythical thought to be a form of intellectual tinkering, and there are parallels to be drawn between Smits' working method and that of the *bricoleur* (amateur handyman), whom Lévi-Strauss contrasts with the engineer. Just as a bricoleur's materials and tools are not tailored to one kind of job, so Smits has a collection of images at his disposal whose structure, while being heterogeneous, remains nonetheless limited: each task suggests its own appropriate solution. The comparison does not entirely hold water for, even here, Smits appears to be striving

for the impossible: he is the bricoleur who also uses the engineer's tools, and the naive who has mastered the modernist language, thereby championing the cause of non-figurative art which Lévi-Strauss dismisses.[12]

Essentially, Smits, as bricoleur, can call upon the entire modernist repertoire. One of Smits' most beautiful paintings (cat. no. 43) makes explicit reference to Magritte's *Le masque vide* (1928) (The empty mask). The connection between his work and that of others is not usually so obvious. Even in this instance, he seems only to have borrowed the shape from Magritte in order to accommodate his own collection of signs. In Smits' case it is not a question of appropriating someone else's images. It is the making of the image that fascinates him. This also accounts for his admiration for Paul Klee's diagrams, and for the drawings of the cartoonists Wilhelm Busch, Rodolphe Töpffer and Saul Steinberg. He is particularly fascinated by the efficiency and the graphic nature of their lines.





Drawings from sketchbooks

## Colour and motif, from one painting to another

If Smits' early work was actually colourless, over the years colour formed an increasingly important element (though difficult to define) in the conditions laid down prior to the realization of a painting. In the sponge paintings the colour was sometimes red, though it was more often reduced to a neutral grey spread out over the whole picture plane. The paint, transparently applied, had hardly any function other than that of a 'signifier', and did not appear as a vehicle for the meaning: the colour was literally and figuratively transparent.

In the number and early sign paintings the palette was mostly limited to those two 'non-colours' black and white. The support of the painting – sometimes black but usually white – was made visible, even though it did not actually function as background in the sense of having a relationship with the numbers or signs which were applied. The delineation of the shape seemed accidental: at the most the shapes of the component parts, and sometimes the borders partially painted black, functioned as vehicles of meaning (cat. no. 16 and 25). Where colour was used it did not appear to function intrinsically as colour (detail cat. no. 40 for example, where yellow is applied onto black).

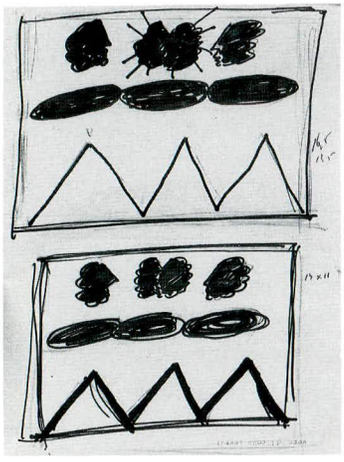
This changed decisively around 1979, even though the first painting where paint is used also as colour dates from 1977 (cat. no. 18). In the left-hand section of this first 'colour painting' the two red 'eights' were encircled by a white that was visibly distinguishable from the white of the prepared base – thus according a colour function even to the non-colours black and white. The same effect was created by encircling the three black birds with the primary colours (red, blue and yellow) in the right-hand section of the

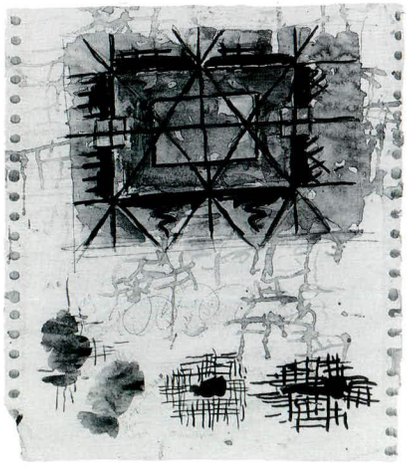
painting. In the early 'colour paintings' the colour seems only to refer to itself (as colour) and is not used as 'object colour', nor to evoke moods or feelings.

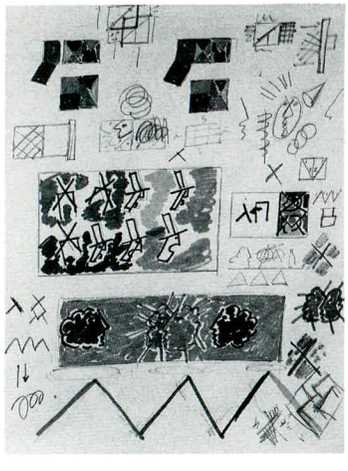
*'The immediate existence of the colour...Its independence as an idea, its feasibility as an idea. – Something has colour – the material of this paint has colour, shape has colour. It is ever present, outside, inside, the divisions are down, in application and intention – the shape.'*

The fragmentary effect of colour was achieved in 1977 (cat. no. 18) by the way the signs were coloured in. However, in some of the works painted in 1980-82 it seems as if Smits called upon his entire armoury of images, creating richly-coloured, complex works. The number of component parts was increased, shape and material of the supports were greatly varied, and differentiation was achieved in the use of colours and materials. Literally and figuratively, colour acquired more layers and assumed some of the functions of the signs. In turn, these signs were given an additional role. They began to refer more to themselves, not so much as vehicles of the meaning, but as components of the Smits' sign collection. The colour circle was appropriated and reduced to a scheme, and simply seen as shape to house colours (cat. no. 58 and 59). Simultaneously colour was linked with movement. In contrast to the sponge paintings, this movement now appears to take place not in front of, but on top of and inside the flat surface. In comparison with the number paintings, this movement has become less syntactical and more associated with the concept of colour as paint, matter and form. Everything seems to take place within the flat surface of the painting.

The viewer standing in front of these works feels himself somewhat uprooted, having lost all physical relationship with the painting. He is thrown off his vertical axis and reduced to an eye. The viewer is disorientated because, in his attempt to 'read' the painting, he is perplexed by the extent to which its sections are dispersed over the breadth of the wall. They threaten to become separate images which are impossible to 'read' as parts of a whole, but demand to be seen as individual paintings. This effect can be illustrated by a comparison between cat. no. 54, which I have previously discussed, and three other works (cat. no. 57, 58 and 59). Although they were all four painted in 1981-82 and exhibit a certain formal affinity, the first painting is more accessible both in content and form. The whole is less disjointed. As a result of the associations evoked by the masks, this painting offers the viewer a chance to remain aloof, while







Drawings from sketchbooks

maintaining the link with contemporary art being aware of the role that 'primitivism' has played in the history of modern art.[13] The art-lover can feel an affinity with the minimalist left-hand section of a painting such as cat. no. 57, or the right-hand section, so beautifully painted on blue tent canvas in an abstract expressionist style. Thus well-disposed, he may even be prepared to accept sections two and four, in typical Smits' style. However, the use of colour and material in the central section is a thorough test of the viewer's aesthetic resilience. The colourful middle section of cat. no. 58 and the first three parts of cat. no. 59 have a similar effect. The circle, triangle and square in the latter seem to be begging for release from their 'mundane' support. Sections painted with extreme subtlety are alternated with amateurish, seemingly folkloristic canvases. The romantic primitivism of cat. no. 54 is transformed into a raw, garish crudeness which initially makes the viewer sigh despairingly: "This won't do, this isn't a painting!" But later he begins to doubt his own view. Is this a case of 'image conjugation'? Has Magritte's 'Ceci n'est pas une pipe' been condensed into Smits' 'Ceci n'est pas une image'?[14]

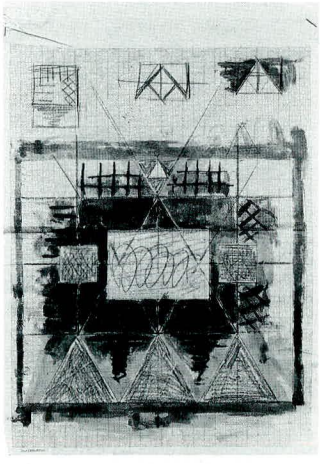
From the end of the seventies the use of colour and material play an important part in Smits' work. The fragmentary effect of colour was retained and even expanded by increasing the number of colours and types of paint, and by the strikingly differentiated forms of paint application. Contact with the viewer was re-established. This was sometimes achieved by keeping the number of sections to a minimum (cat. no. 65 and 75), and in the multi-partite works by relating the individual sections more strongly to each other in scale (cat. no. 79 and 81). The paintings also seem to have acquired a greater sense of depth.

A painting made in 1983 (cat. no. 65) is a successful example of the coupling of colour and movement in one canvas. Here and there the charcoal outlines are visible under the transparent layer of paint but the shapes stand out in particular through the subtle use of colour. Blue-green and pink predominate in the transparent 'background'. Inward-turning loops have been painted on opaquely (blue, green, pink, mauve, green and yellow), and float in front of a pink opening. An enclosed orbital movement arises on the flat surface, while the loops seem to bounce backwards and forwards due to their foreshortened shapes and the way they have been cut out of the background by the coloured surfaces.

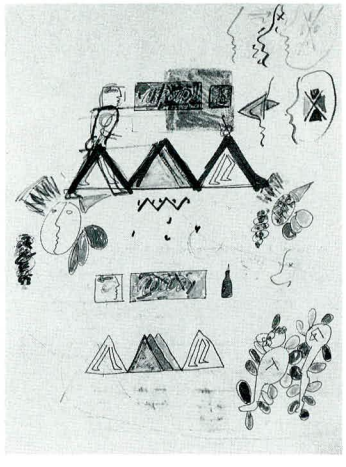
In the four-part painting dating from 1984-85 (cat. no. 79) the use of colour and materials is more complex. A combination of Indian ink, acrylic and oil paint, and lacquer is applied to the canvas in different ways using compass, brush, roller and palette knife, and also by impressing the paint onto the canvas. The colours of the left-hand section (black, olive-green and red) are comparatively restful. The middle section has small mauve sections floating in front of a light-blue background. Most

striking is the black crisscross pattern created by allowing the acrylic paint to run vertically and horizontally. The unity is enhanced by the proportion and positioning of the four sections in relation to one another.

Geometric shapes contribute strongly to the effect of the whole in a tripartite painting dating from 1985 (cat. no. 81). The size of the painted squares (40 × 40 cm) is determined by the height and breadth of the two outer canvases (160 cm). Three tilted squares (pink, black and green) in the left-hand section and an 80 cm red band applied with a palette knife together form an arrow which points leftwards. This movement is redirected by the black tip of the arrow which points to the right side. Conversely, the positioning of the orange, brown, blue and green squares on the right-hand canvas strikes one as emphatically frontal and stable. Depth and flat surface struggle for precedence in the middle section. The vista presented by the 'horizon' and the diagonals is obstructed by the colour (a yellow sky and a partly pink background) and the use of materials (the pasty blue smudge on the left at the top).



These works have a feeling of landscapes about them which arouses a different level of contact with the viewer, and contributes towards their unity. They are modern 'atmospheric landscapes' where it is pleasant to linger and in which – if one takes the trouble to look – various old works, signs and techniques of Smits may be rediscovered.



In a work painted in 1984-85 (cat. no. 84) which at first sight seems completely hermetic, one discovers right in the middle, a painting such as cat. no. 61 dating from 1981. The isosceles triangles remind one of some even earlier works (cat. no. 14). Together, both sections offer a panoramic view, particularly if they are seen in the context of the artist's sketches (p. 26 top). Leafing through his old sketch books one finds sketches and notes that justify our 'reading' his paintings from left to right (p. 27 bottom). An anecdote that now seems to manifest itself is exorcised by imprisoning the image – contained in working drawings (p. 27 top) – which is emerging on the right, by shifting its direction back to the left, and concealing it by means of a 'dripping' effect; a technique of exorcism reminiscent of the 'split figures' of primitive societies.[15] This gives rise to a double symmetry, which in conjunction with the renewed contact with the viewer, safeguards the unity of even as complex a work as this.

Other works, which on first sight appear 'flat', acquire a spatial dimension by suggesting mathematical networks of cubes opened-up and laid out flat. On closer inspection the component parts appear to be the vehicles of elements from Smits' armoury of images (cat. no. 77). Opened-up cubes or part of cubes appear more frequently in his recent work (cat. no. 87, 88, 89, 90). Their effect is variable, but is generally more one of 'stacked-up stability' than 'dynamic-opening-up'. This effect is sometimes achieved by grouping the sections into a continuous whole. In these paintings

Drawings from sketchbooks

(cat. no. 88 and 90 for example) the network has taken on a graphic life of its own, resulting in a fascinating play of lines: imaginary lines (between the square canvases which have been placed side by side), 'semi-imaginary' lines (created by the occasional use of the white edges of the canvas) and by lines which have been deliberately excluded over the whole surface, creating a lattice effect. These lines in particular seem to poke fun at perception by means of the varying functions they fulfil, both in the individual sections and in the whole, and by their passing references to elements drawn from Smits' armoury of images. In other paintings a new accumulative upward movement is introduced alongside the existing forward, backward and lateral movement (for example see cat. no. 91, 93, 94 and 96). The use of shape and colour conforms with this: from the fluent, to touching, to the palette knife.

'The only thing that is of importance is that you are beguiled by the inner quality of the paintings: how they are made, how to have a hold over them and to reconcile to this.'[16]

However, those who allow themselves to be seduced by Kees Smits' works will have to come to terms with them. To have a hold over them is out of the question since elusiveness is the very essence of Smits' images.

Adi Martis

## Notes

1. This is an adaptation from a previously published article by Adi Martis: 'Kees Smits. De verbeelding in het gareel gehouden' (Imagination in harness), *Metropolis M,* 7 (1986), 3, pp. 8-15. With grateful thanks to the editorial staff for permission to use sections from this publication.
Unless otherwise stated, quotations are taken from the artist's own notes.

2. Anna Tilroe, 'Kees Smits stippelt complexe zwerftocht voor het oog uit' (Before your very eyes Kees Smits maps out complex peregrinations), *De Volkskrant*, 6-3-1987.

3. Exhibition catalogue *Fundamental painting*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1975, p. 66.

4. Quoted by K. Schampers in the text accompanying the exhibition *The Critic Sees,* Museum Fodor, Amsterdam 1980.

5. Op cit. (footnote 3), p. 10. The aftereffect of the following judgment was still being felt, even four years later, when Smits was using readily recognizable signs in his paintings: 'Kees Smits' work is without image, representation, or imaginative possibilities; neither can it be interpreted within an historical, social or philosophical context', Karel Schampers, 'Kees Smits', exhibition catalogue *Kees Smits*, De Vleeshal, Middelburg 1979. Schampers, an early admirer of Smits, has contributed to a better understanding of his work through his various publications.

6. The first part of his statement created the usual confusion. Alied Ottevanger justifiably drew attention in *Metropolis M* to the striking similarity between this pronouncement and a text by Sol Lewit. However, in my opinion, she drew the wrong conclusion: that Smits rejected the interpretation of 'fundamental' painting as purely material art, in favour of an art where the 'ideal aspect' occupies the important and decisive place. See Alied Ottevanger, 'Kees Smits', *Metropolis M*, 2 (1981), 3, p. 37.

7. A distinction is made in semiotics between three types of signs: indices, icons and symbols. An index is a sign that refers to an object (referent) through its dependent relationship with it. An index, like its object, is always bound by time and place (such as the traces of an action or an arrow as direction indicator); in contrast to this, the icon shares with its object certain common properties (a drawing of a bird or an arrow as a weapon, for example), and the symbol arbitrarily replaces its object (the figure 3, the word 'start' or an arrow as a sign of movement, for example).
Smits himself does not employ this terminology and although these distinctions can be problematical, I will use them nevertheless for the sake of convenience. For further reference see, for instance, W.J.T. Mitchell, *Iconology, image, text, ideology*, Chicago/London 1986, pp. 54-63.

8. See for example M. Lukiesh, *Visual illusions. Their causes, characteristics and applications,* New York 1965.

9. See J.E. Hochberg, *Psychologie van de waarneming* (Psychology of perception), Utrecht/Antwerp 1965, pp. 136-138, for the Gestalt laws.

10. C. Lévi-Strauss, *Het wilde denken* (The Savage Mind), Amsterdam 1981 (third edition) pp. 11-48. (The first edition of the Dutch translation was published in 1968, the second in 1976; the original title *La pensée sauvage*, Paris 1962.) Smits first read this book nearly twenty years ago. At the end of the sixties and the beginning of the seventies a wave of interest in semiotics swept through Holland. See for example C. Blok, *Beeldspraak. Beeld, teken en werkelijkheid in de kunst,* Hilversum 1967 (Metaphor. Image, sign and reality in art); R. Kaal, *Hiëroglyfen,* Amsterdam 1977 (Hieroglyphics) and J.L. Locher, 'Lévi-Strauss en de structurele bestudering van de kunst' (Lévi-Strauss and the structural investigation of art), *Opstellen voor H. van der Waal* (Essays presented to H. van der Waal), Amsterdam/Leiden 1970, pp. 101-114.

11. Lévi-Strauss, *op. cit,* (footnote 10), p. 33.

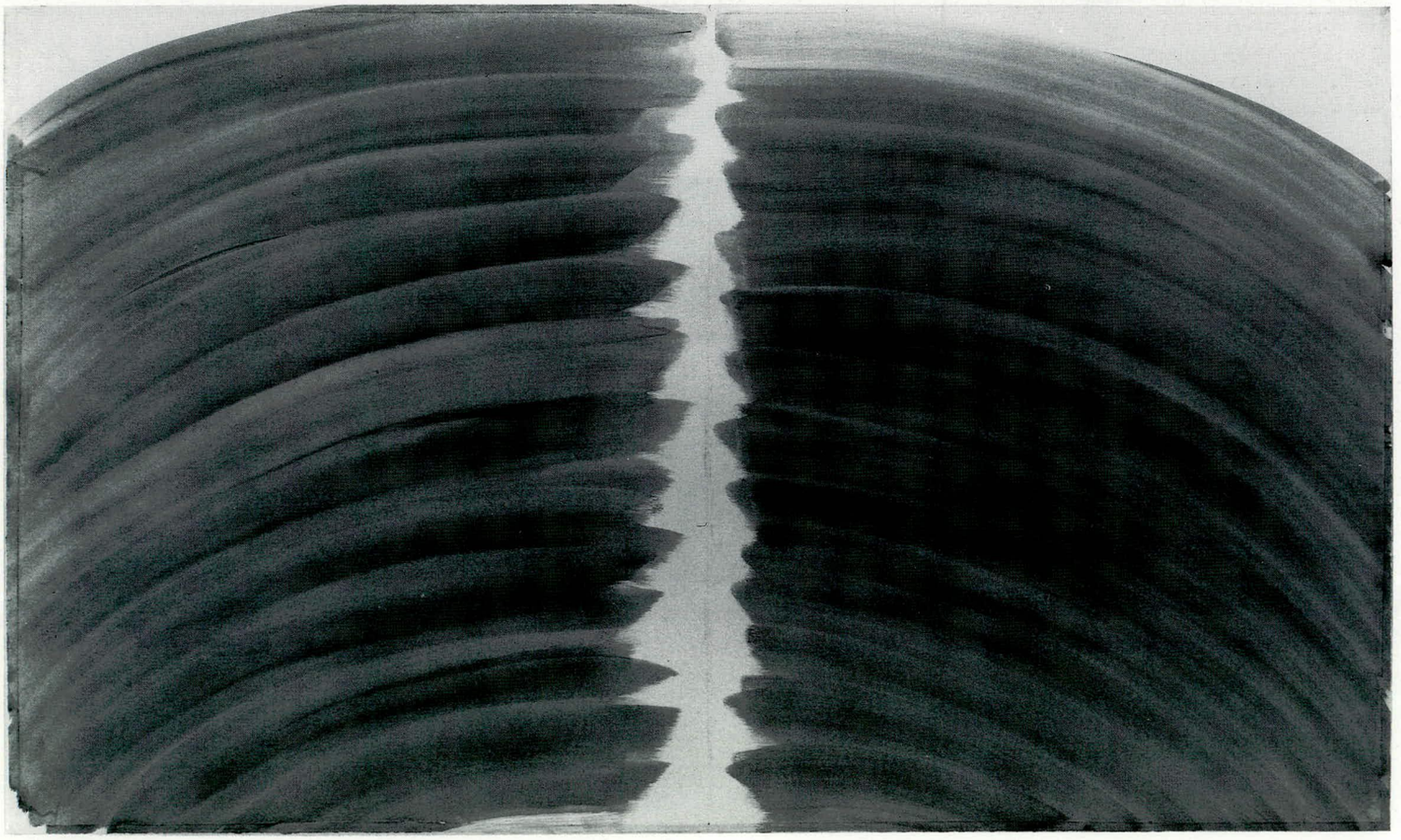
12. *Ibid.* in pp. 44-45 he writes the following about non-figurative painting: 'It is a school of academic painting where each painter does his best to illustrate how he would paint if, by chance, he were to create a painting.'

13. See exhibition catalogue *'Primitivism' in 20th century art,* MOMA, New York 1984.

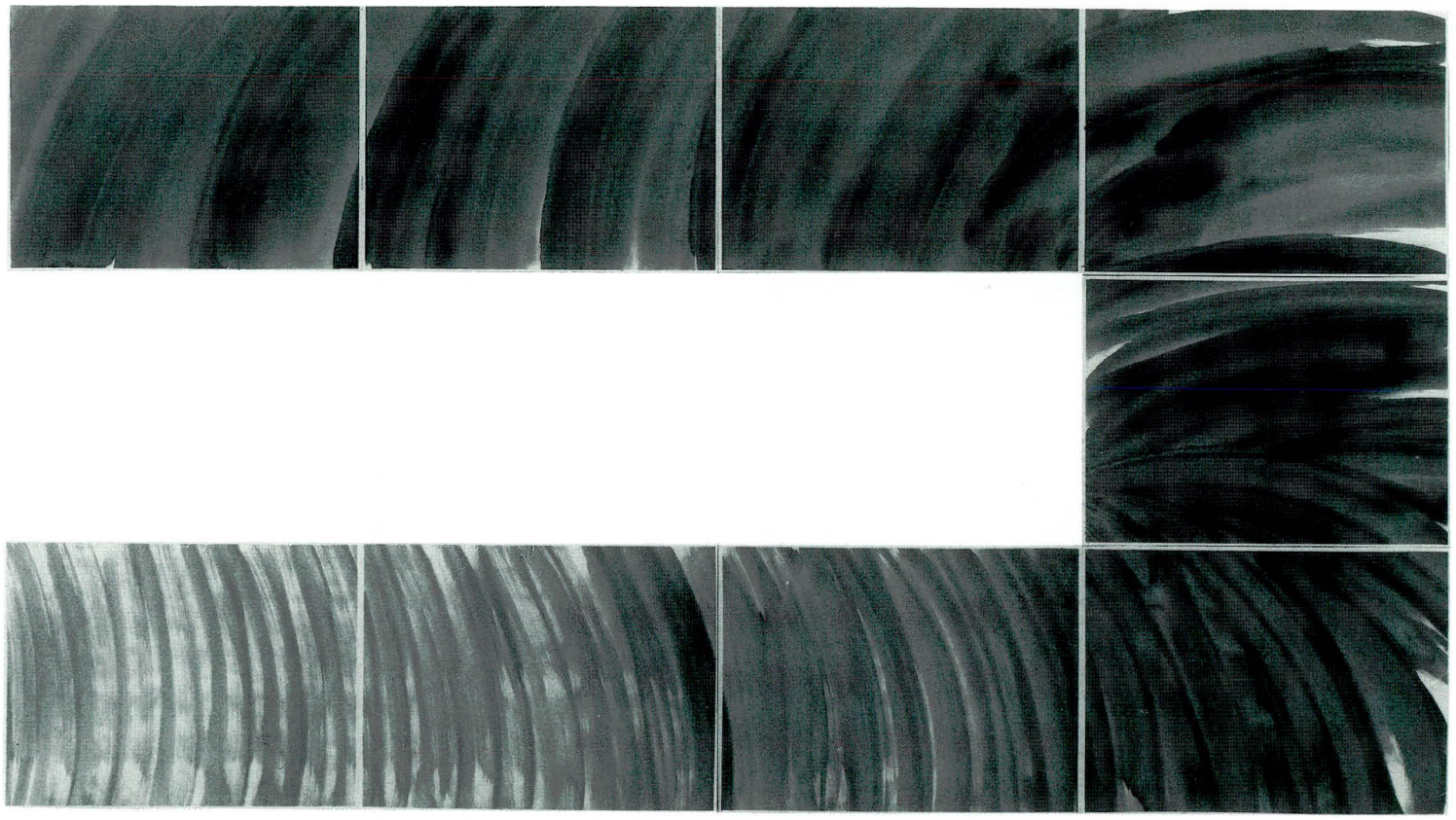
14. This is my experience, anyhow. I sense that H. Sizoo has similar feelings, see 'Kees Smits', *Voorbeelden van Kwaliteit* (Examples of quality), Galerie Tegenbosch, Eindhoven 1986, p. 29, also 'Kees Smits. Wankel evenwicht op weg naar het beeld' (Kees Smits. A delicate balance in search of an image), *Kunstbeeld,* 12 (1988), 8, pp. 22-25. For references to Magritte see M. Foucault, *This is not a pipe,* Berkeley/Los Angeles/London 1983 (originally Paris 1968/1973).

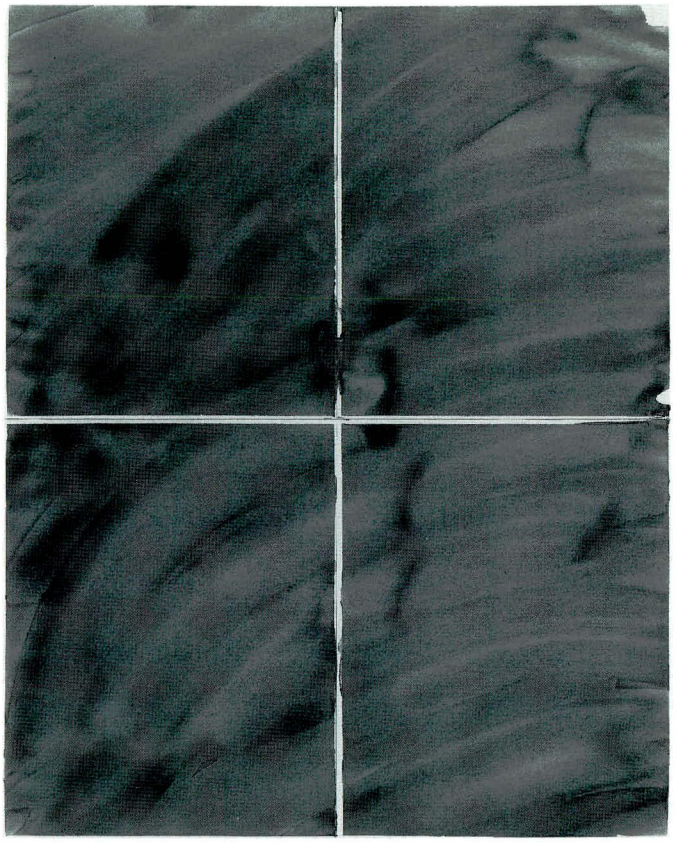
15. See C. Lévi-Strauss, 'Split representation in the art of Asia and America', *Structural Anthropology*, New York 1963, pp. 245-268 (original edition *Anthropologie Structurale*, Paris 1958). There are two examples in the work already quoted by Blok (see footnote 10): ill. 3 and 33.

16. Adi Martis, 'Kees Smits. Een gesprek over varkens en de varkens-hoede', *Beeld*, 3 (1987), 2 p. 39.



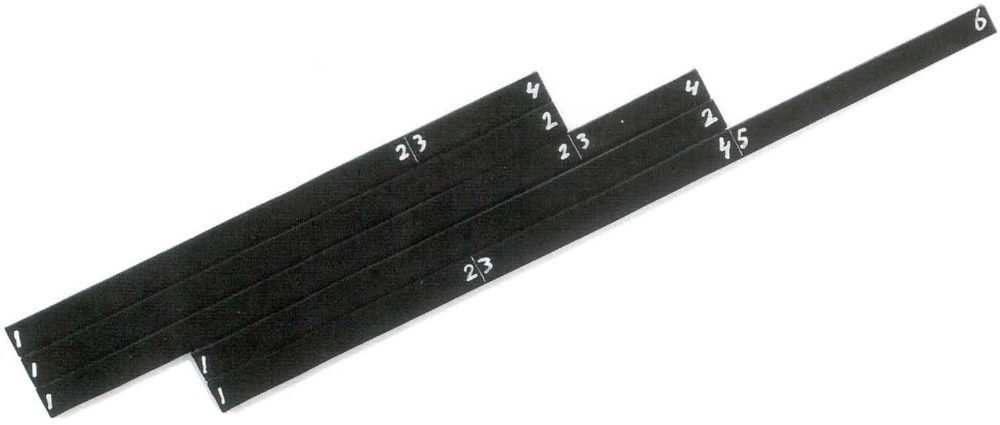
1. 1974, 153 × 250,5 cm

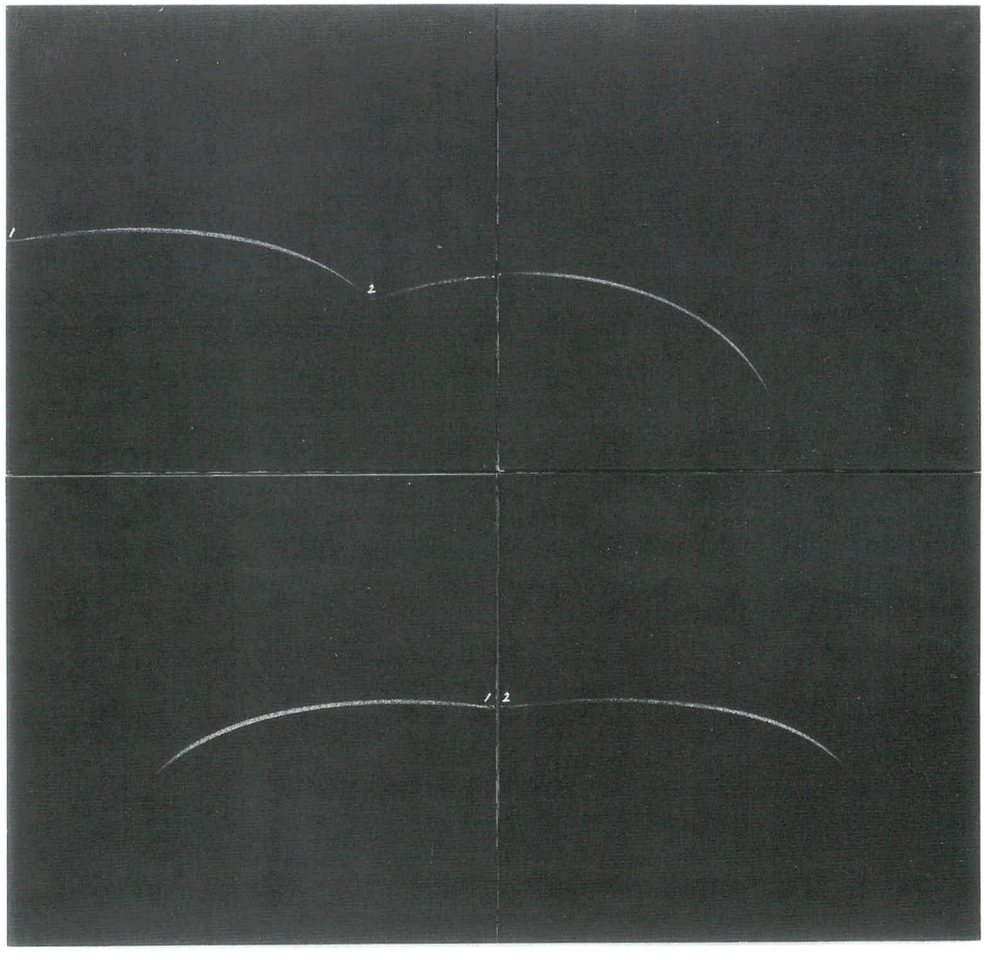




3. 1974, totaal ca./approx. total size 150 × 260 cm

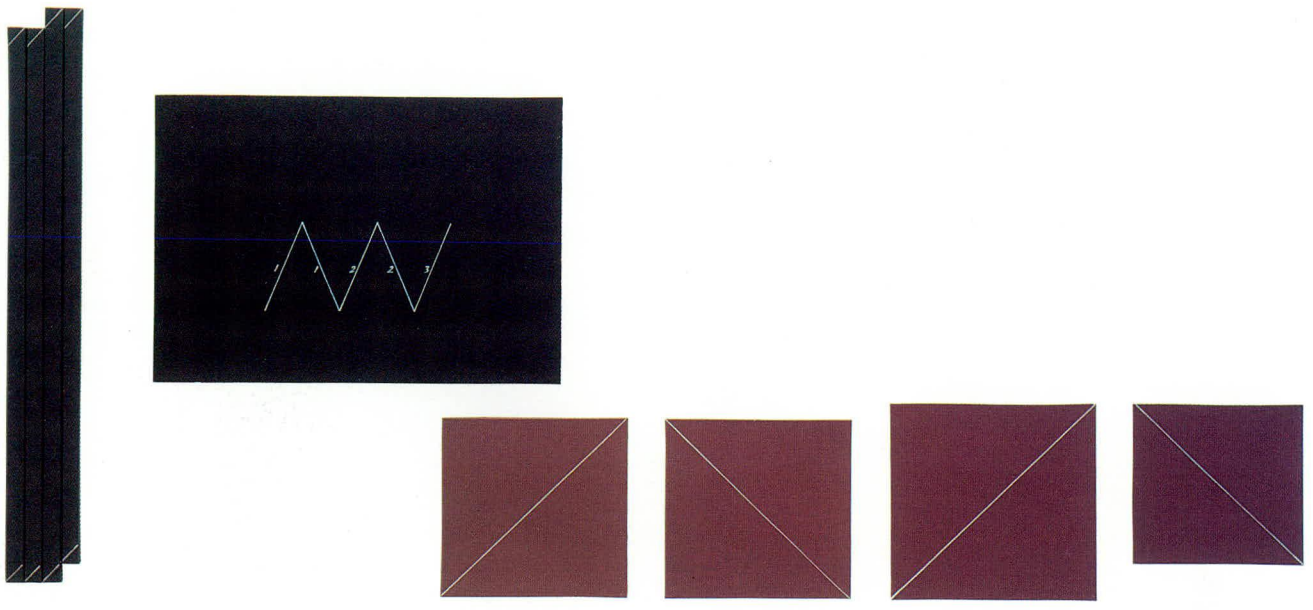
2. 1974, totaal ca./approx. total size 130 × 100 cm



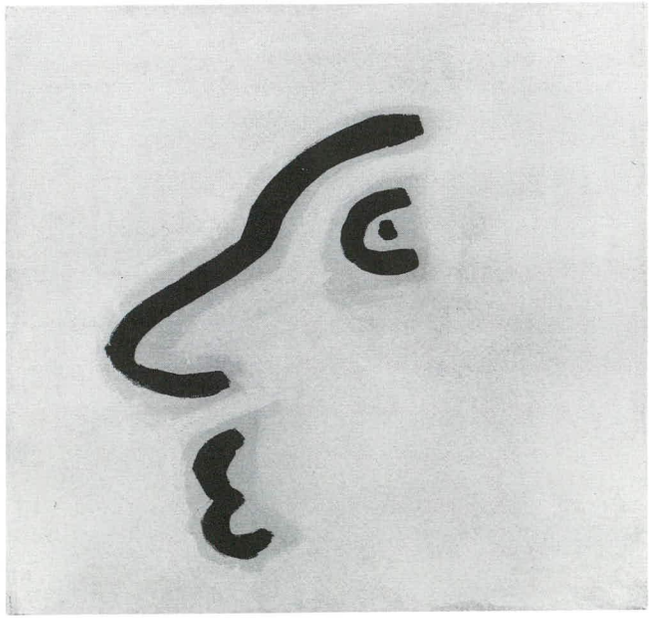


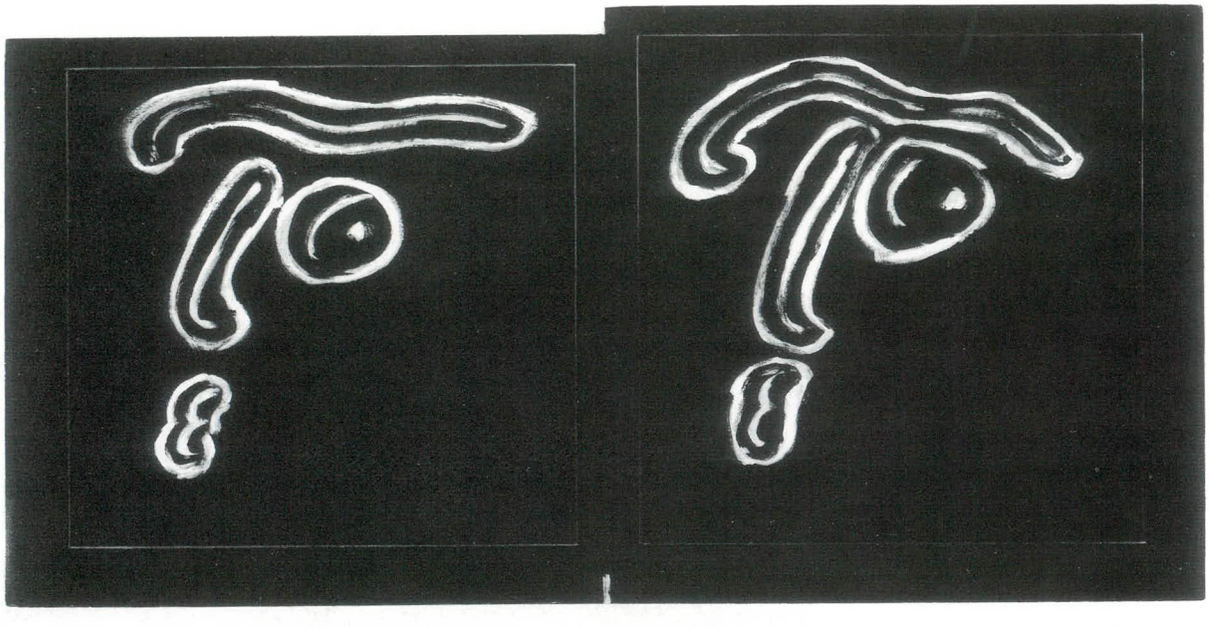
5. 1976, 24 × 141 cm

4. 1976, totaal ca./approx. total size 220 × 220 cm



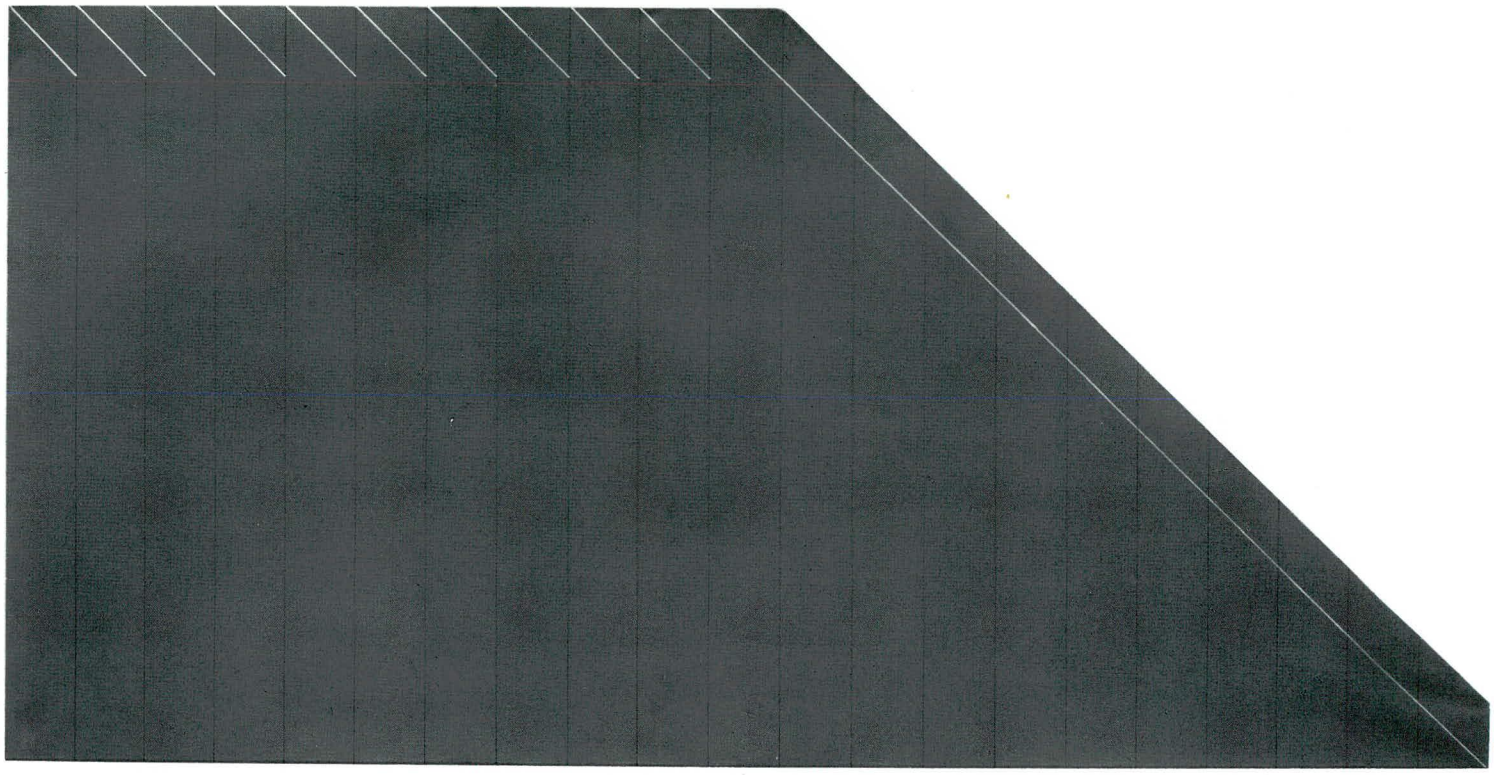
6. 1976/77, totaal ca./approx. total size 165 × 345 cm

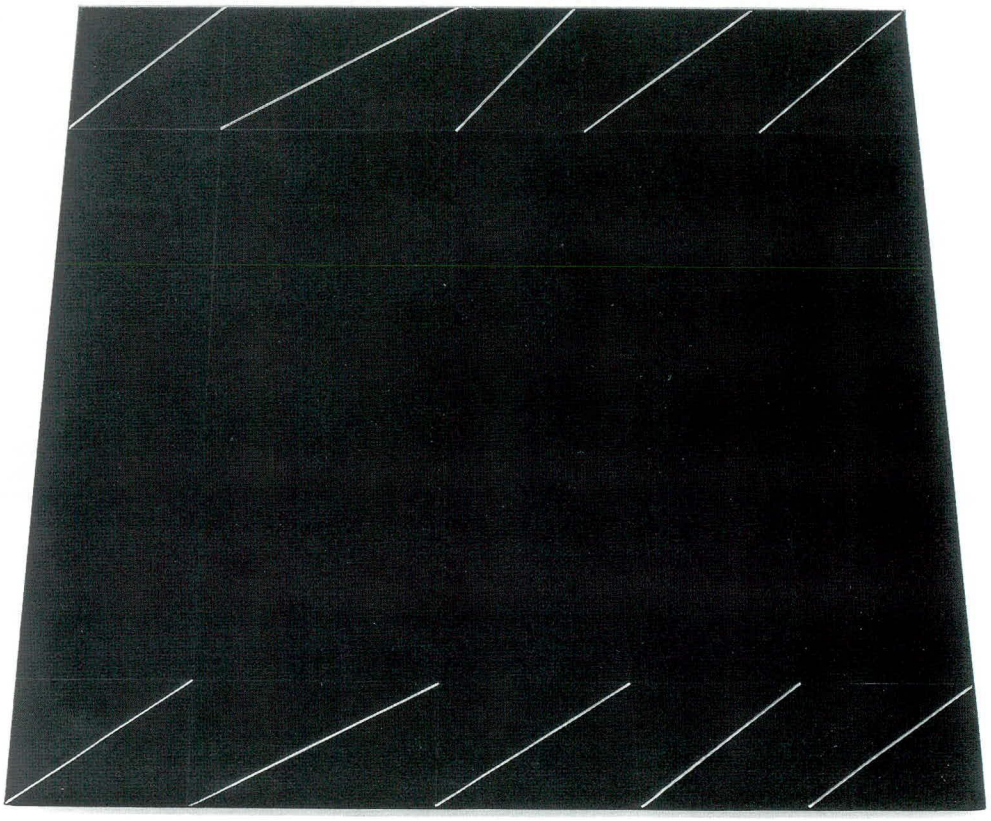




10. 1977, 60 × 60 cm

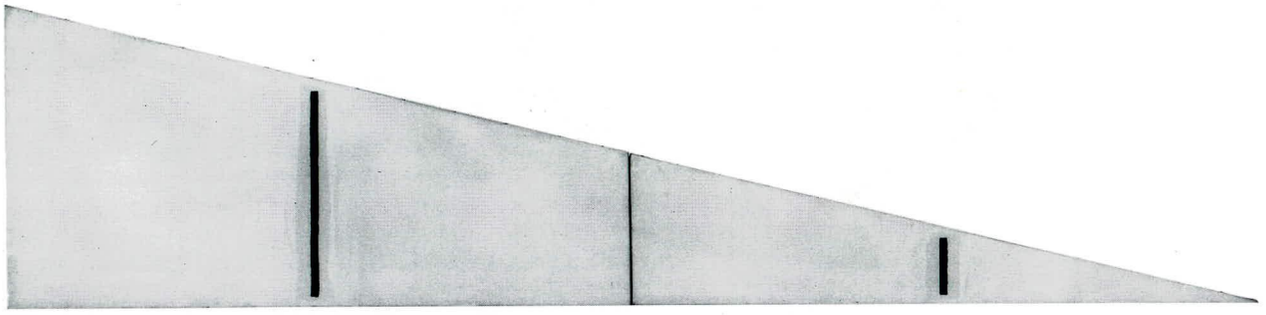
7. 1977, totaal ca./approx. total size 60 × 114 cm

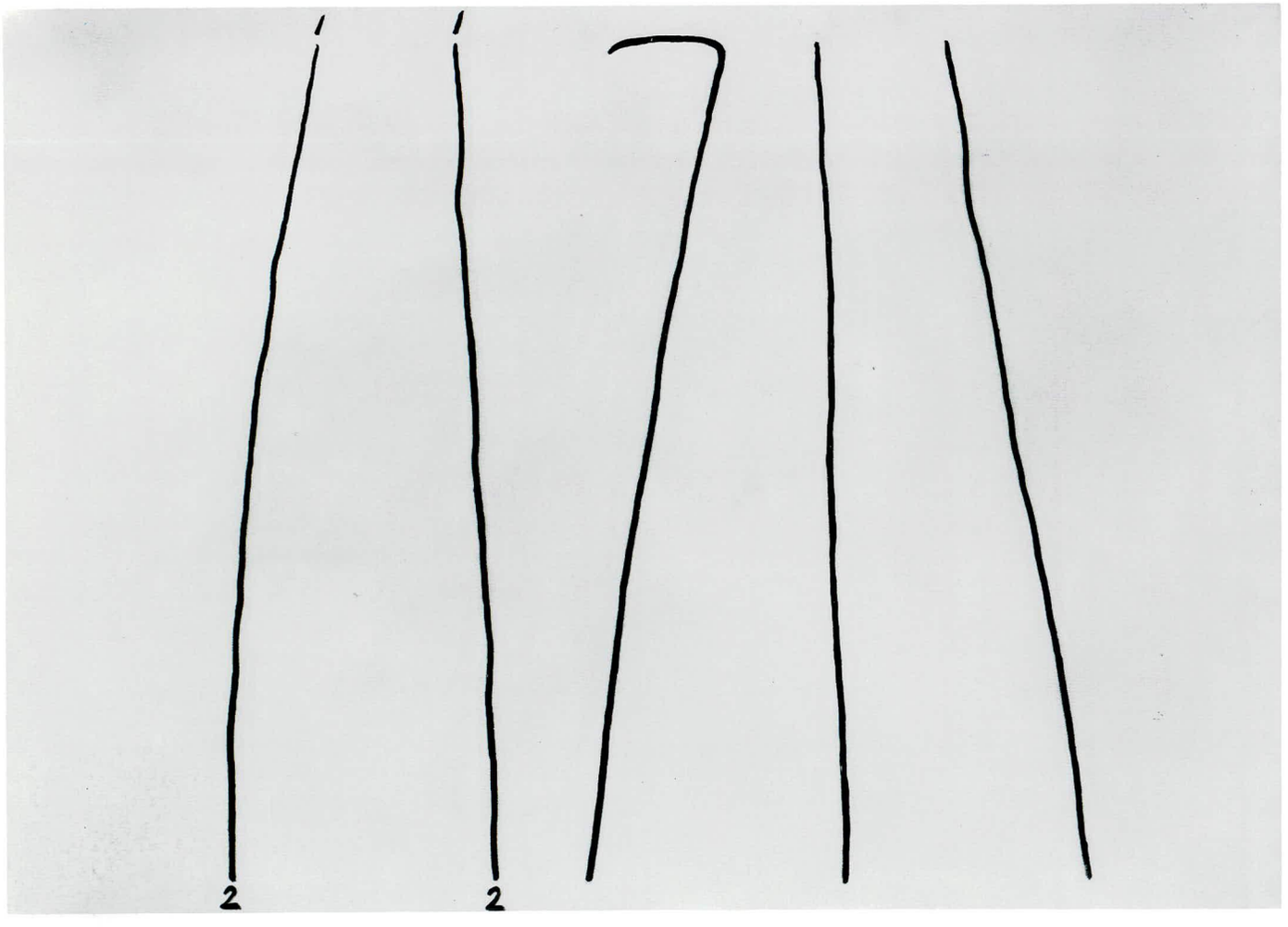




8. 1977, 110 × 210 × 10 × 141,5 × 110 cm

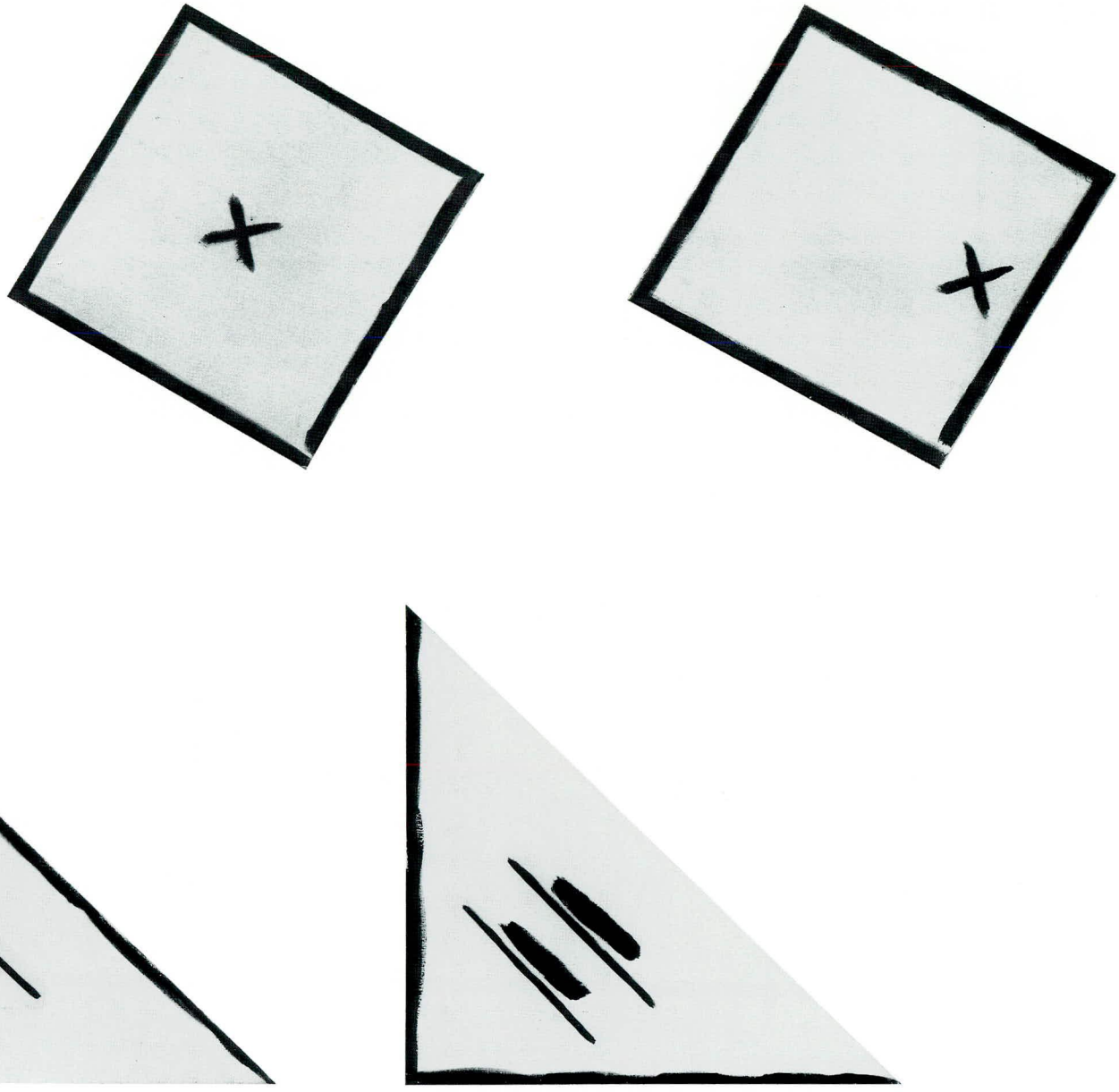
9. 1977, 90,5 × 90 × 90,5 × 105,5 cm





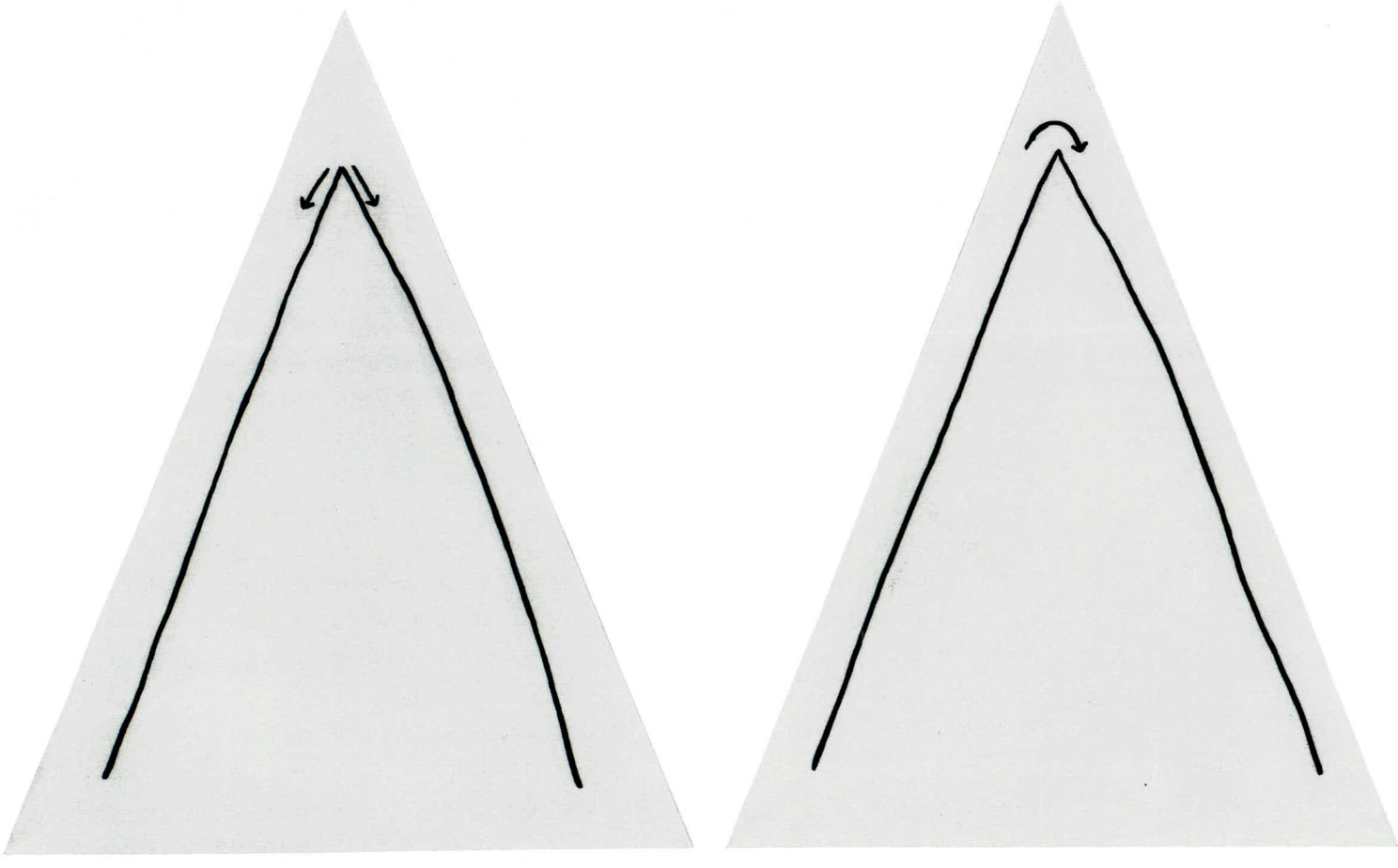

12. 1977/78, totaal ca./approx. total size 47 × 179 cm

11. 1977, 150 × 200 cm

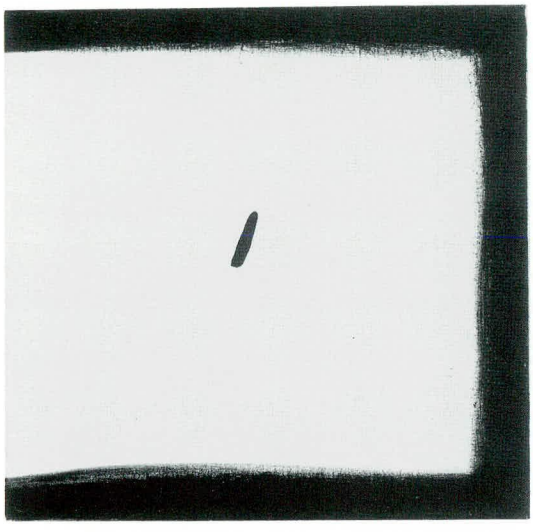


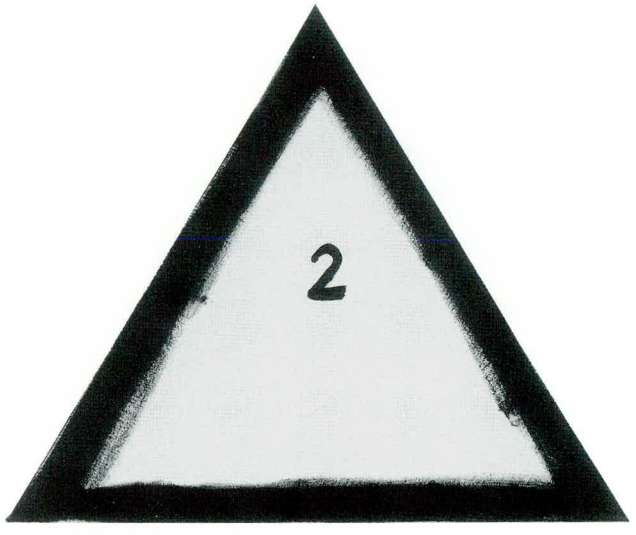
13. 1977/78, totaal ca./approx. total size 84 × 190 cm

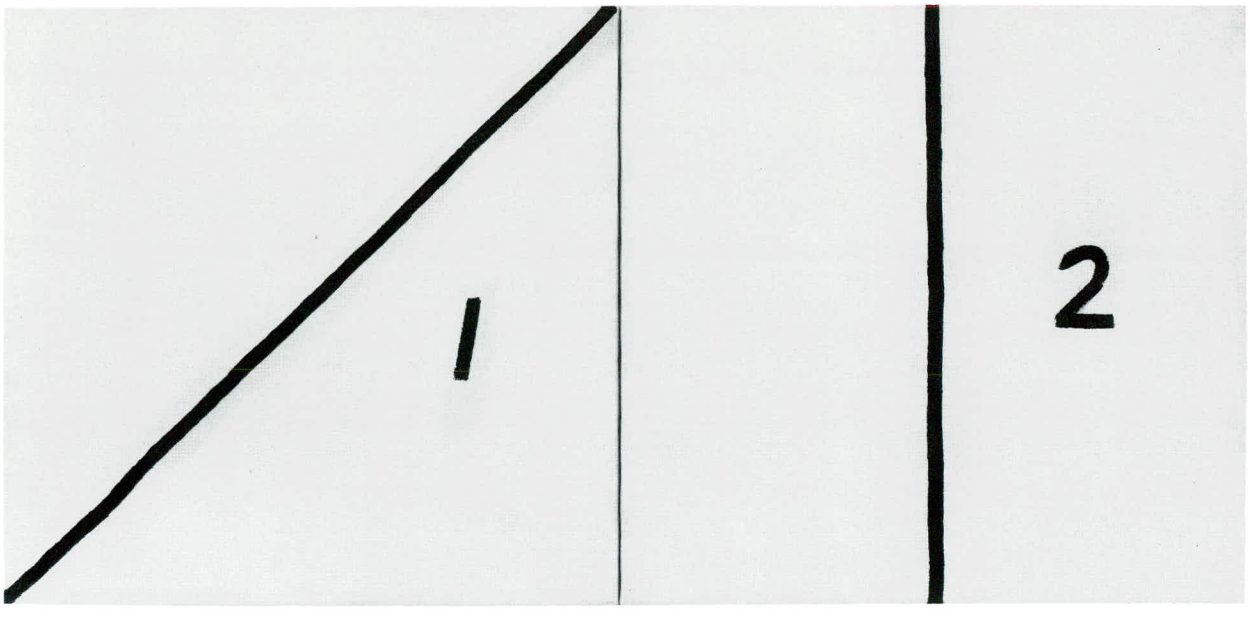
15. 1977/78, totaal ca./approx. total size 80 × 180 cm



14. 1977/78, totaal ca./approx. total size 186 × 296 cm

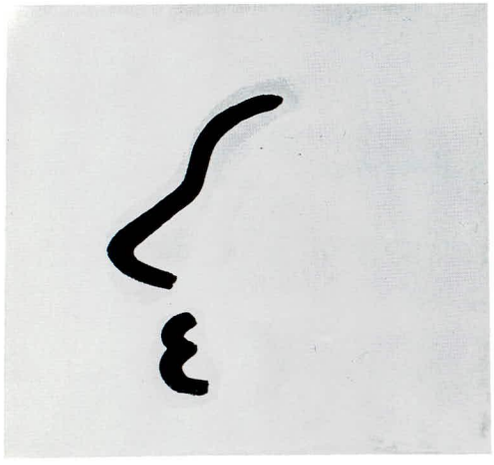


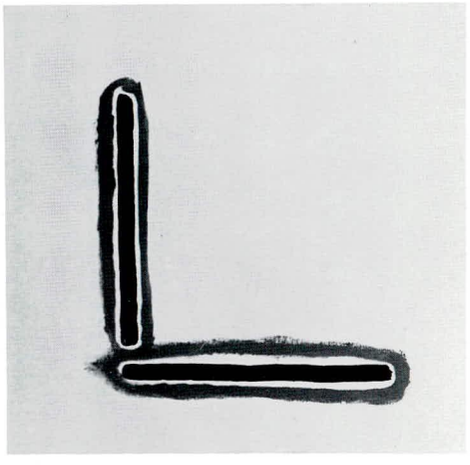



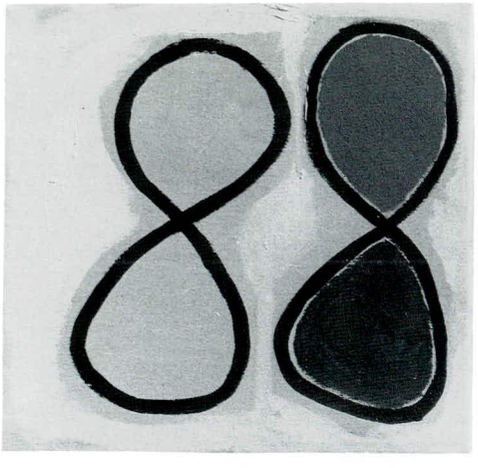



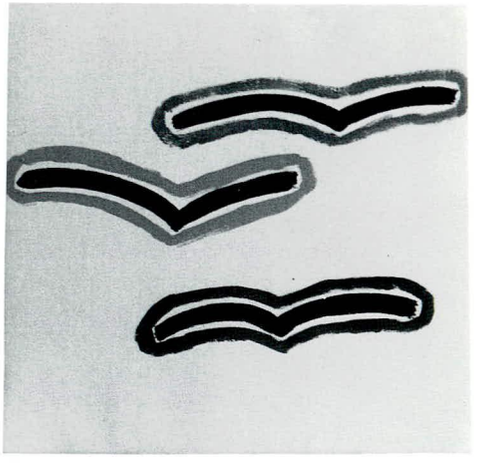

16. 1977/78, totaal ca./approx. total size 60 × 140 cm

19. 1978, totaal/total size 60 × 120 cm



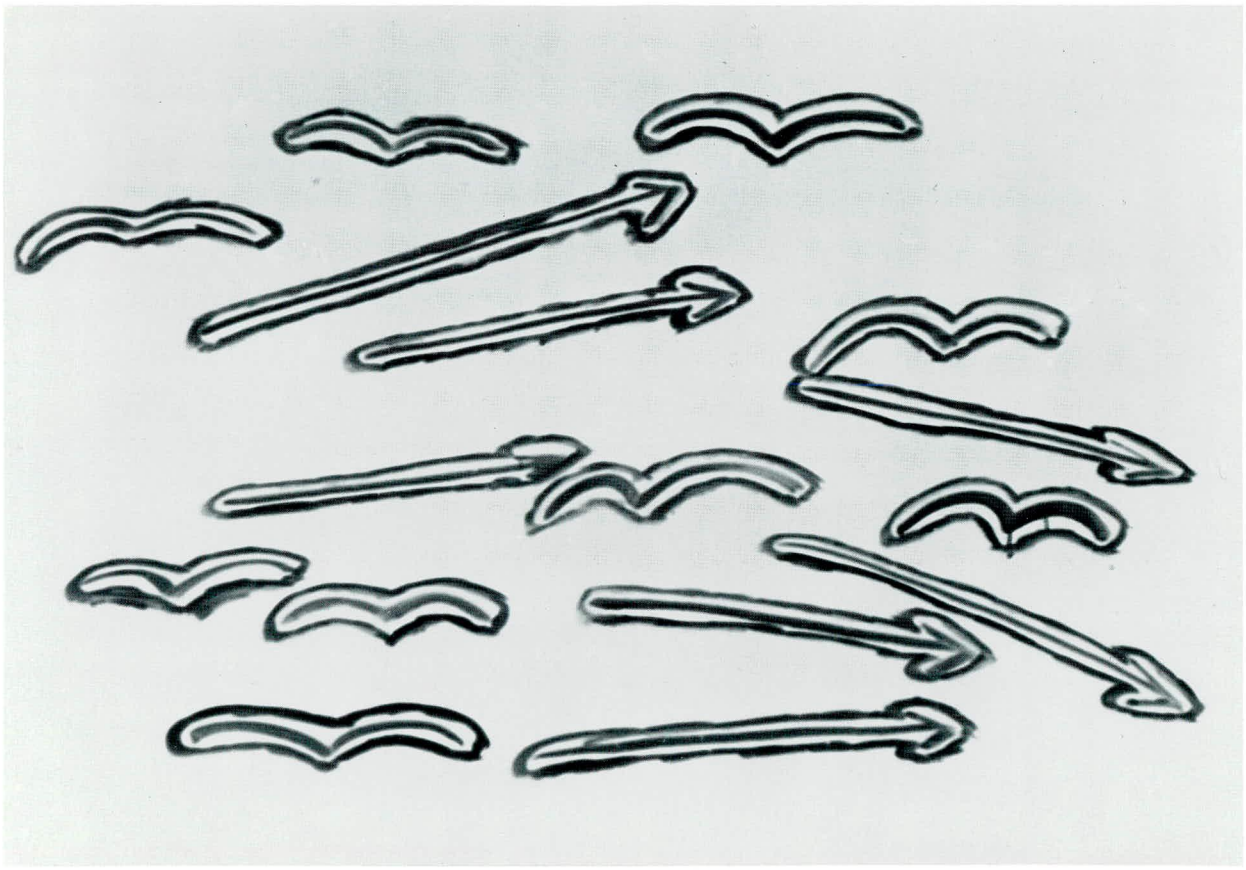


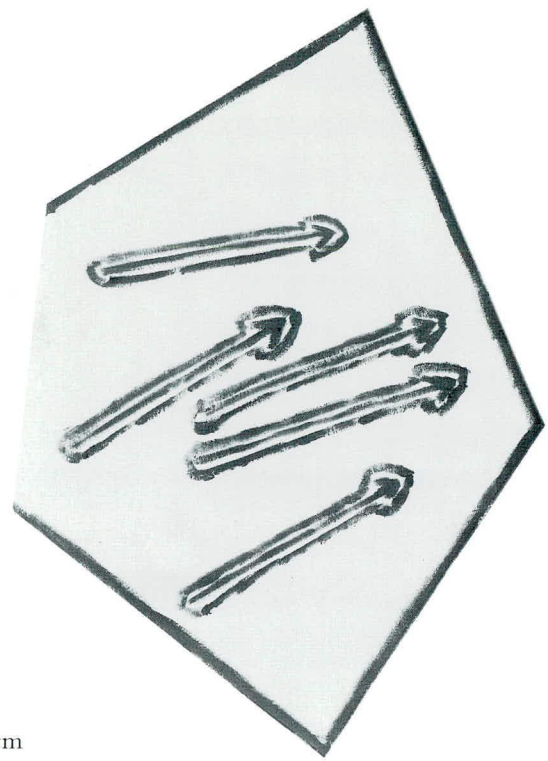


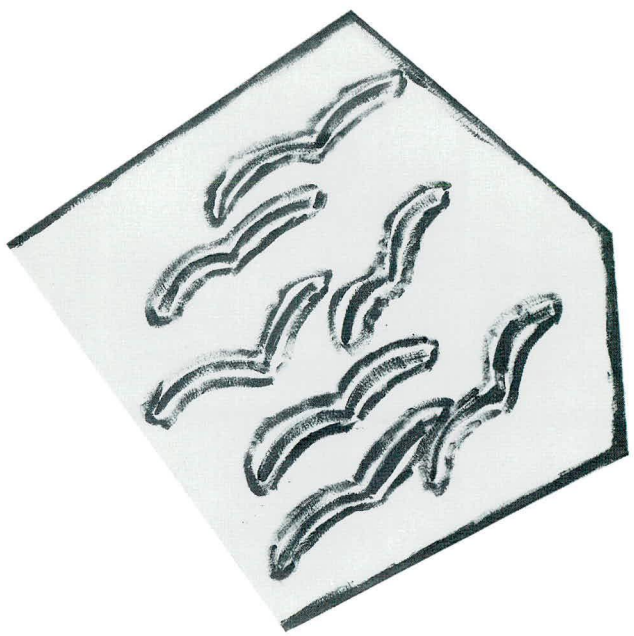


17. 1977/78, totaal/total size 60 × 120 cm

18. 1977/78, totaal/total size 40 × 165 cm



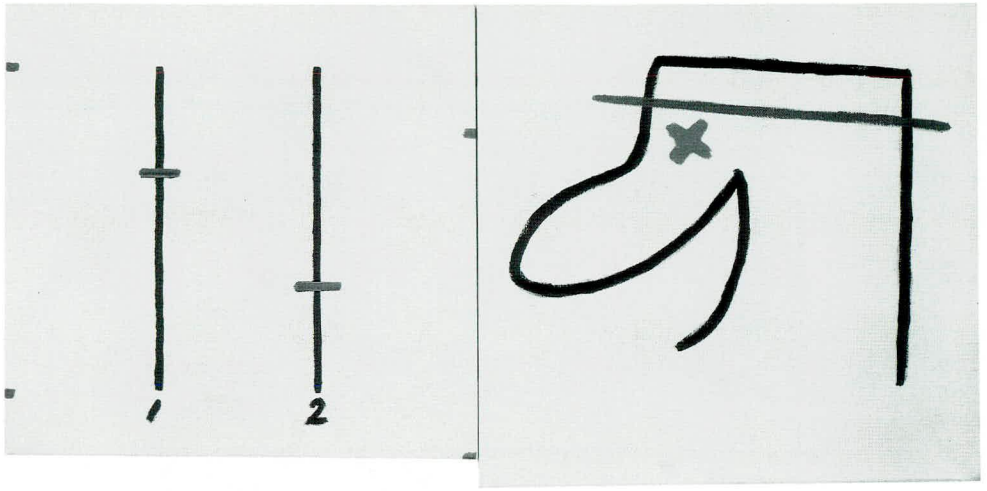


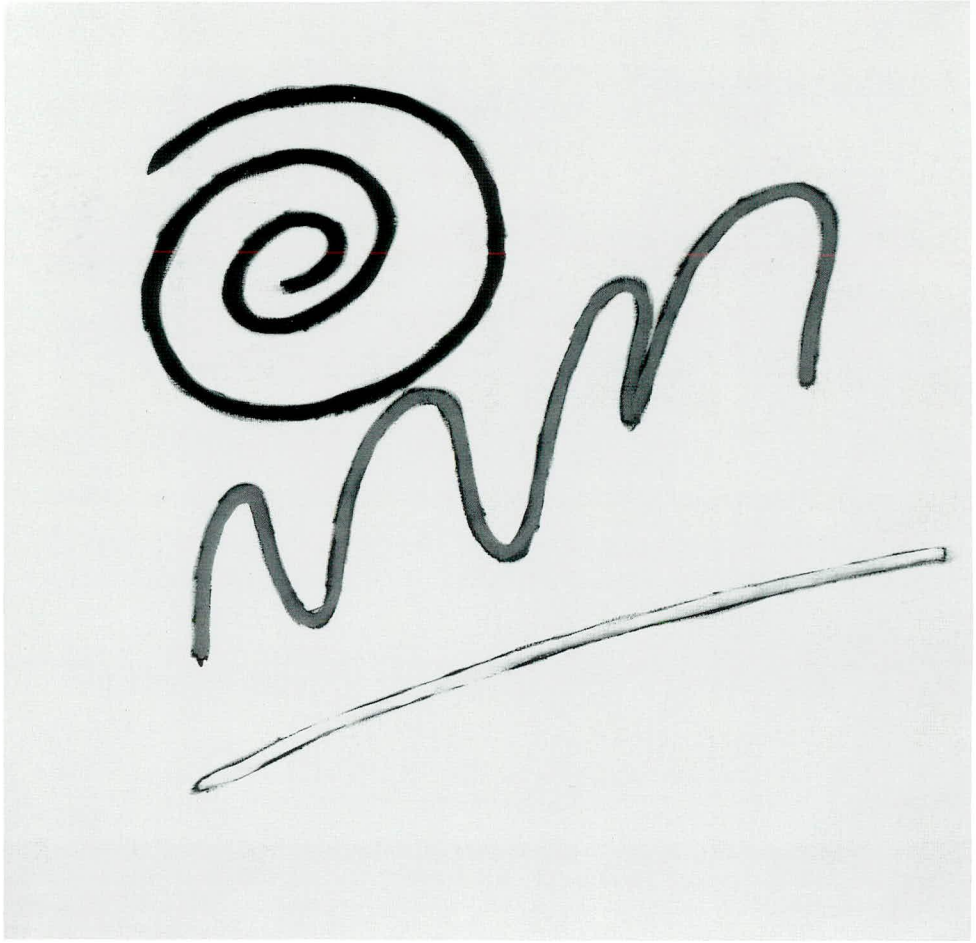


20. 1978, 150 × 200 cm

22. 1978, totaal ca./approx. total size 120 × 195 cm

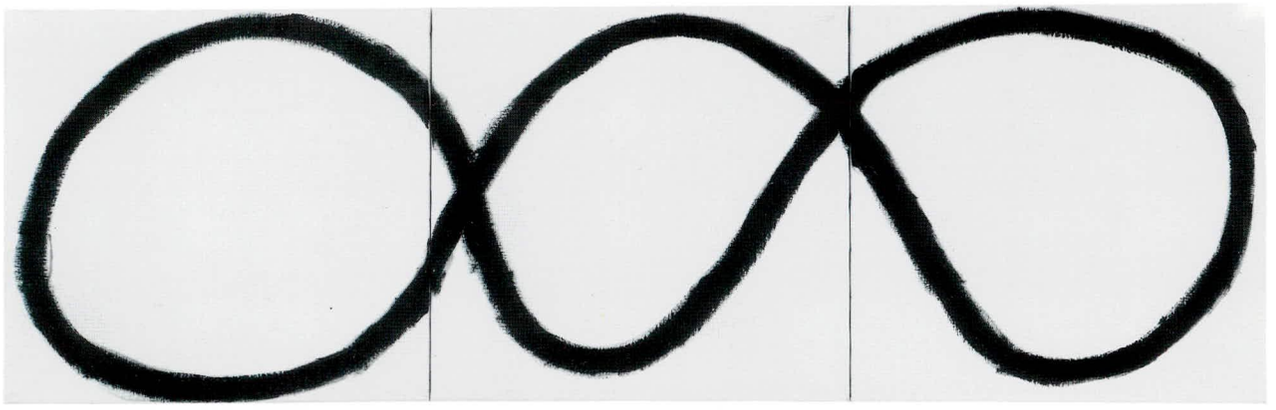
21. 1978, 123 × 123 cm

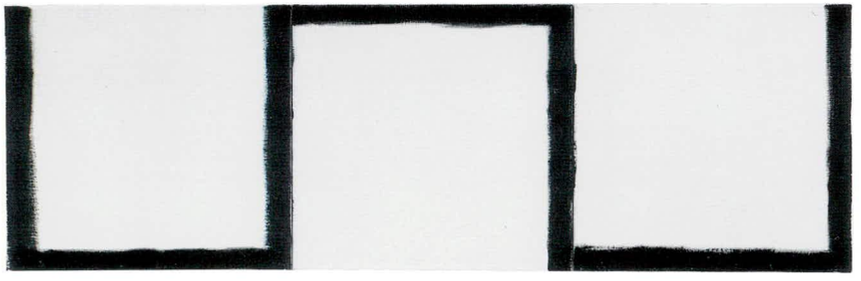


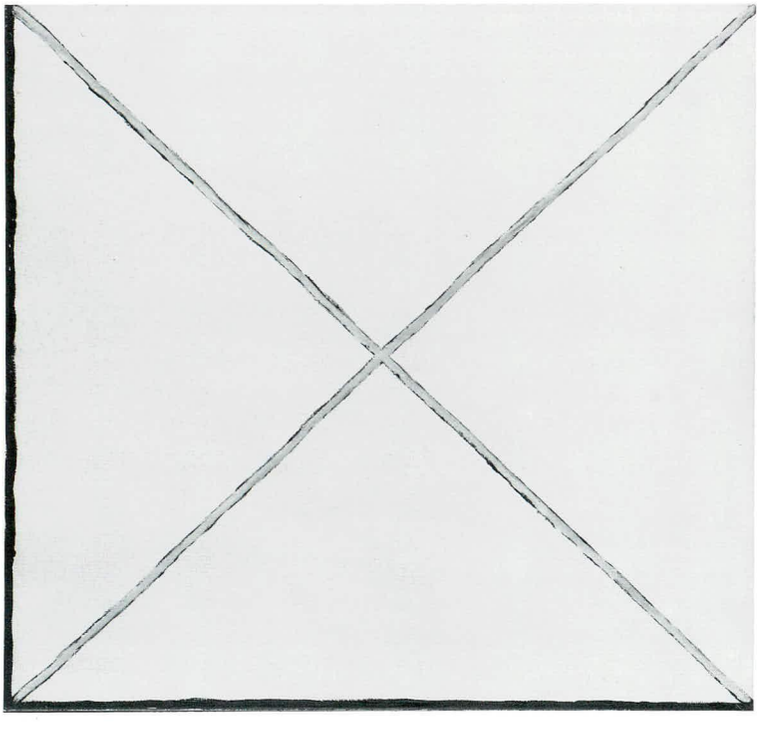



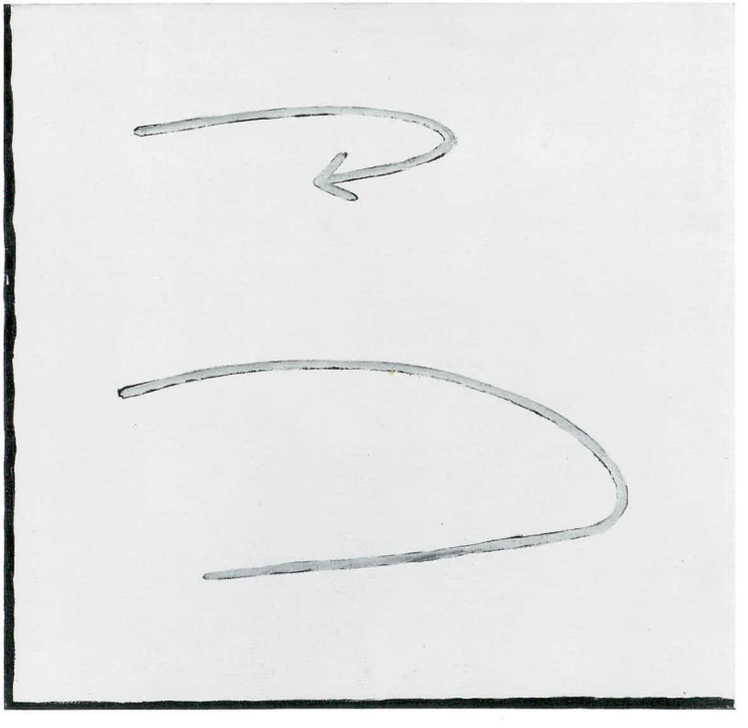
23. 1978, totaal ca./approx. total size 75 × 145 cm

24. 1978/79, 180 × 180 cm



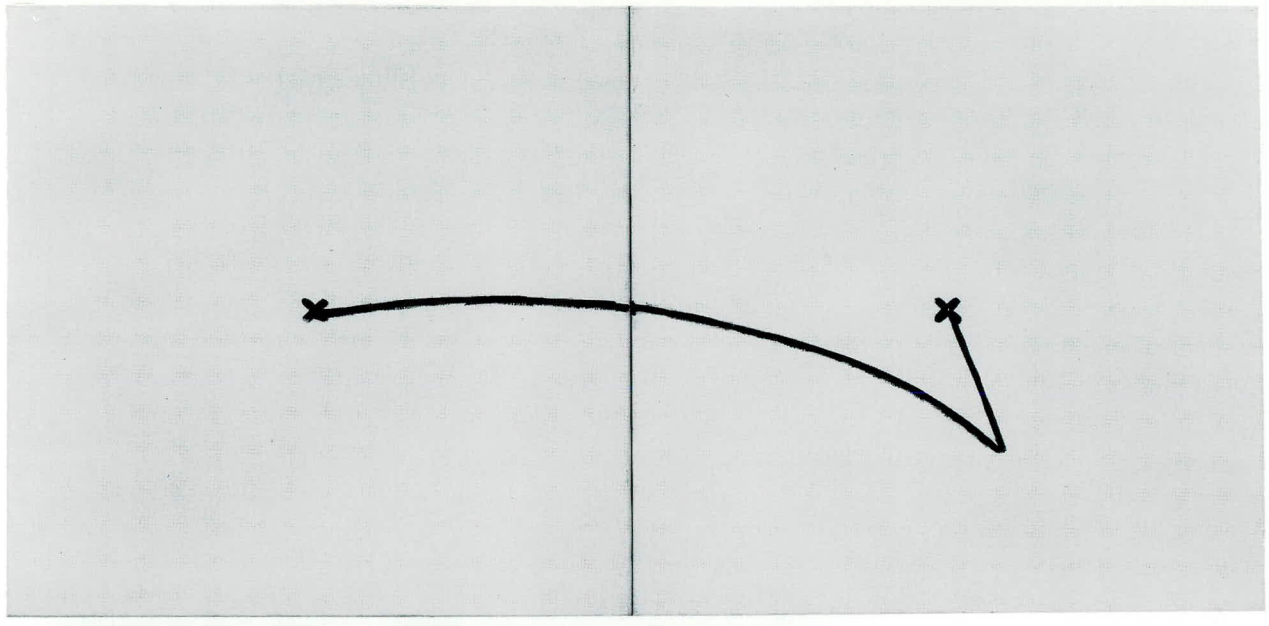


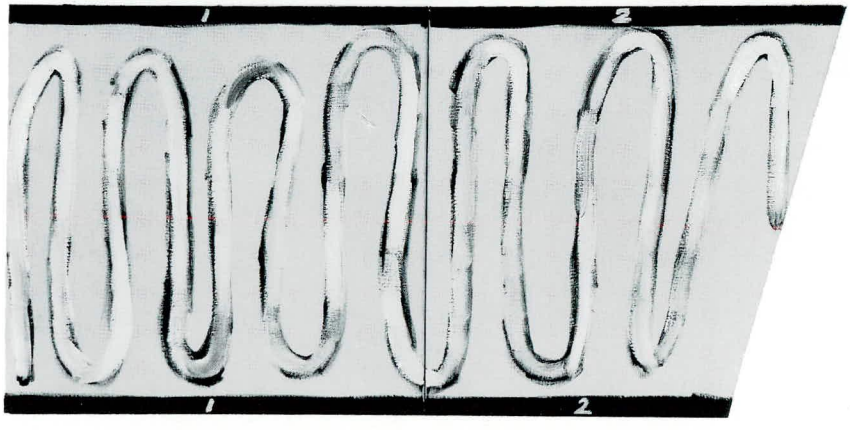


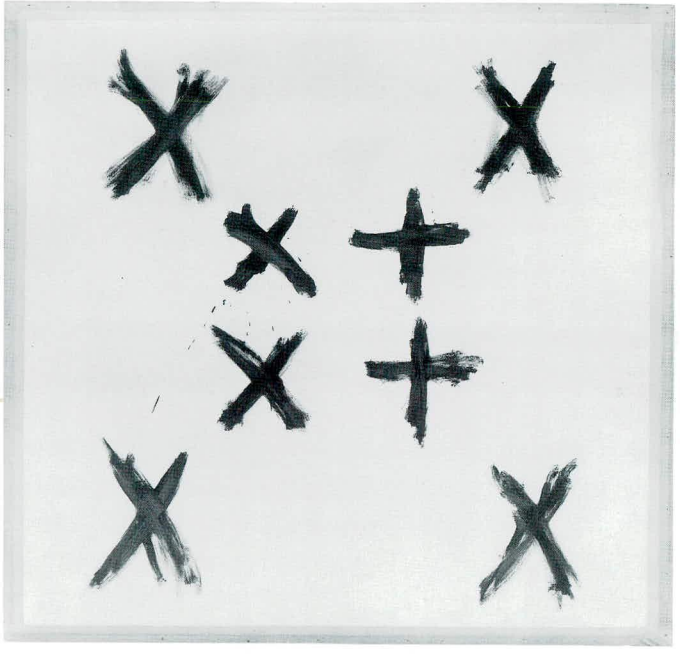


25. 1978/79, totaal ca./approx. total size 125 × 180 cm

26. 1978/79, totaal/total size 100 × 200 cm

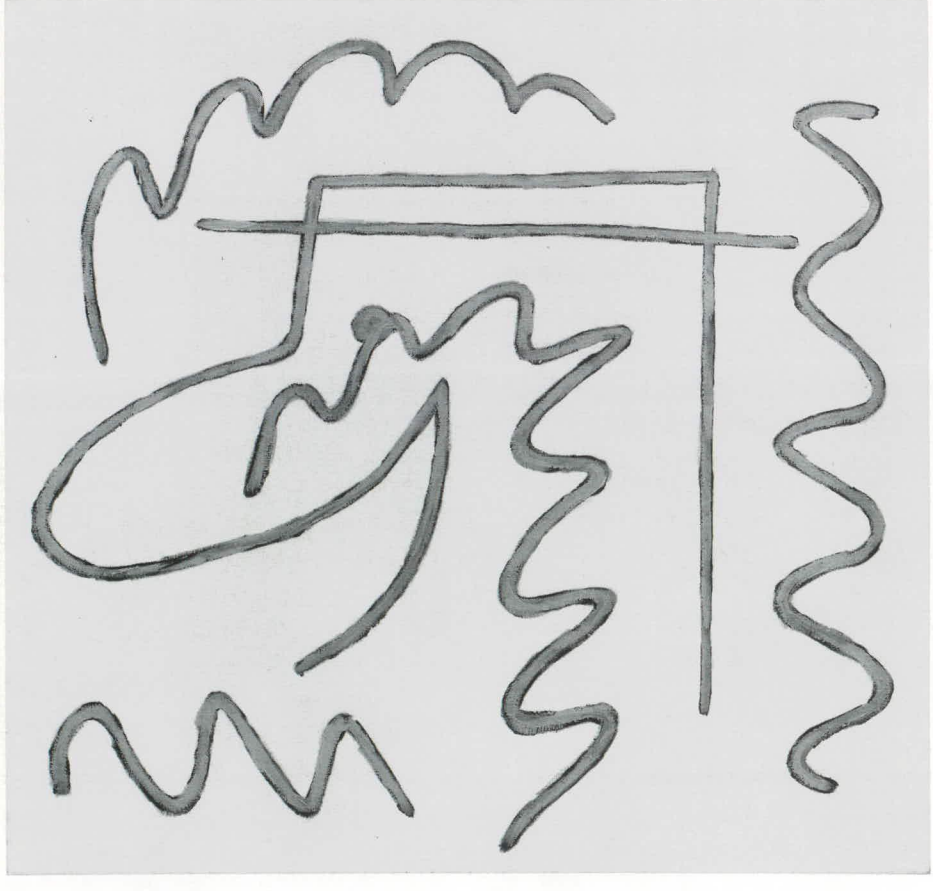




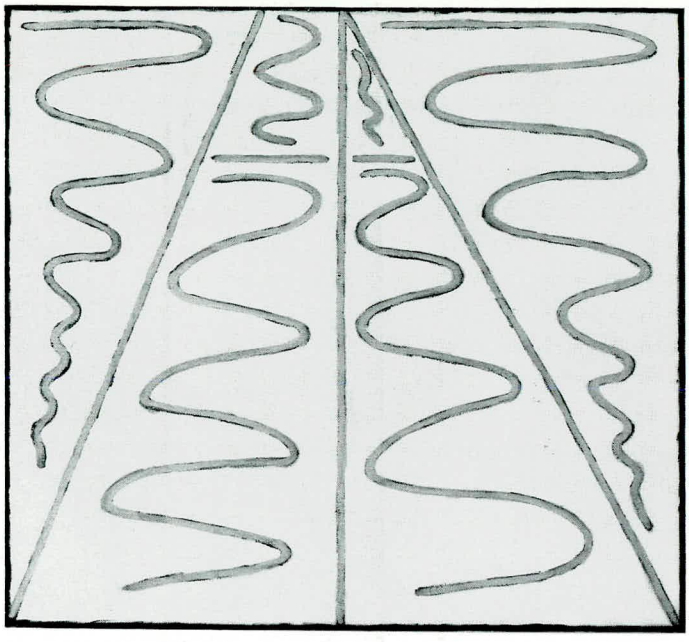
27. 1979, totaal ca./approx. total size 154 × 180 cm

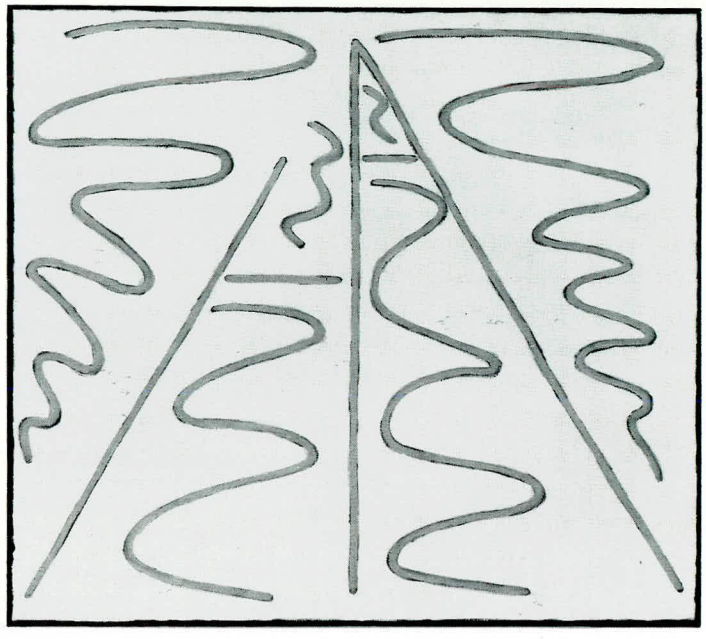
28. 1979, 115 × 155,5 cm

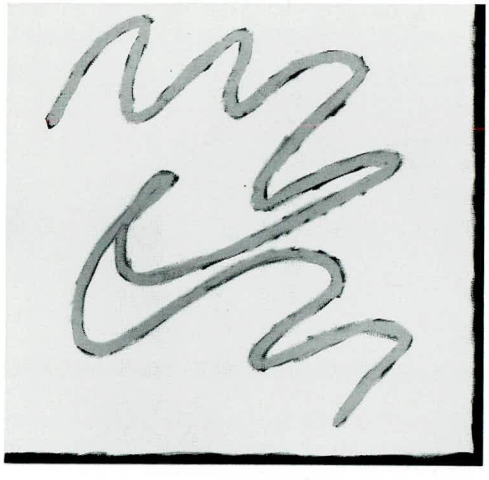


31. 1979, 130 × 130 cm

29. 1977–1979, 280 × 76 cm

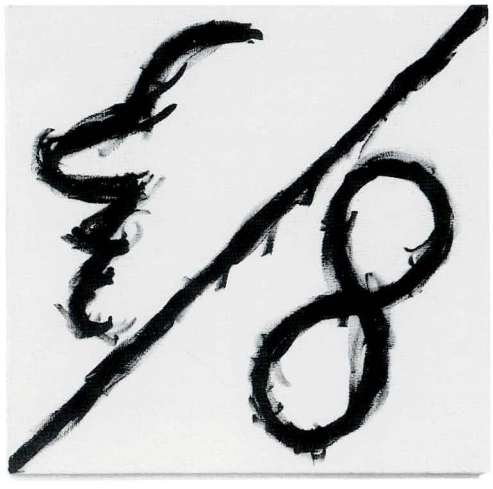


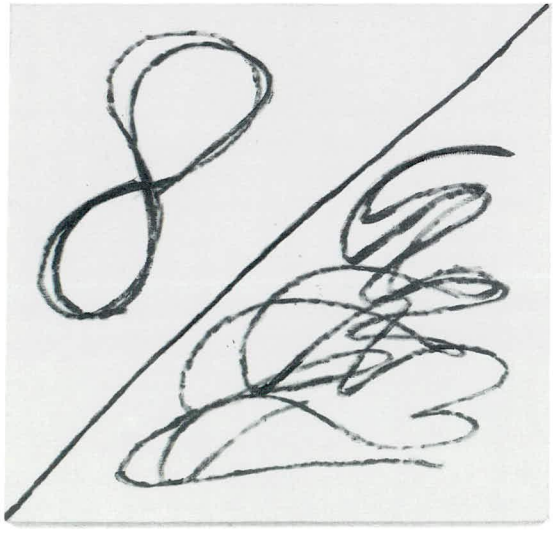


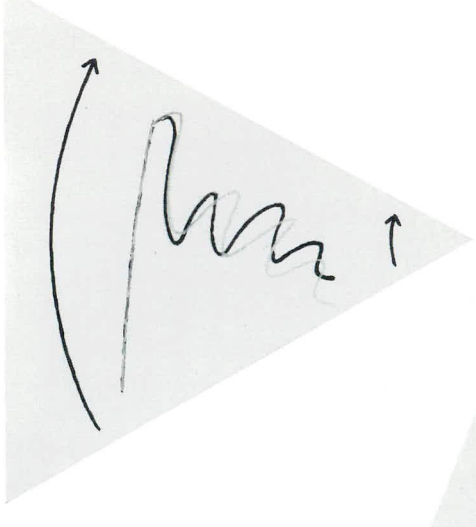


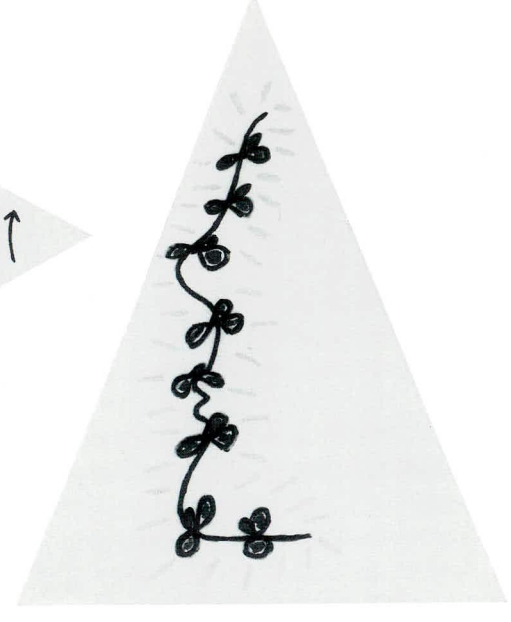
32. 1979, totaal/total size 140 × 300 cm

30. 1979, totaal ca./approx. total size 110 × 195 cm



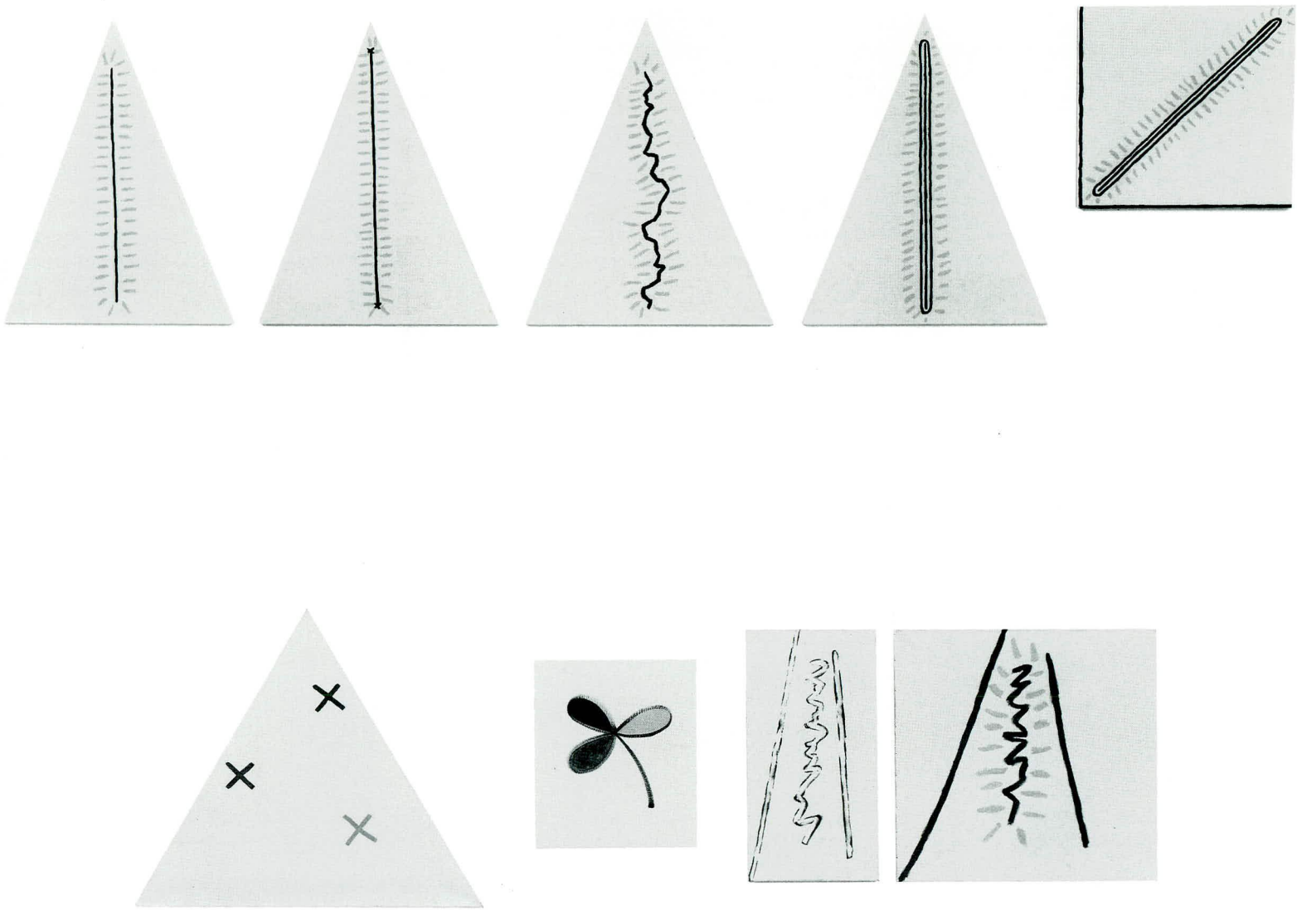






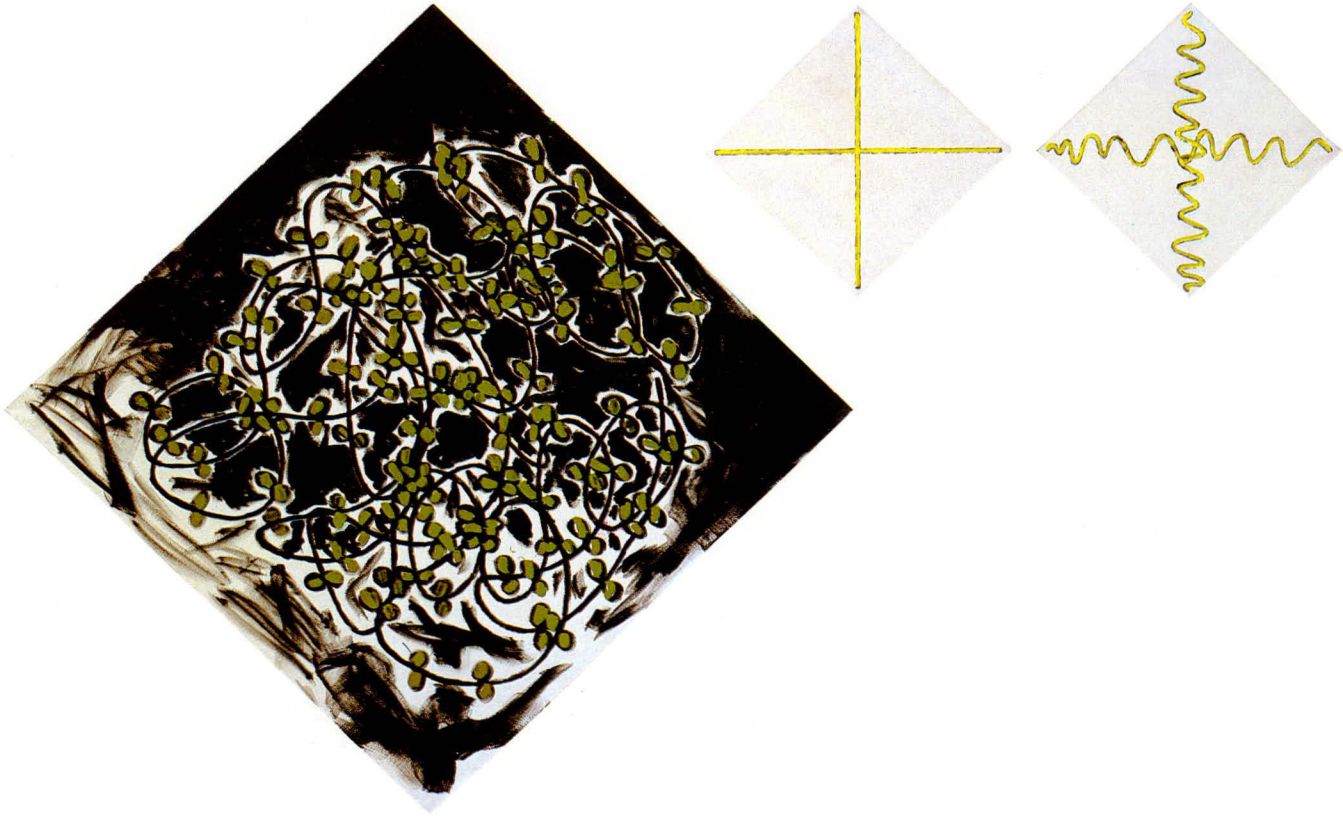
33. 1979, totaal ca./approx. total size 240 × 340 cm

35. 1979, totaal ca./approx. total size 200 × 200 cm

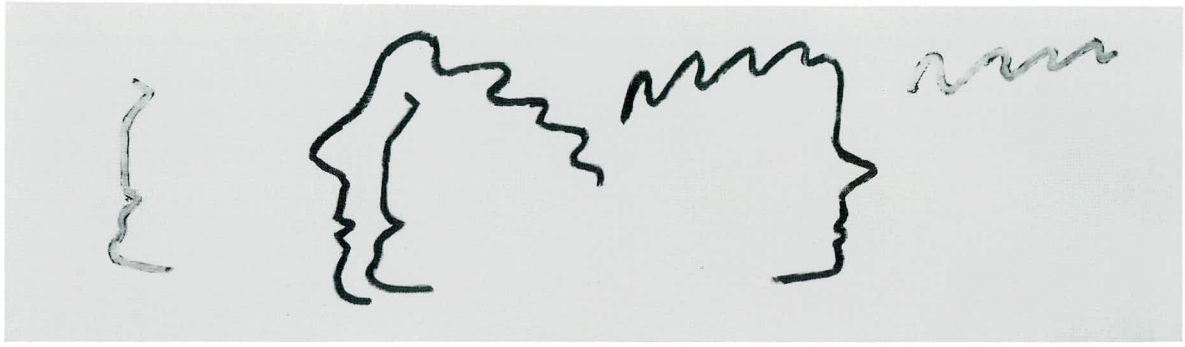


34. 1979, totaal ca./approx. total size 186 × 730 cm

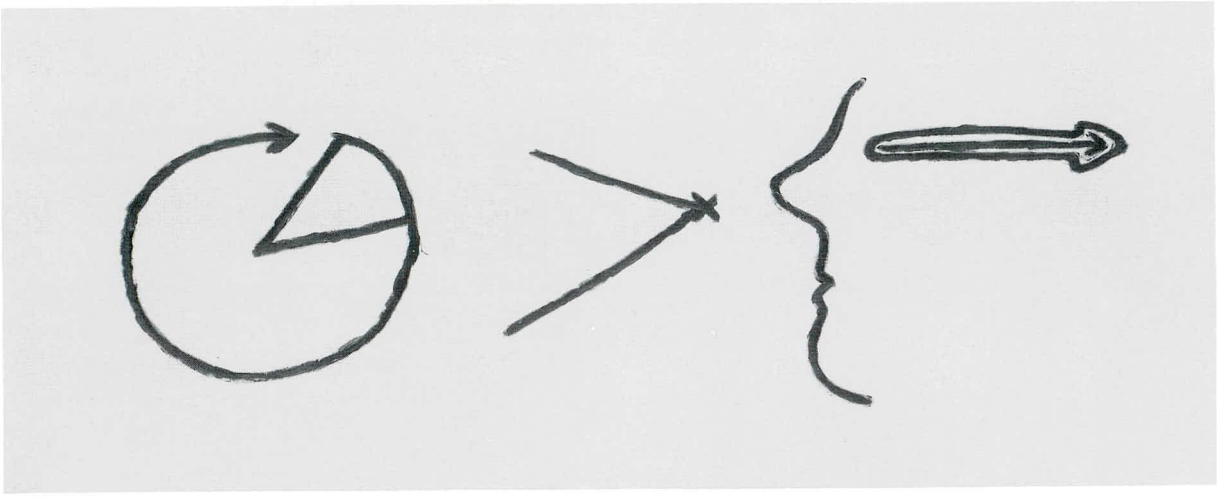
36. 1979, totaal ca./approx. total size 96 × 320 cm

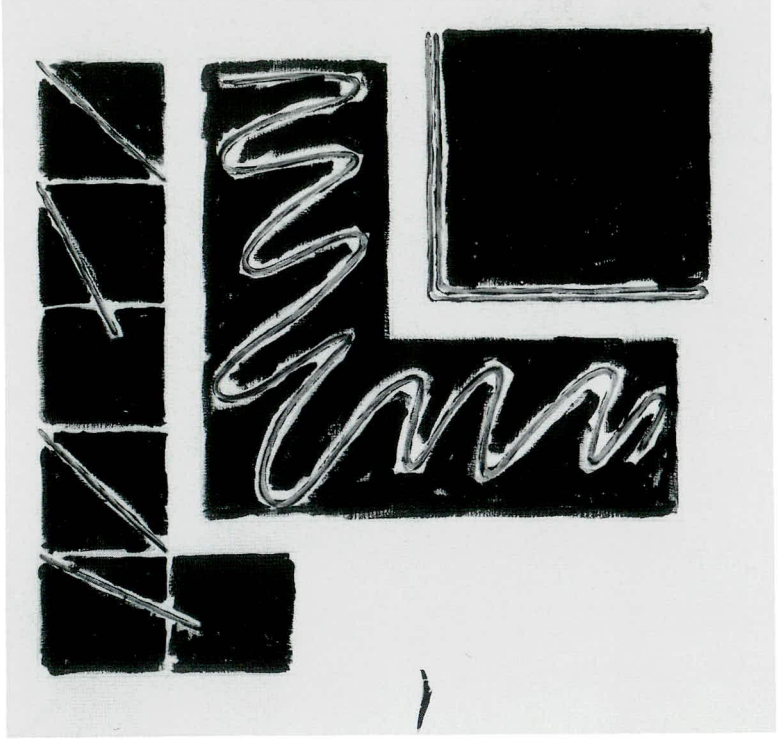


37. 1979/80, totaal ca./approx. total size 21,2 × 340 cm

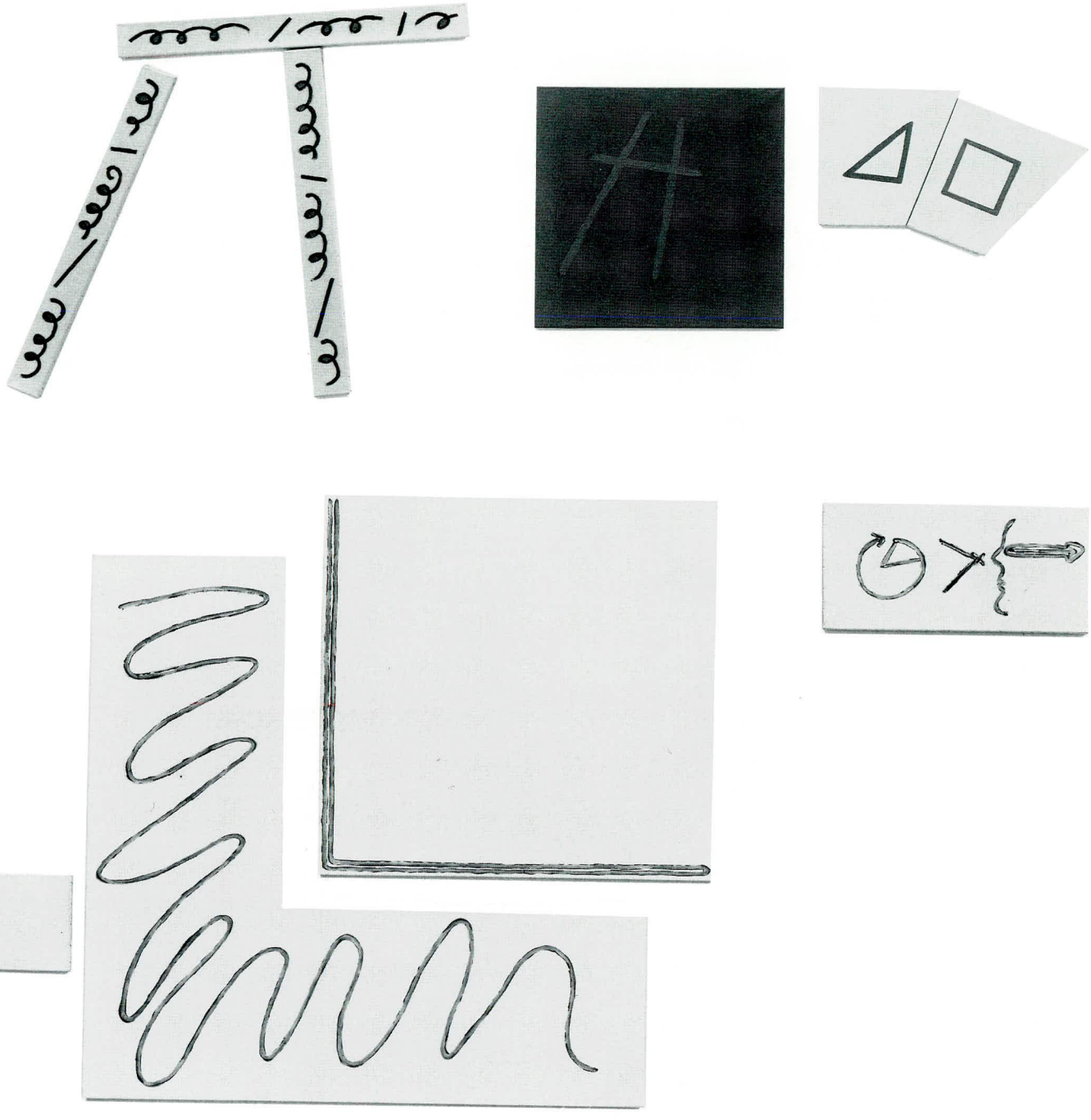


38. 1979/80, totaal ca./approx. total size 190 × 220 cm



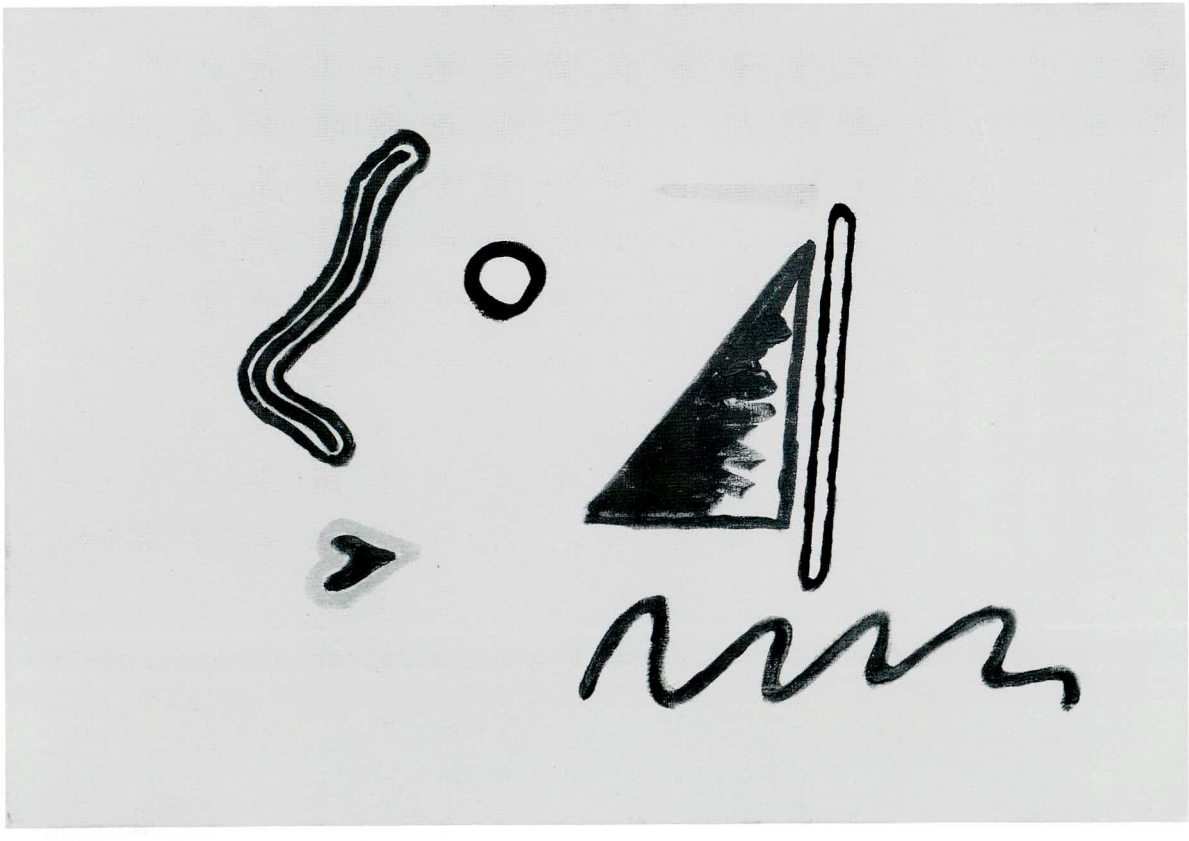


39. 1980, totaal ca./approx. total size 220 × 190 cm



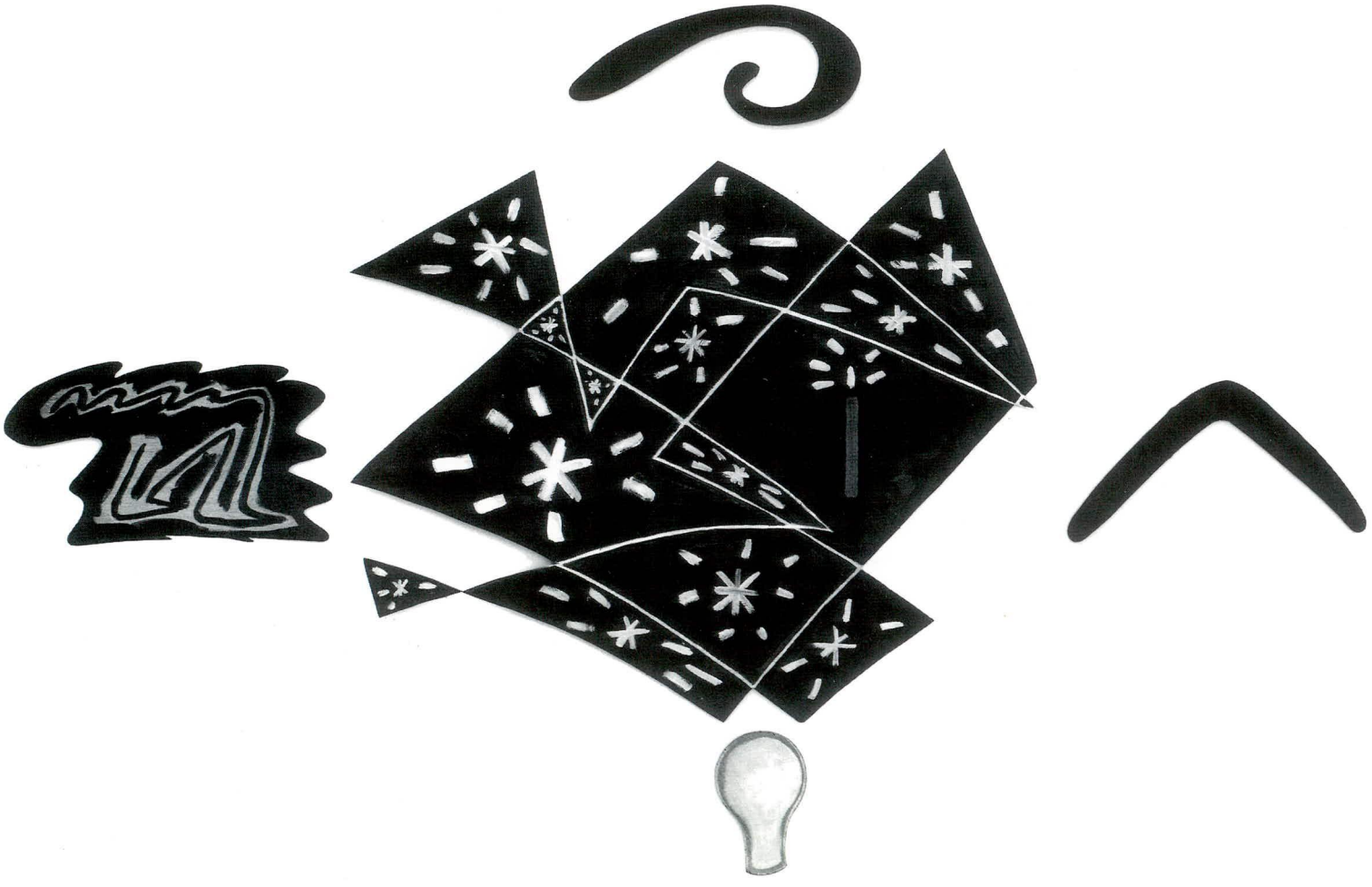
41. 1980, totaal ca./approx. total size 115 × 315 cm

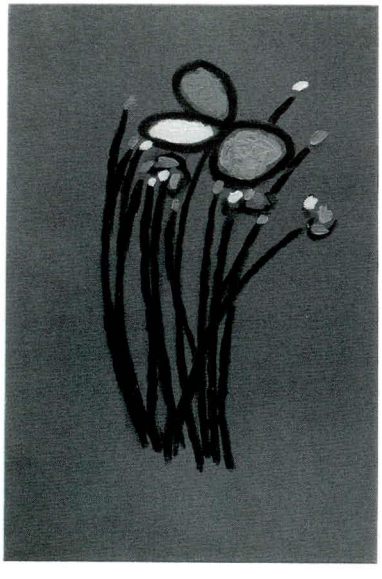
40. 1980, totaal ca./approx. total size 190 × 370 cm

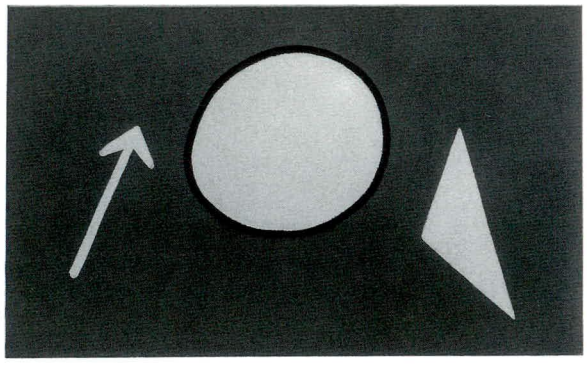


42. 1980, 80 × 110 cm

43. 1980, 101 × 123 cm

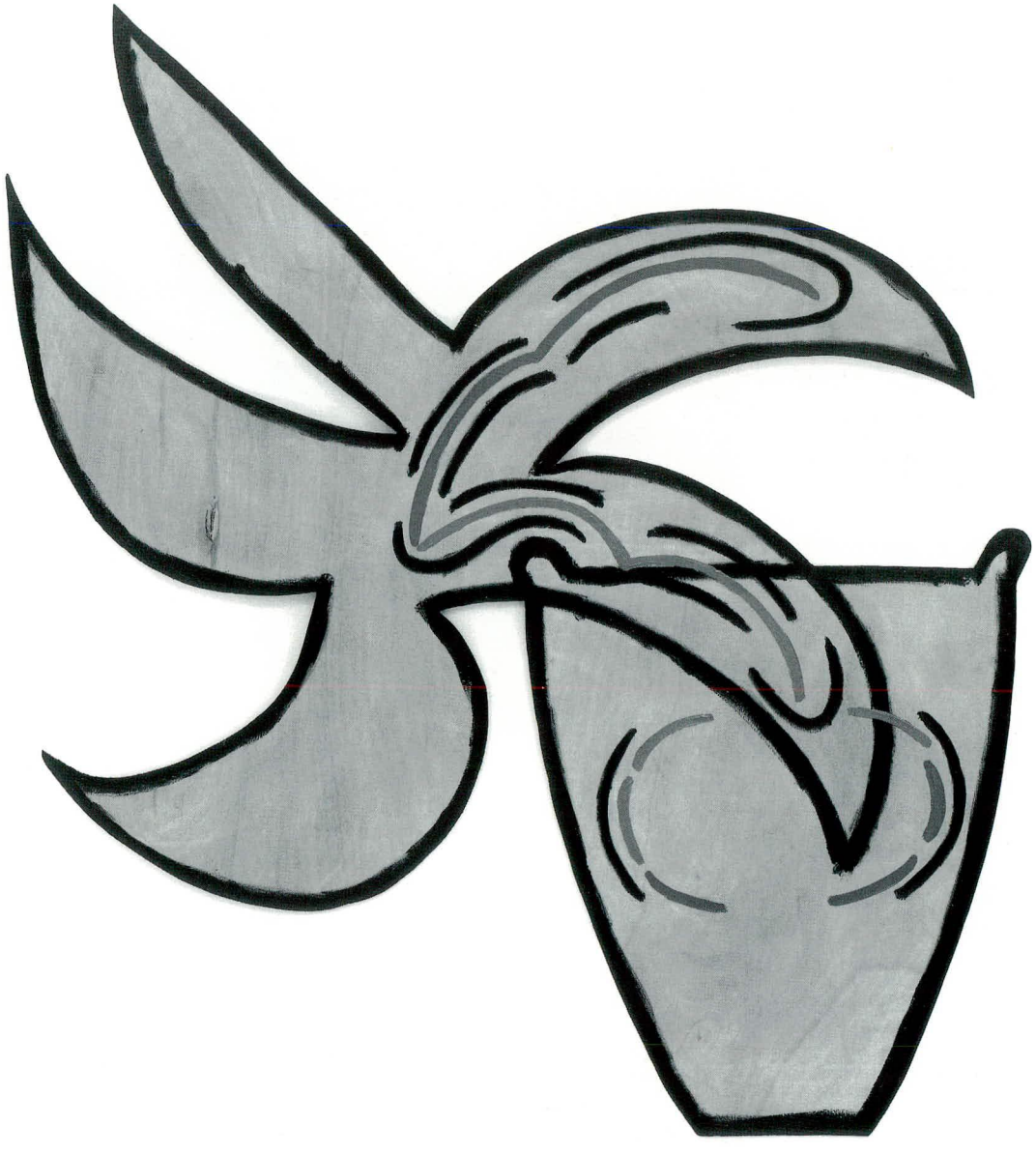




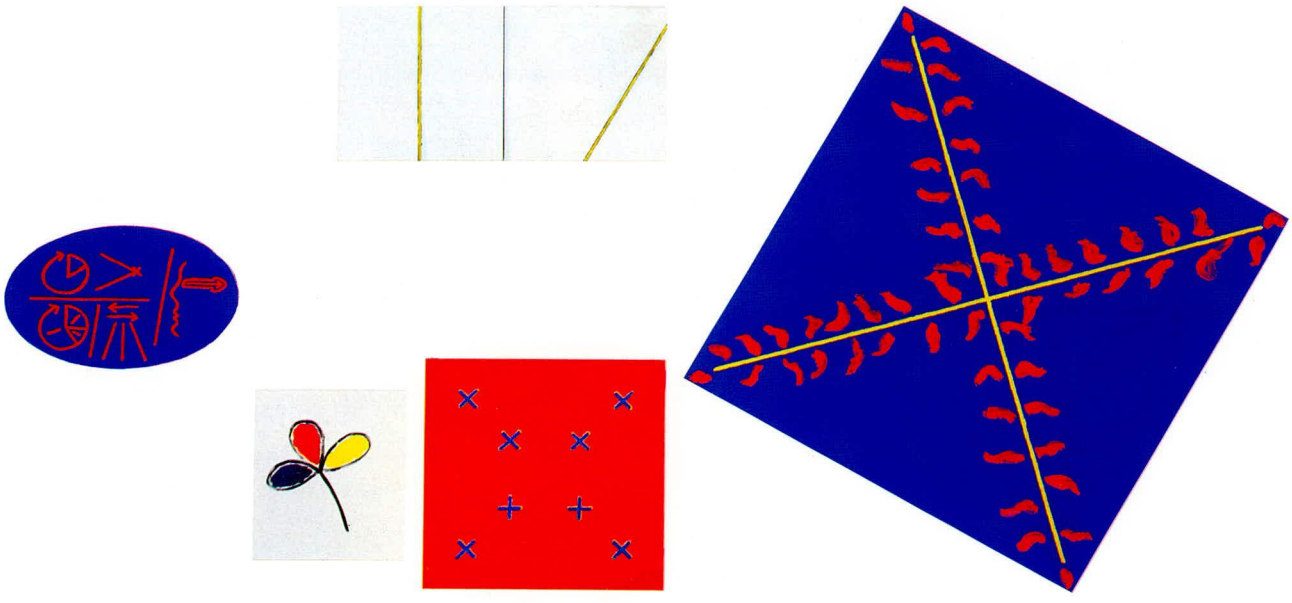


46. 1980/81, totaal ca./approx. total size 200 × 270 cm

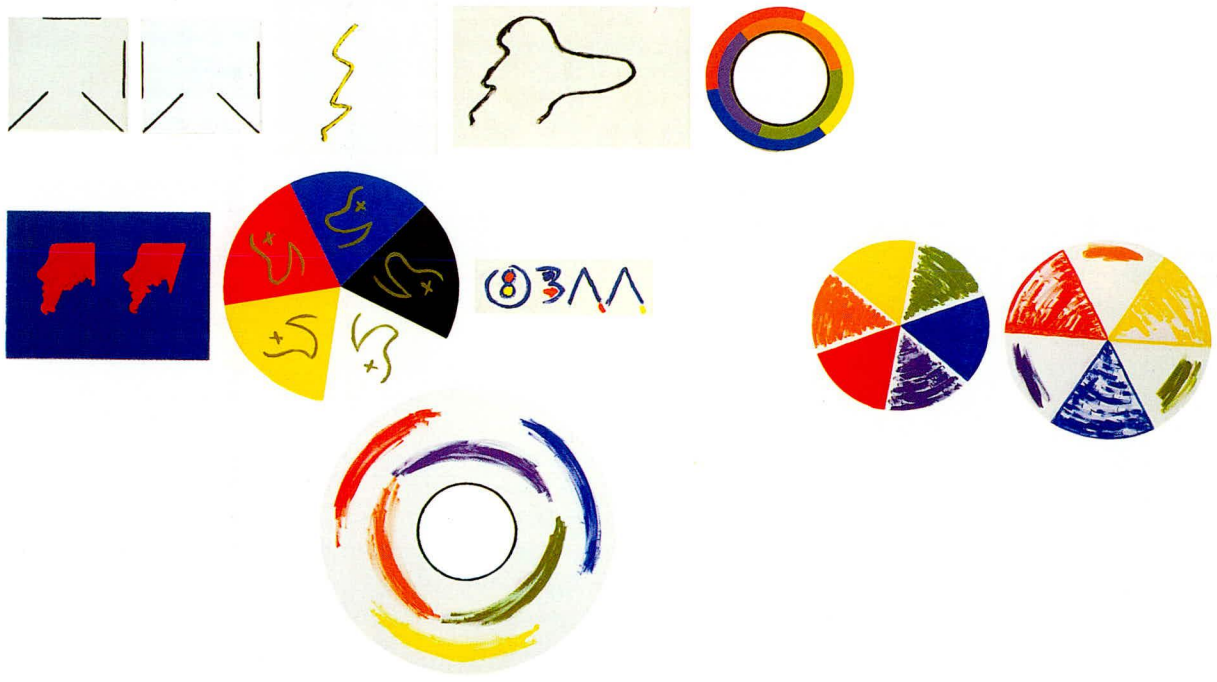
44. 1980, totaal ca./approx. total size 95 × 165 cm



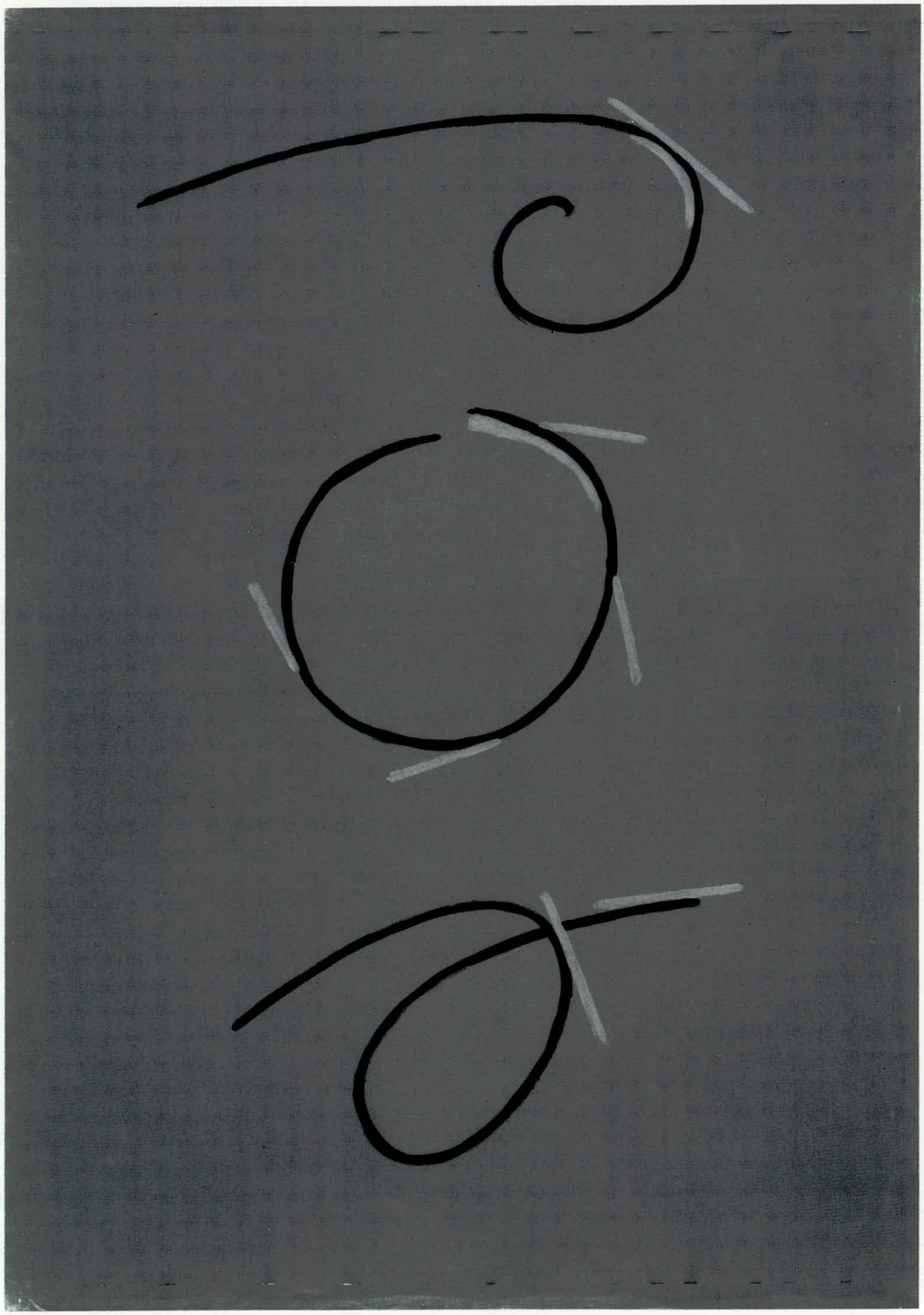
45. 1980, 174 × 147 cm



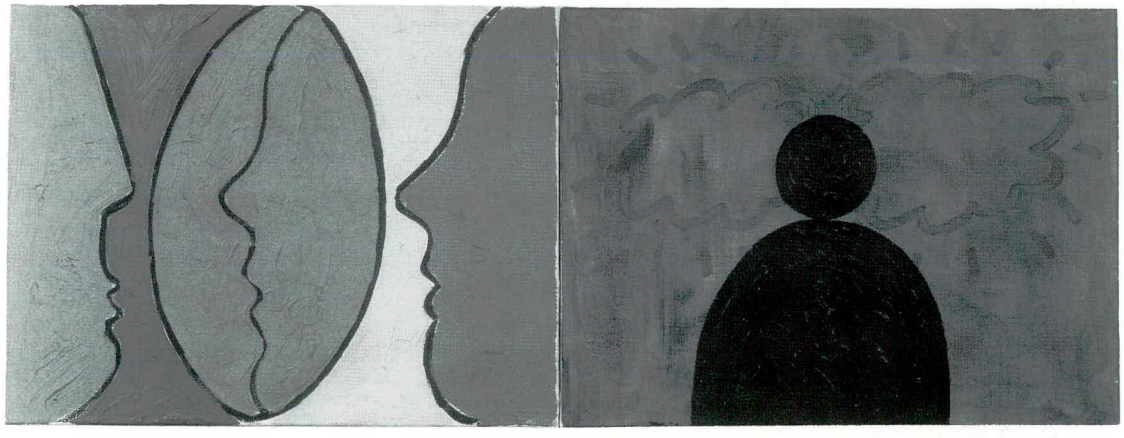
47. 1980/81, totaal ca./approx. total size 205,5 × 436,3 cm

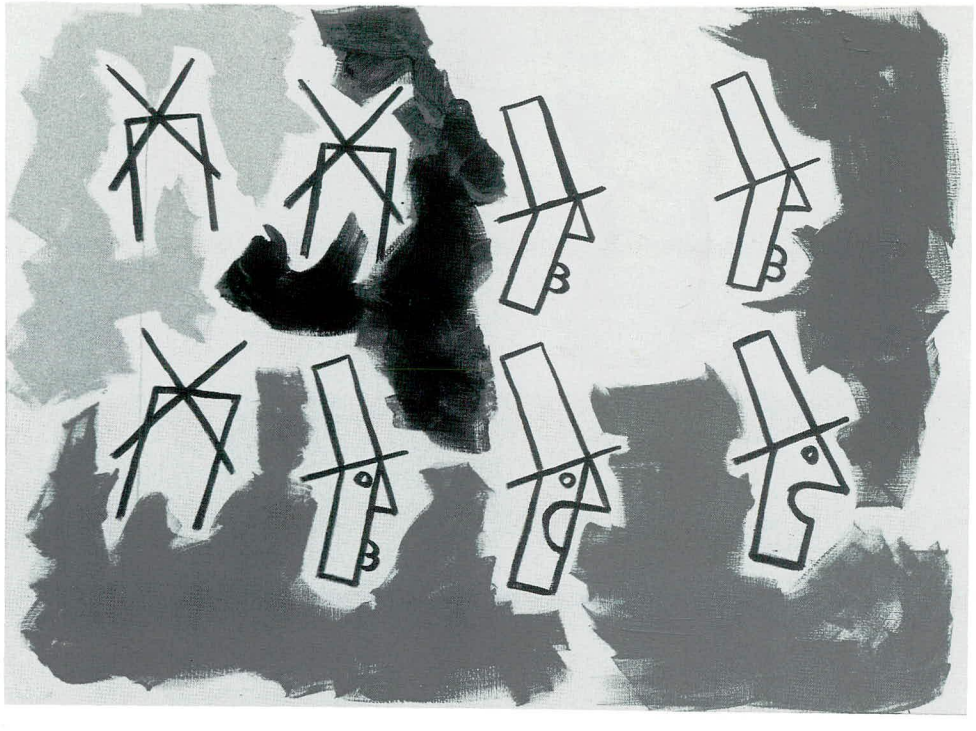


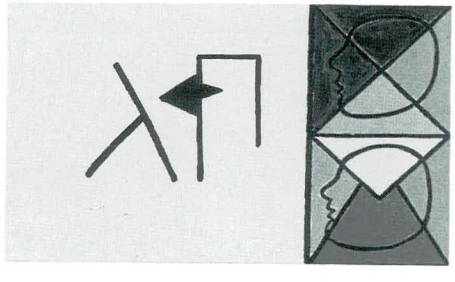
48. 1980/81, totaal ca./approx. total size 245 × 412 cm



49. 1980/81, 183,5 × 122 cm



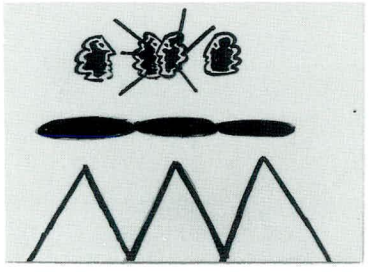


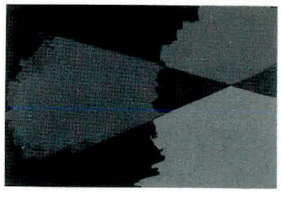


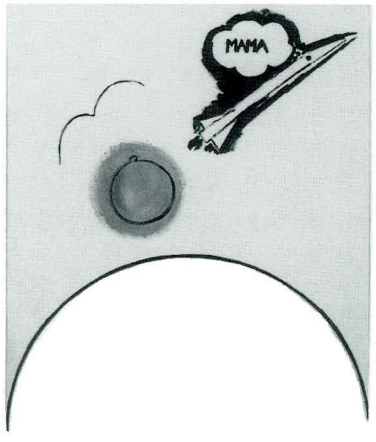
50. 1981, totaal ca./approx. total size 50 × 140 cm

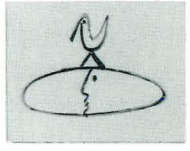
52. 1981, totaal ca./approx. total size 150 × 320 cm

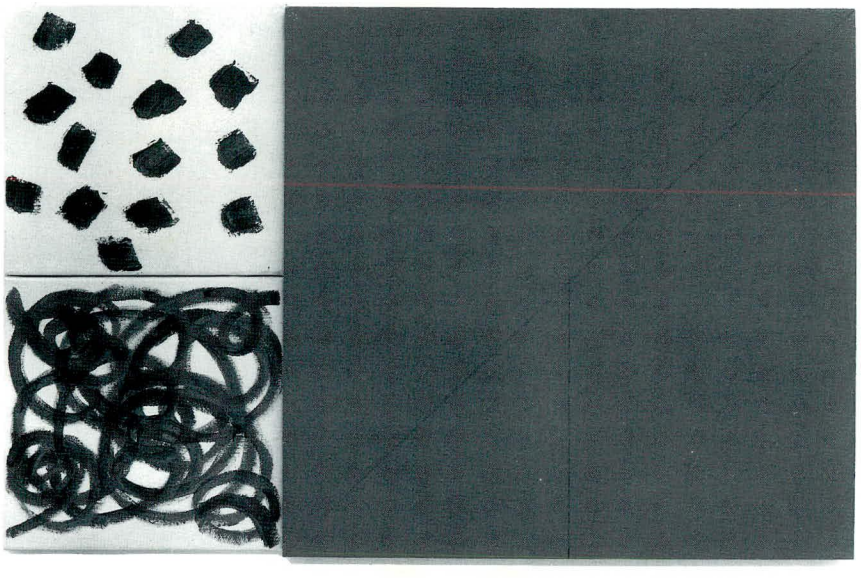
51. 1981, totaal/total diameter 208 cm







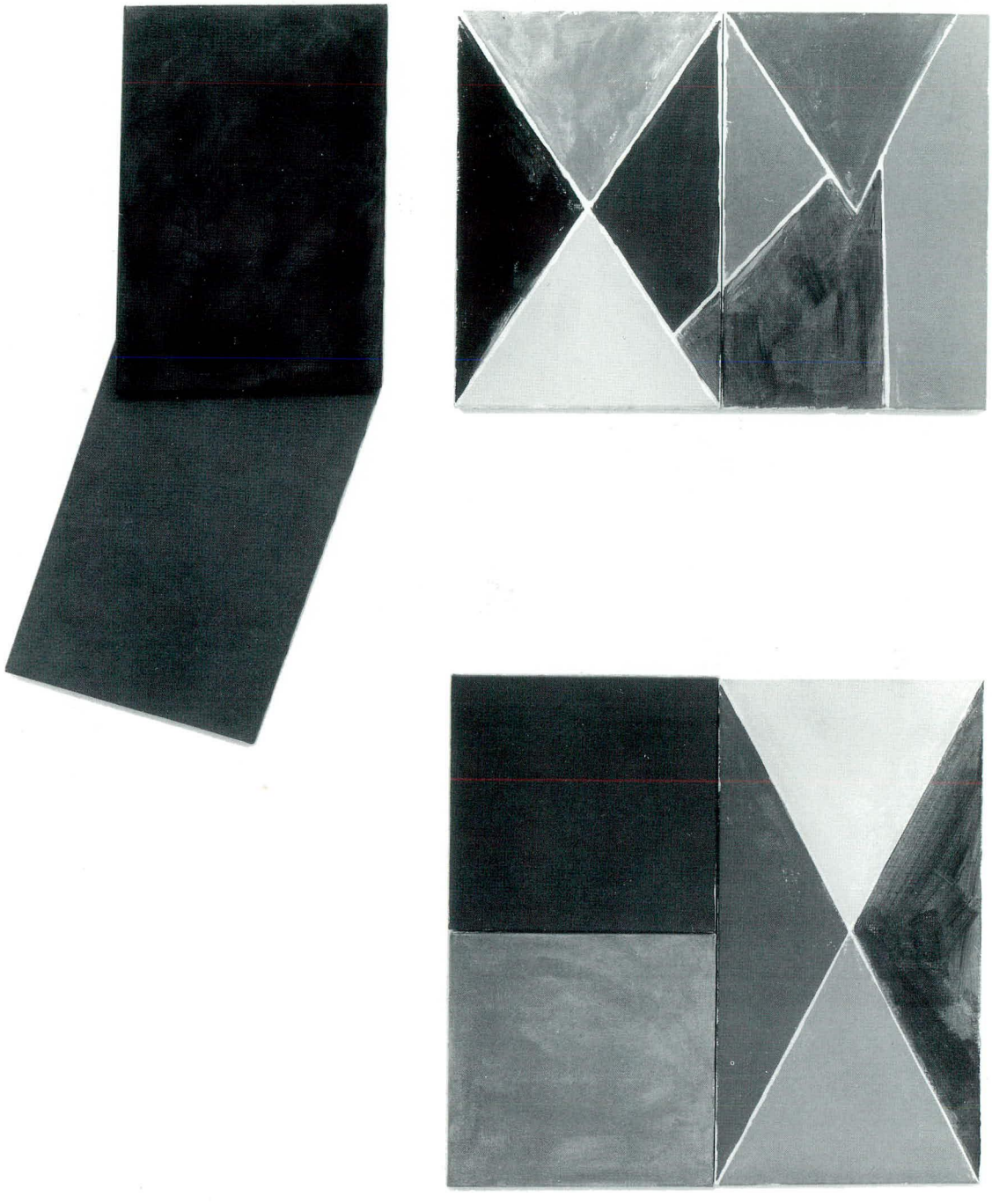





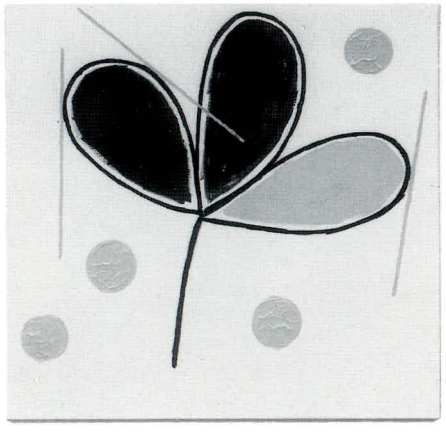
53. 1981/82, totaal ca./approx. total size 150 × 510 cm

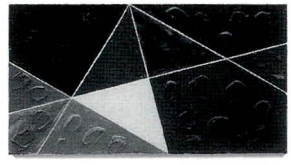
60. 1981/82, totaal/total size 70 × 105 cm

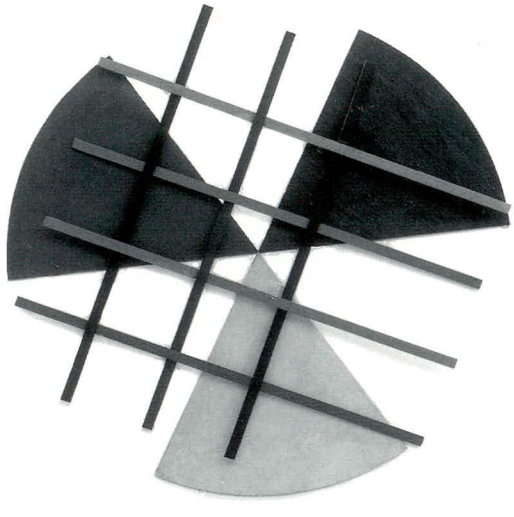
54. 1981/82, totaal ca./approx. total size 83 × 330 cm

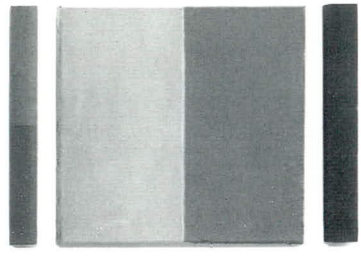


55. 1981/82, totaal ca./approx. total size 287 × 171 cm



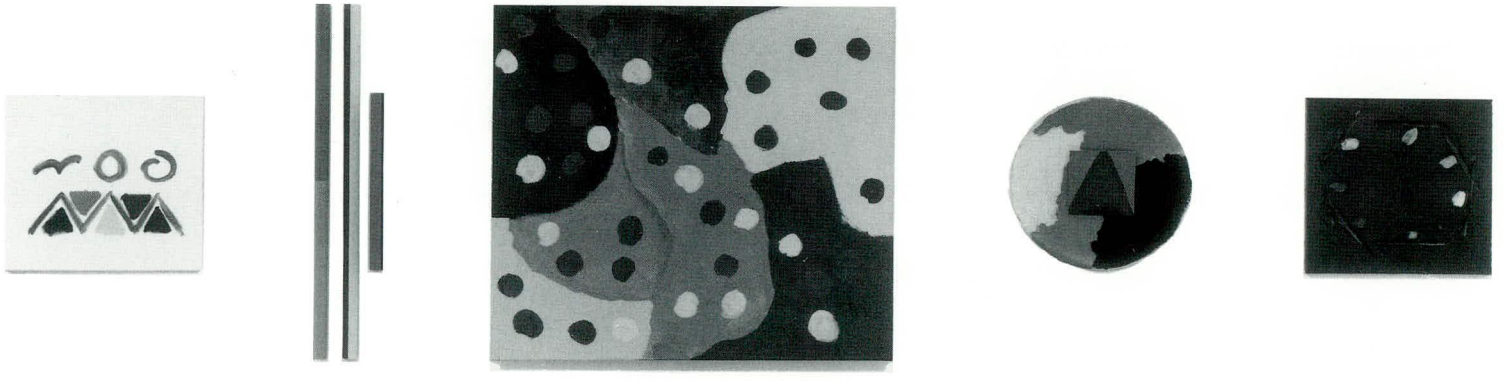






56. 1981/82, totaal ca./approx. total size 140 × 510 cm

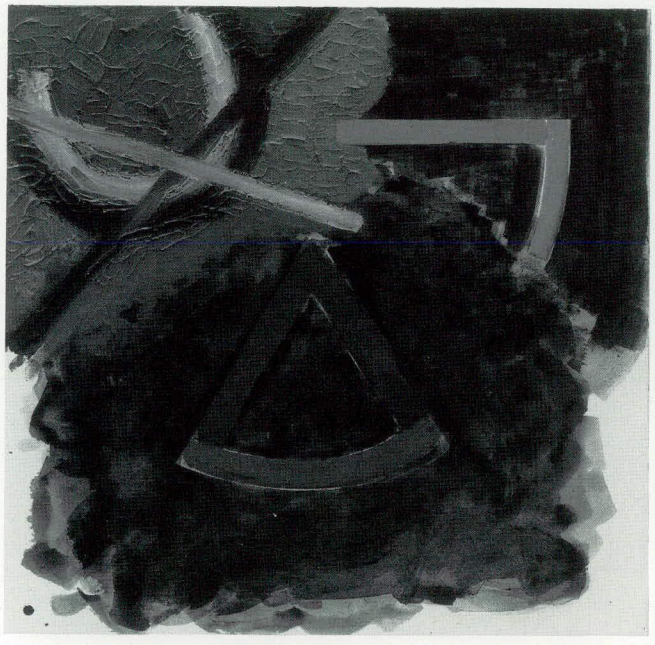
59. 1981/82, totaal ca./approx. total size 80 × 240 cm

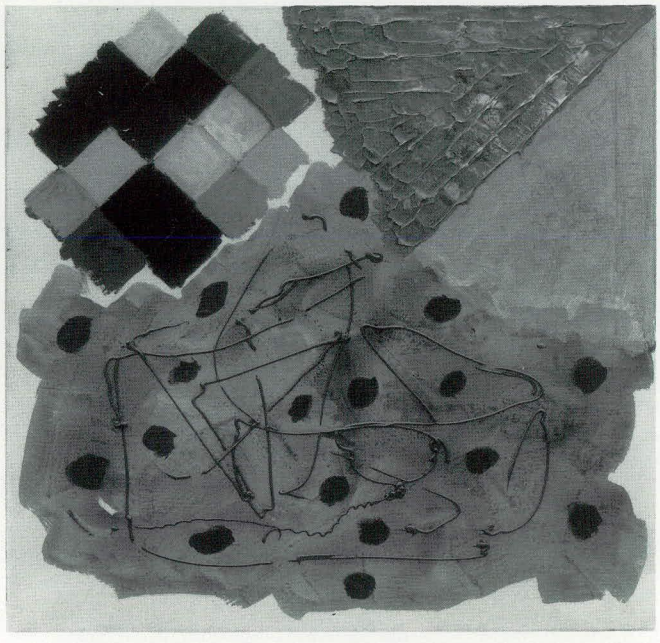


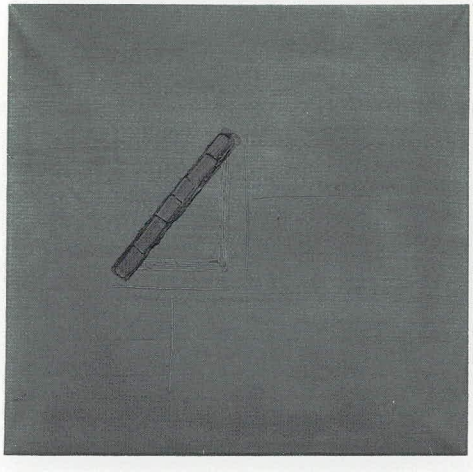
58. 1981/82, totaal ca./approx. total size 110 × 450 cm

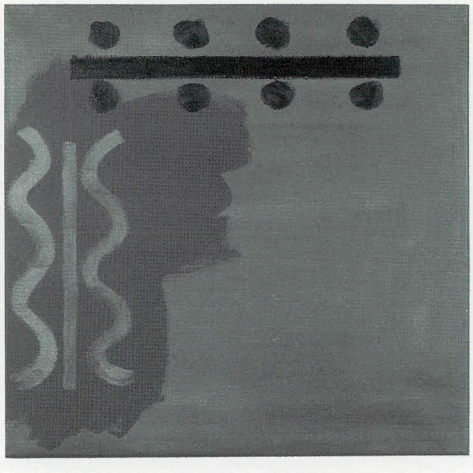
61. 1981/82, totaal ca./approx. total size 44 × 187 cm

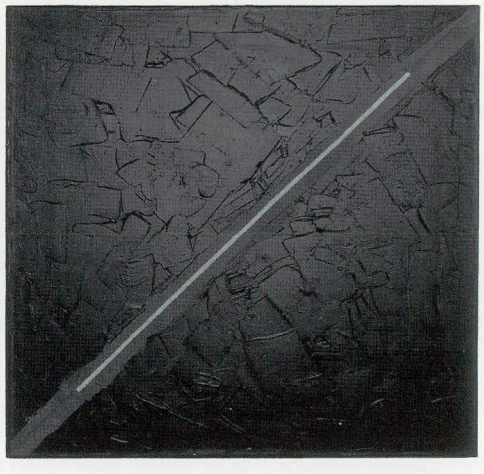
62. 1981/82, totaal ca./approx. total size 94 × 150 cm







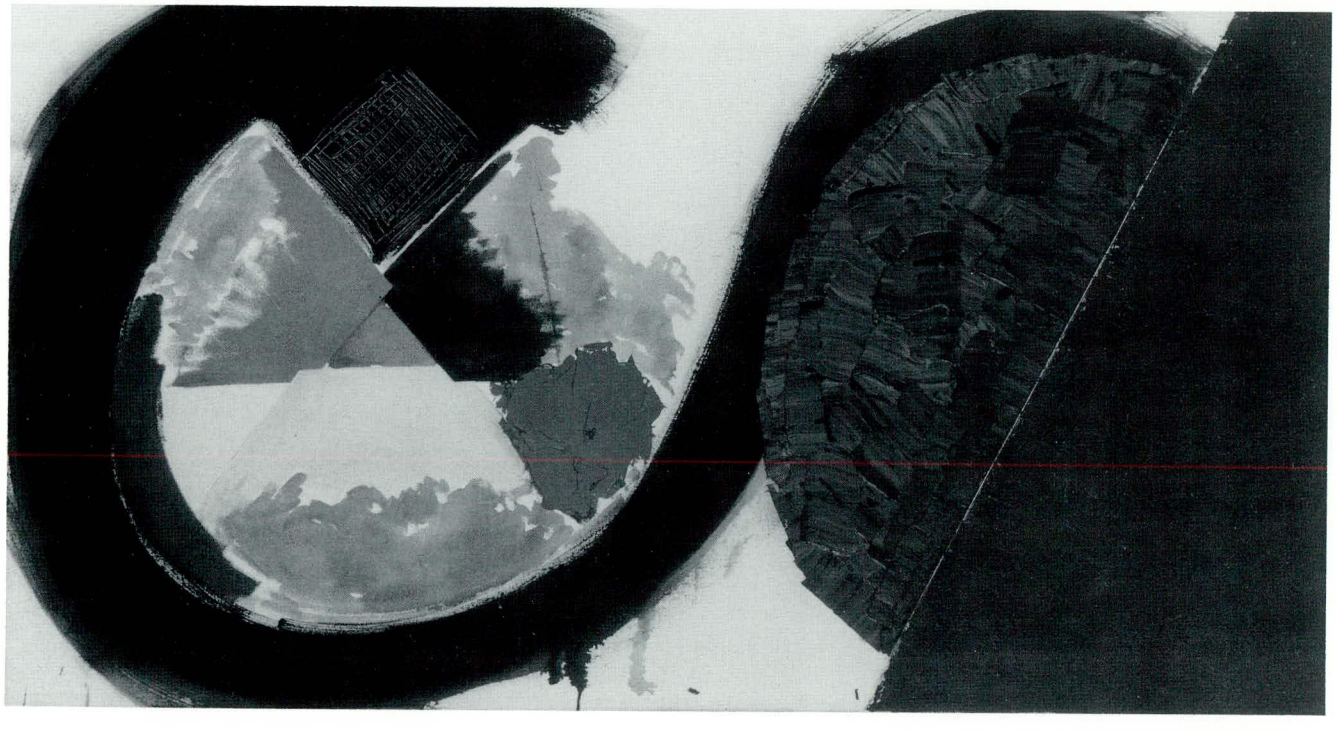




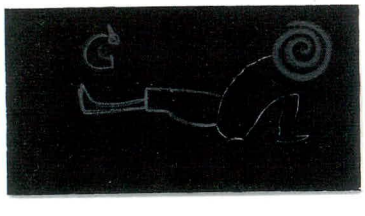
63. 1982/83, totaal/total size 95 × 190 cm

64. 1983, totaal ca./approx. total size 222 × 70 cm

65. 1983, 180 × 180 cm

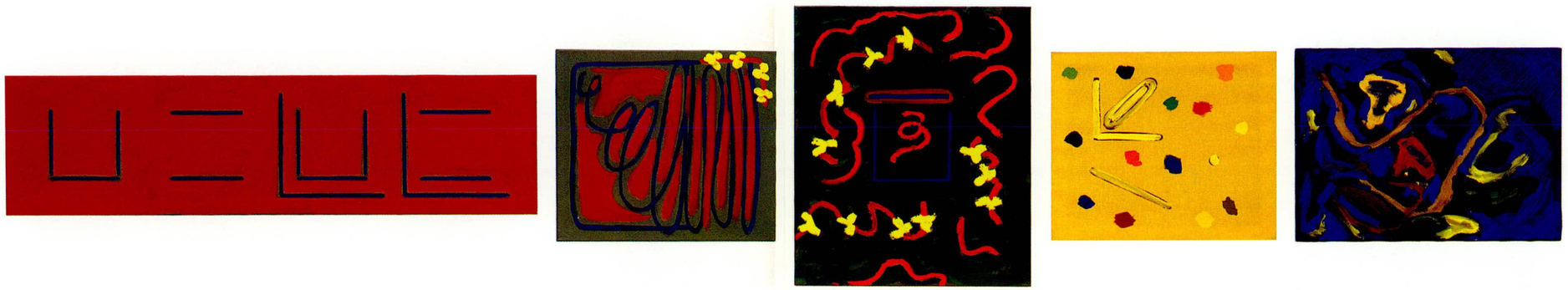


66. 1983, 82,5 × 150 cm

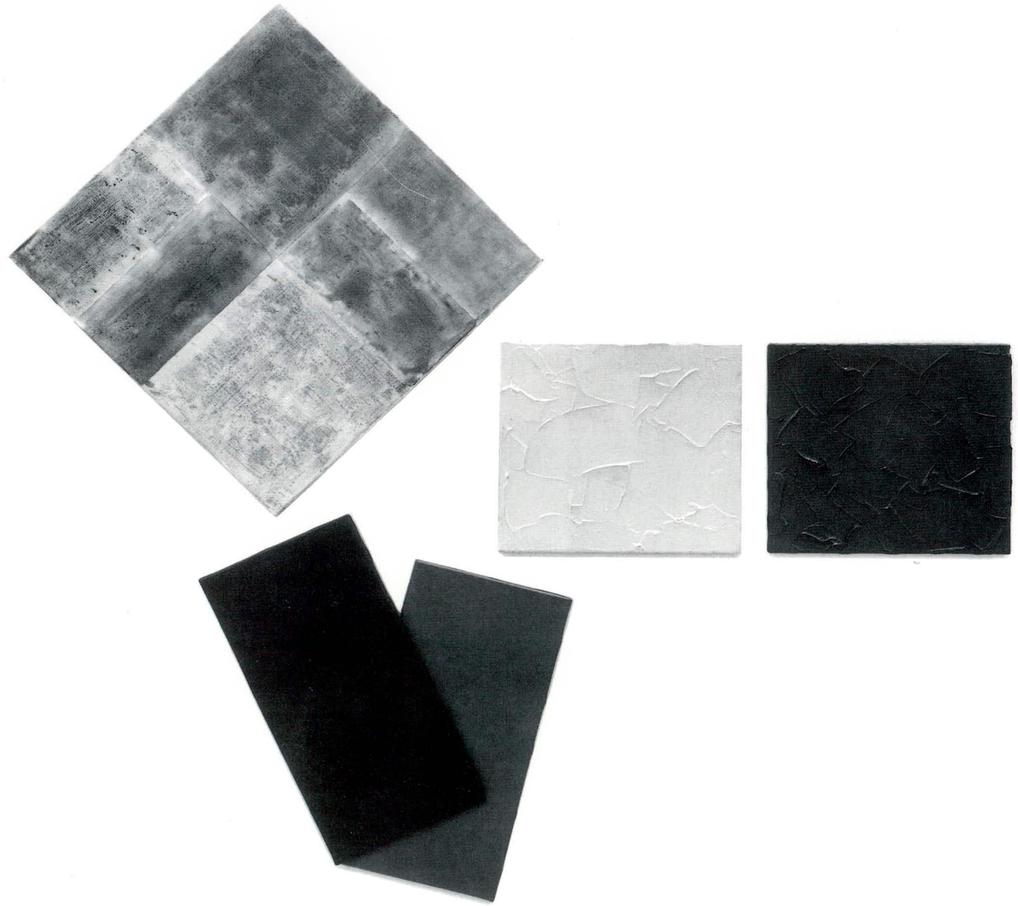


71. 1983, 75 × 75 cm

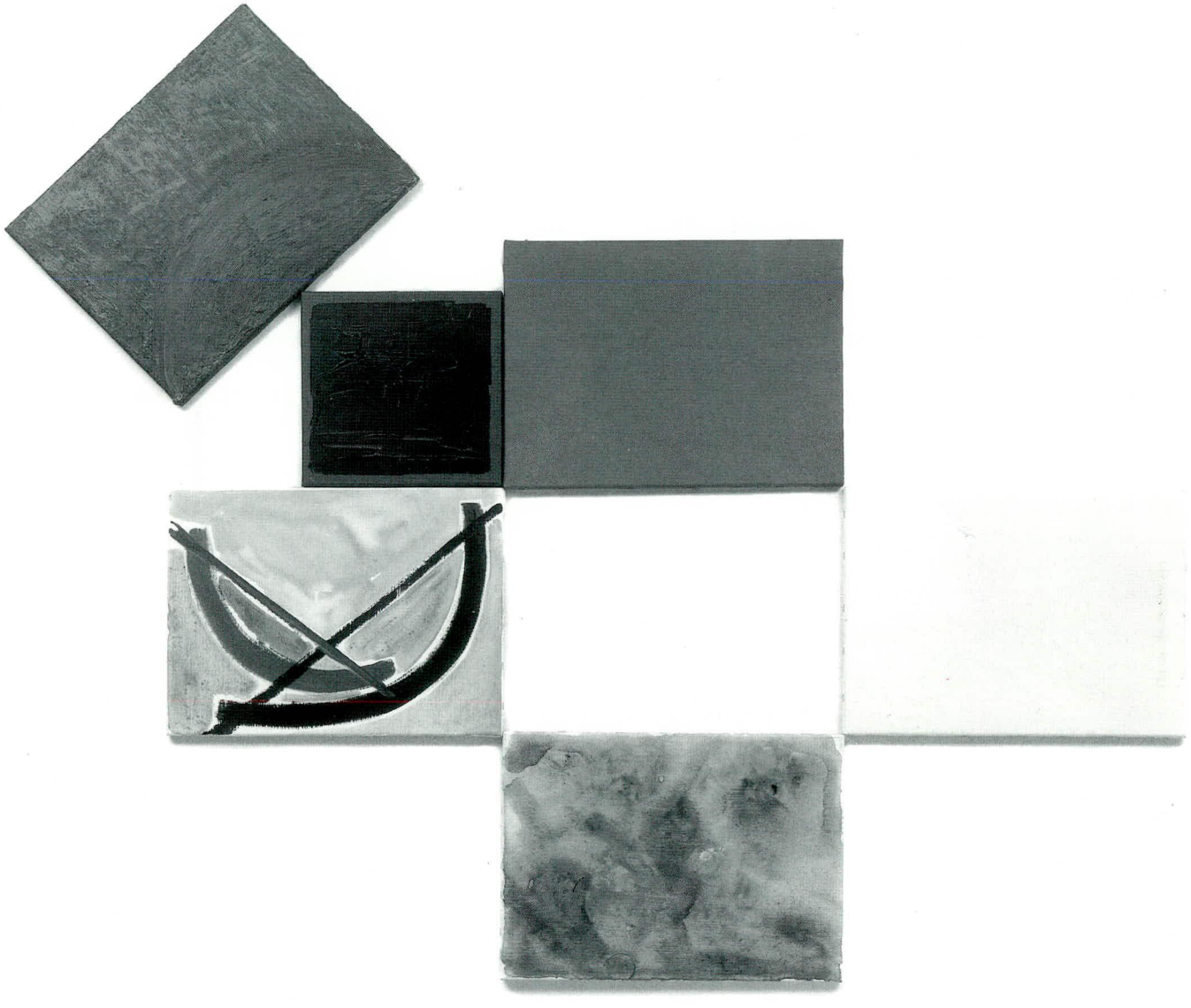
68. 1983, totaal ca./approx. total size 75 × 510 cm



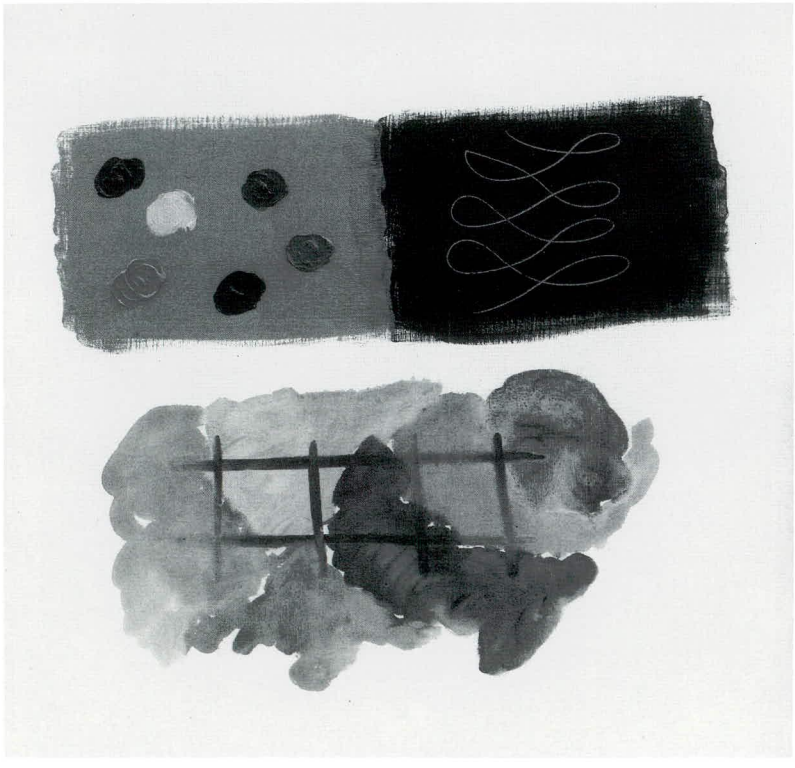
57. 1981/82, totaal ca./approx. total size 80 × 400 cm

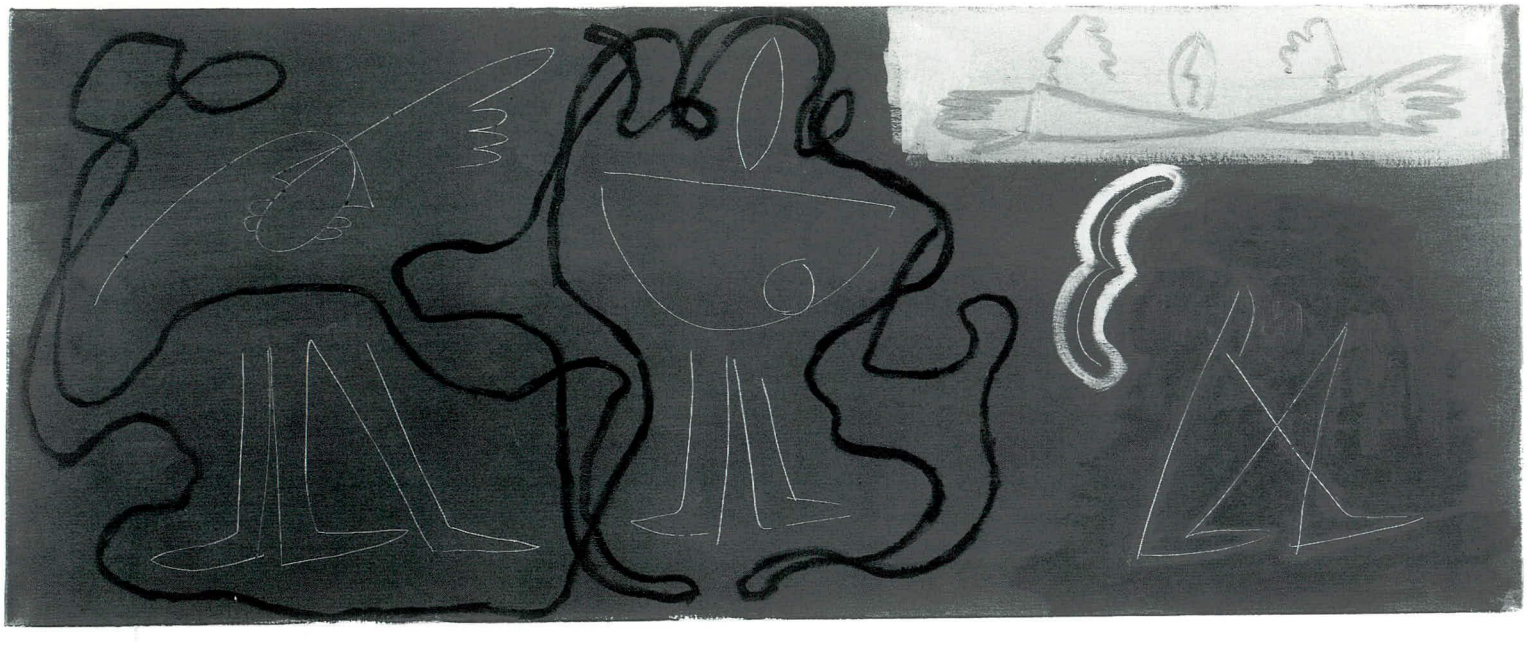


69. 1983, totaal ca./approx. total size 190 × 172 cm



70. 1983, totaal ca./approx. total size 150 × 180 cm



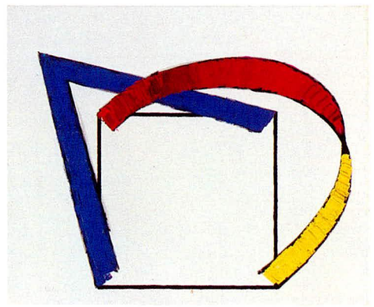


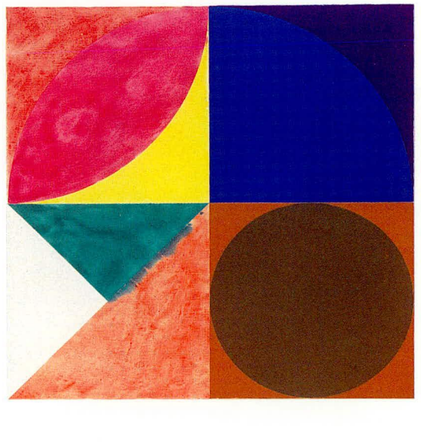
72. 1983, 80 × 80 cm

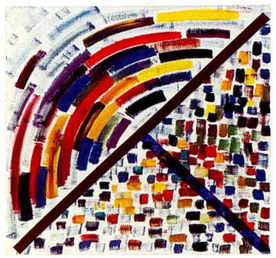
73. 1983, 85 × 200 cm

74. 1984, totaal ca./approx. total size 65 × 164 cm

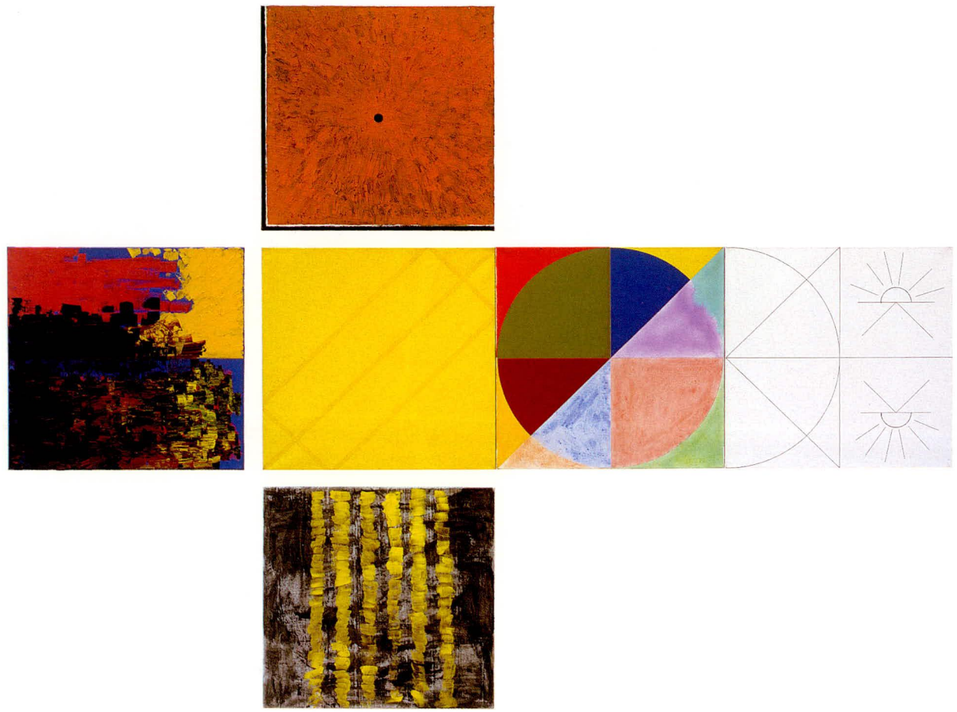
75. 1984, 140 × 100 cm



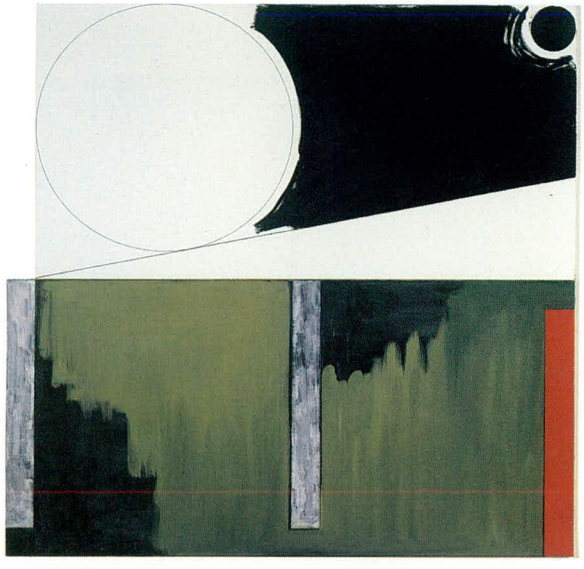




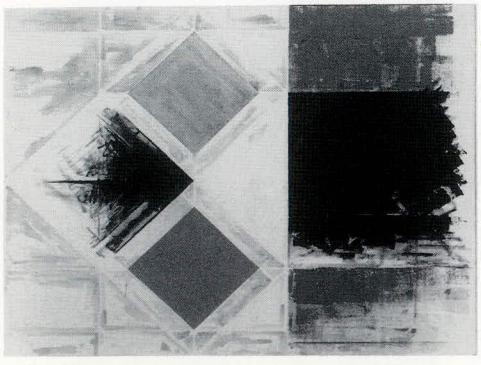
67. 1983, totaal ca./approx. total size 150 × 570 cm

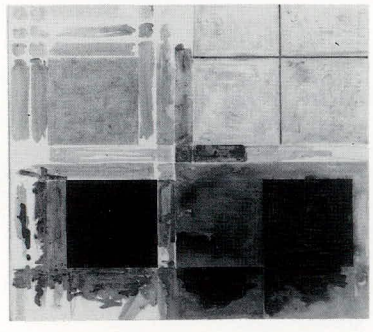


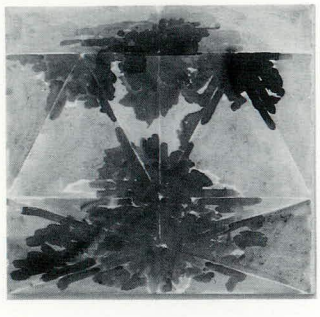
77. 1984/85, totaal ca./approx. total size 284 × 367 cm

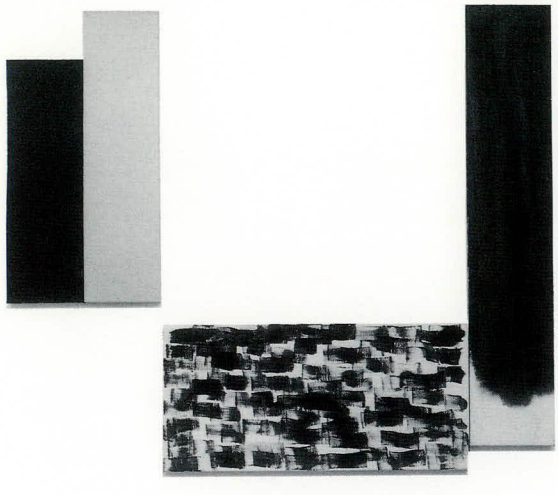


79. 1984/85, totaal ca./approx. total size 200 × 435 cm



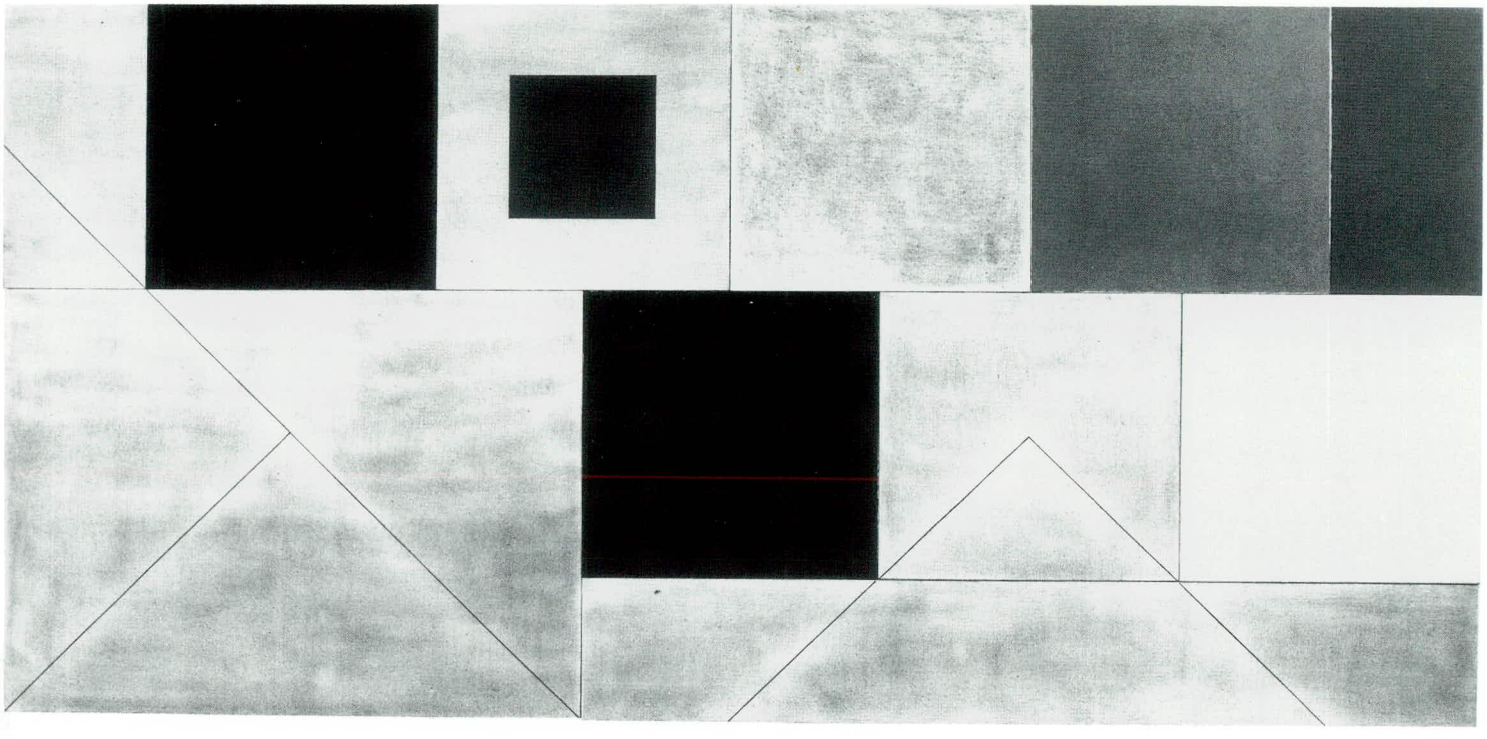




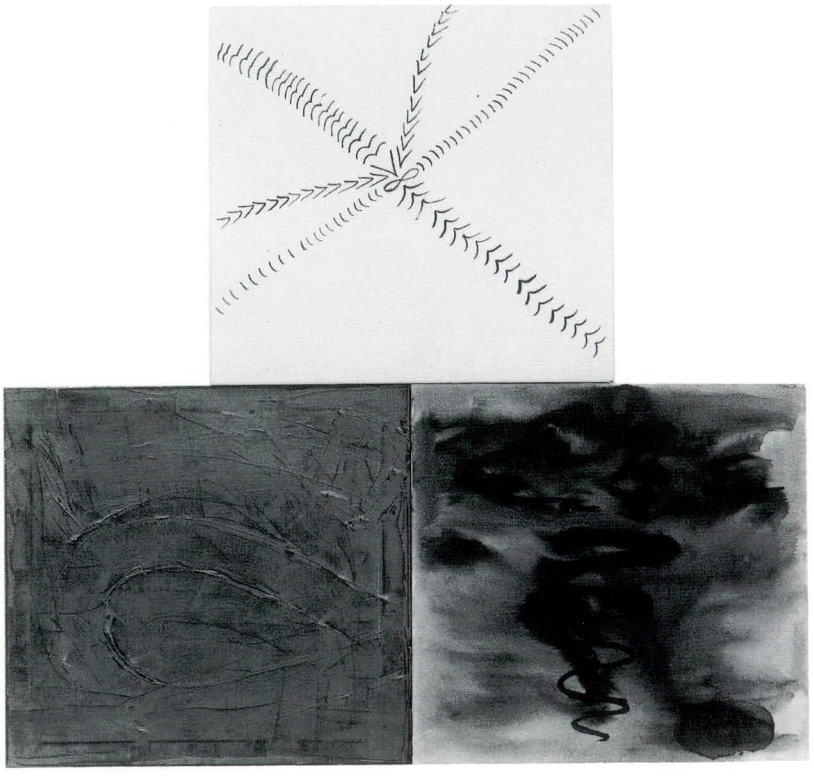


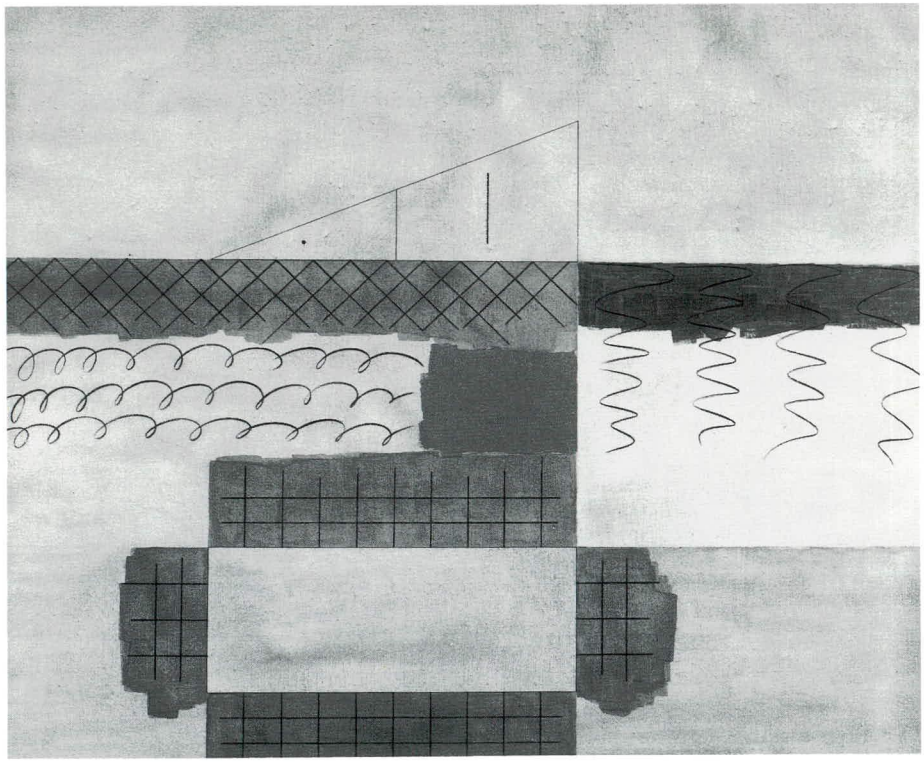
81. 1985, totaal ca./approx. total size 160 × 616 cm

78. 1985, totaal ca./approx. total size 135 × 462 cm



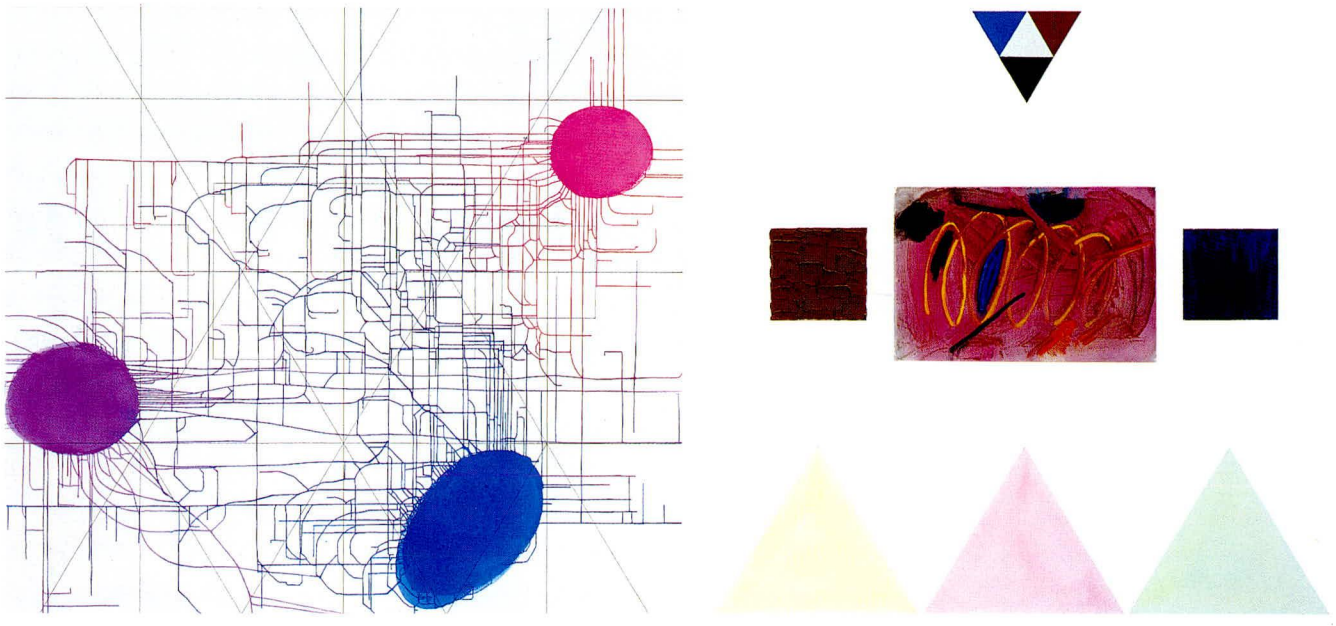
83. 1983–1986, 225 × 450 cm



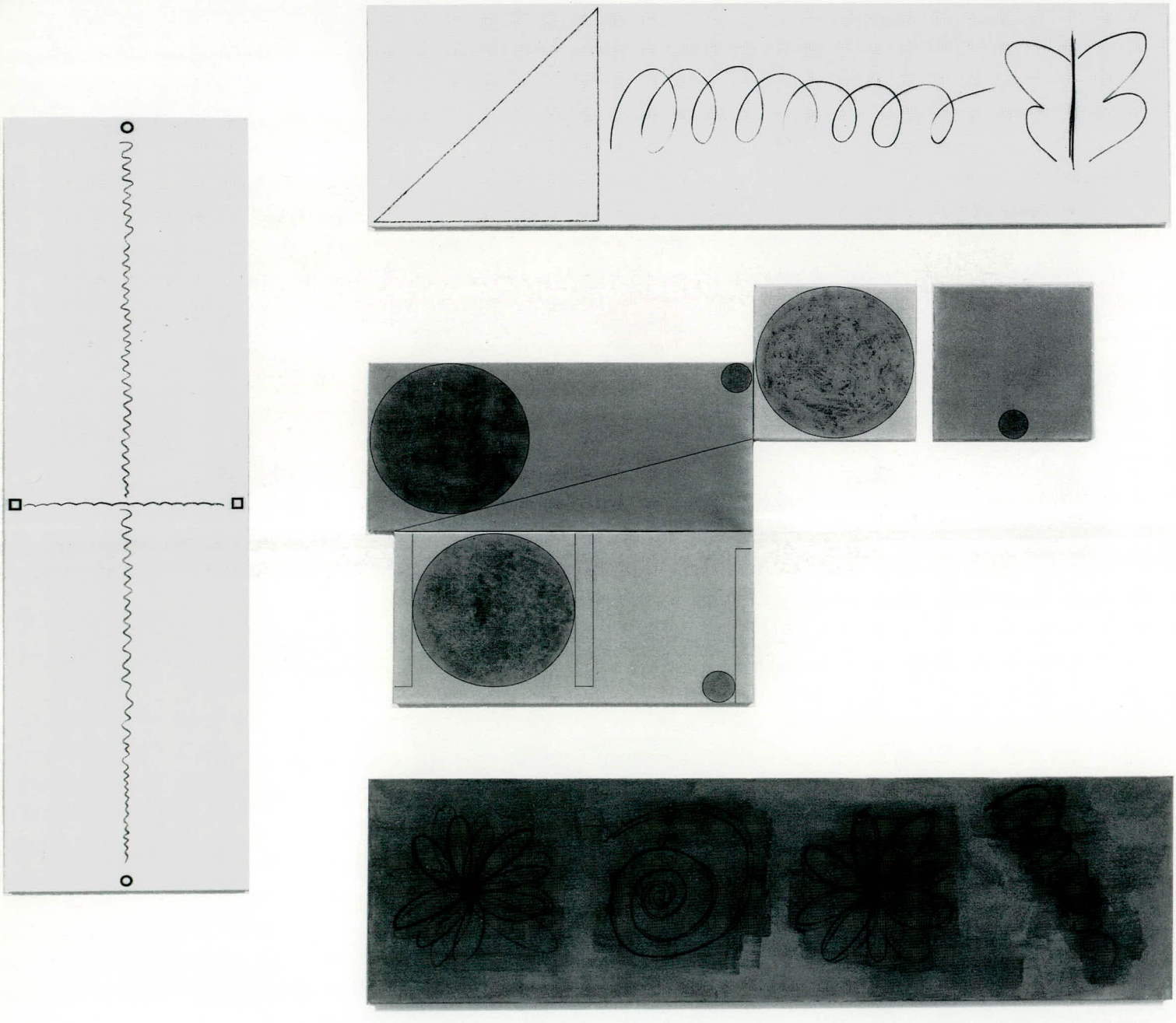


80. 1985, totaal ca./approx. total size 180 × 180 cm

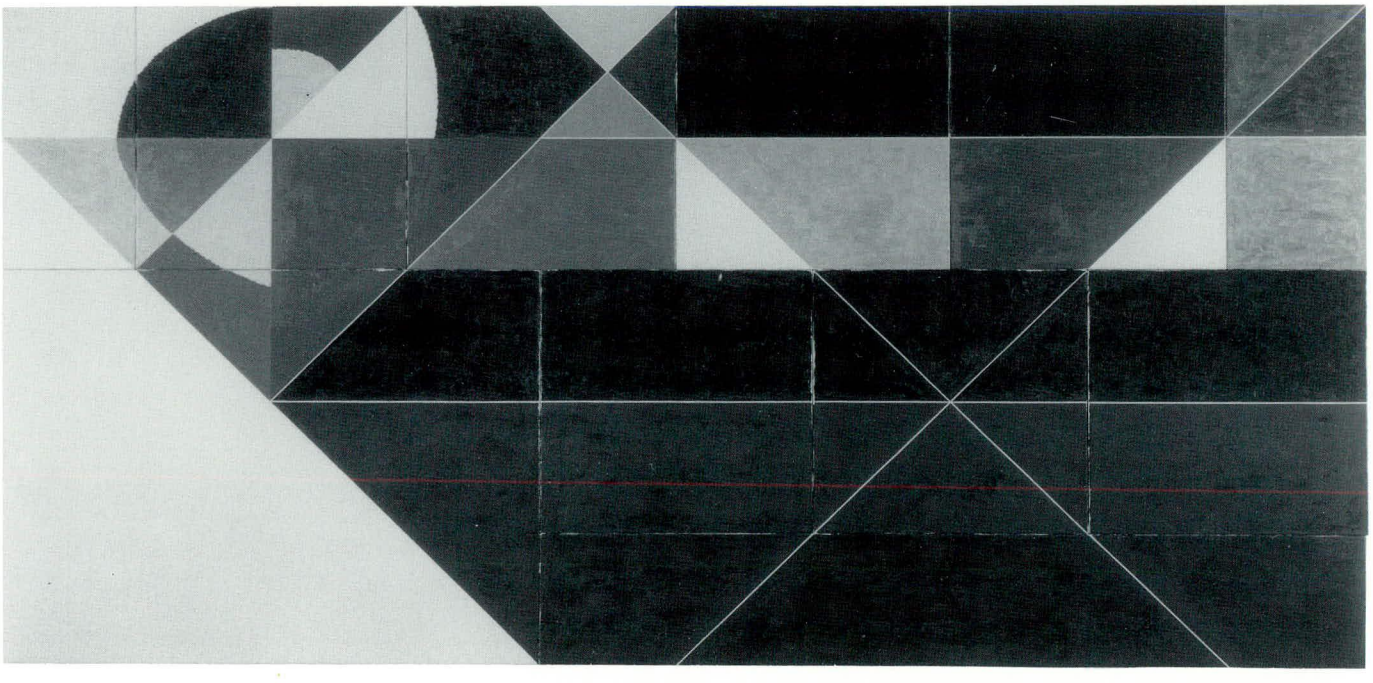
82. 1983–1986, 180 × 210 cm



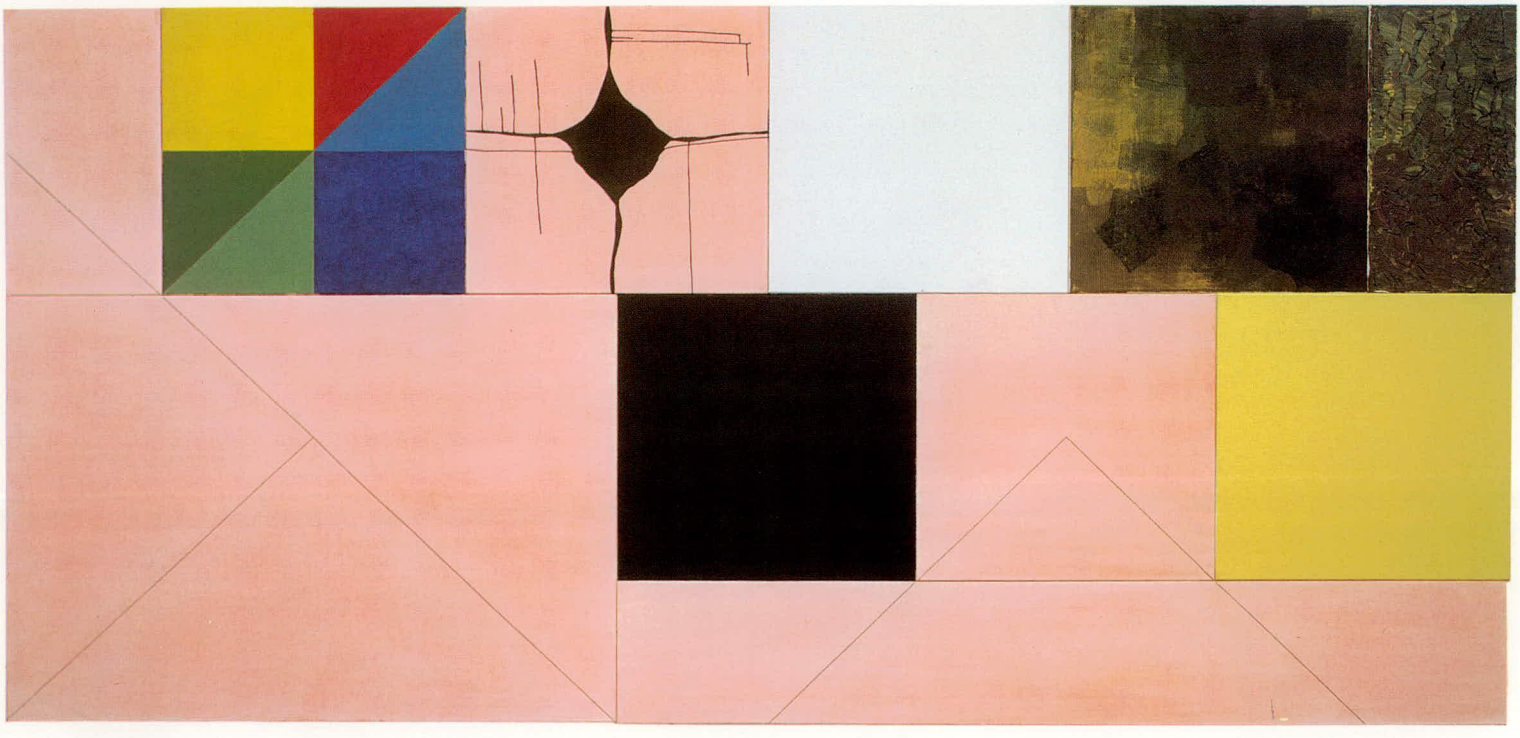
84. 1984-1986, totaal ca./approx. total size 487,5 × 230 cm



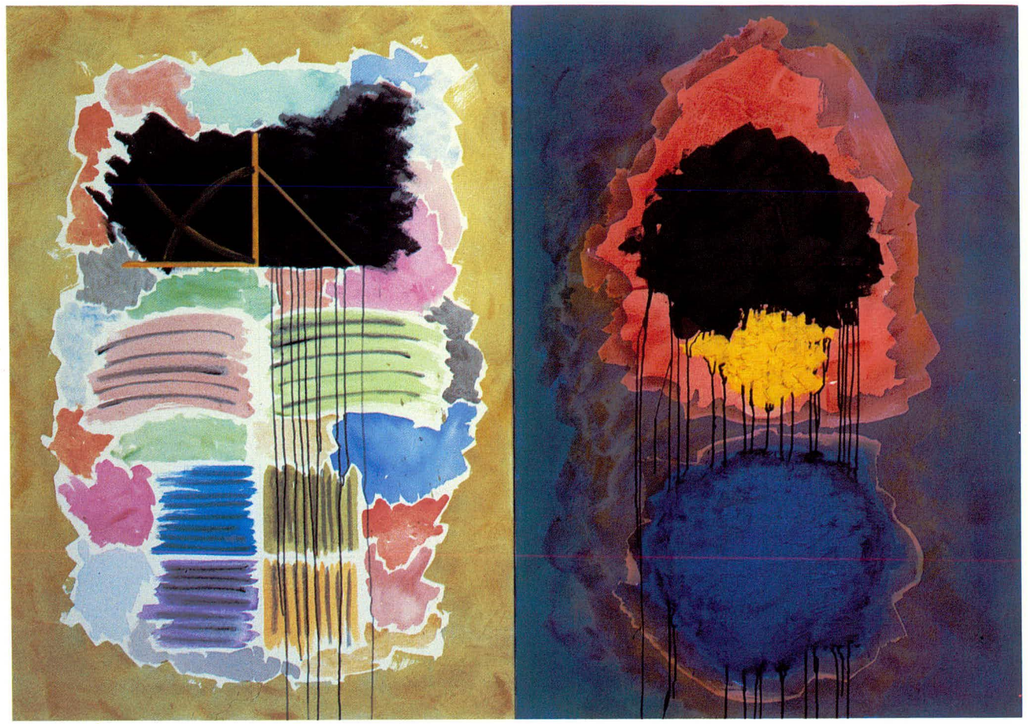
85. 1985/86, totaal ca./approx. total size 290 × 325 cm

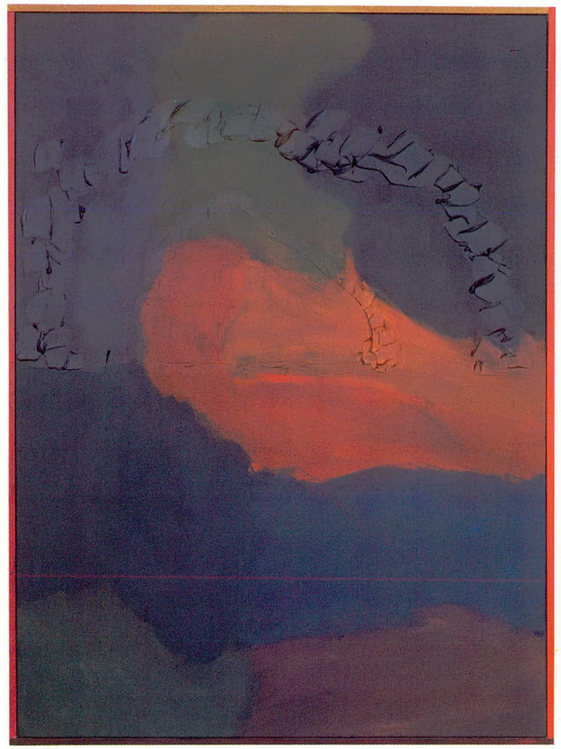


88. 1987/88, 200 × 400 cm

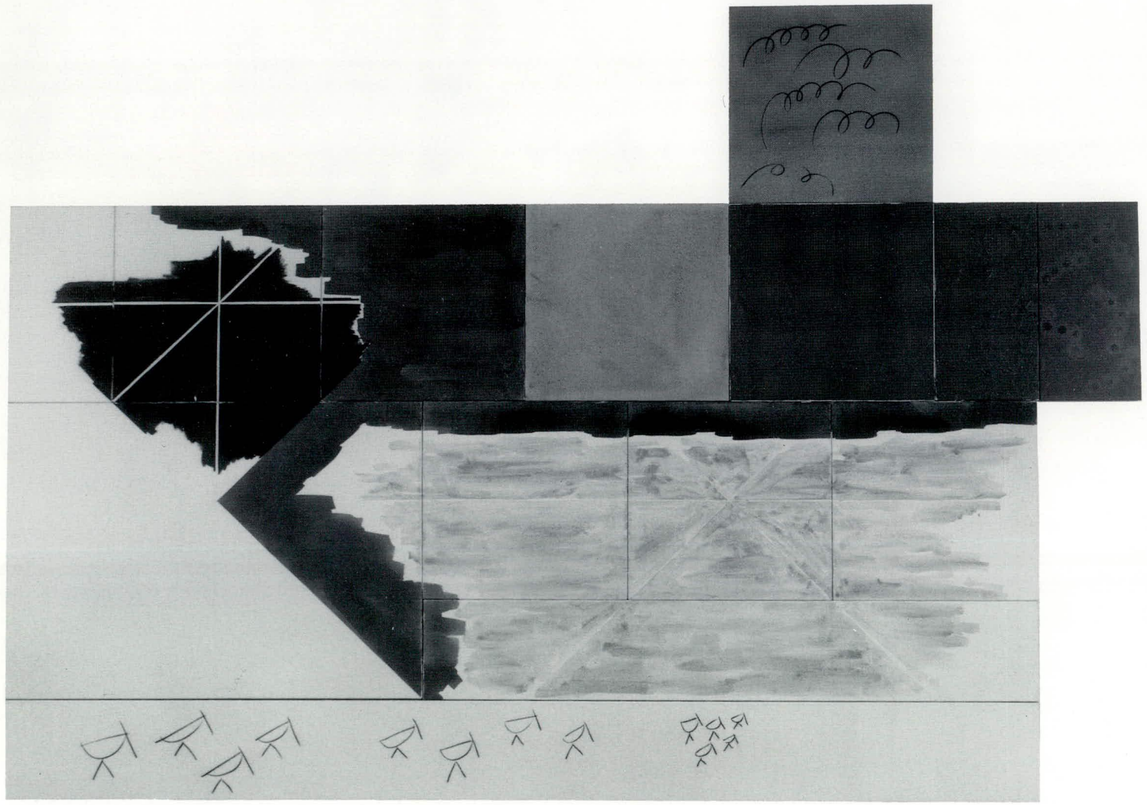


87. 1987/88, 200 × 400 cm

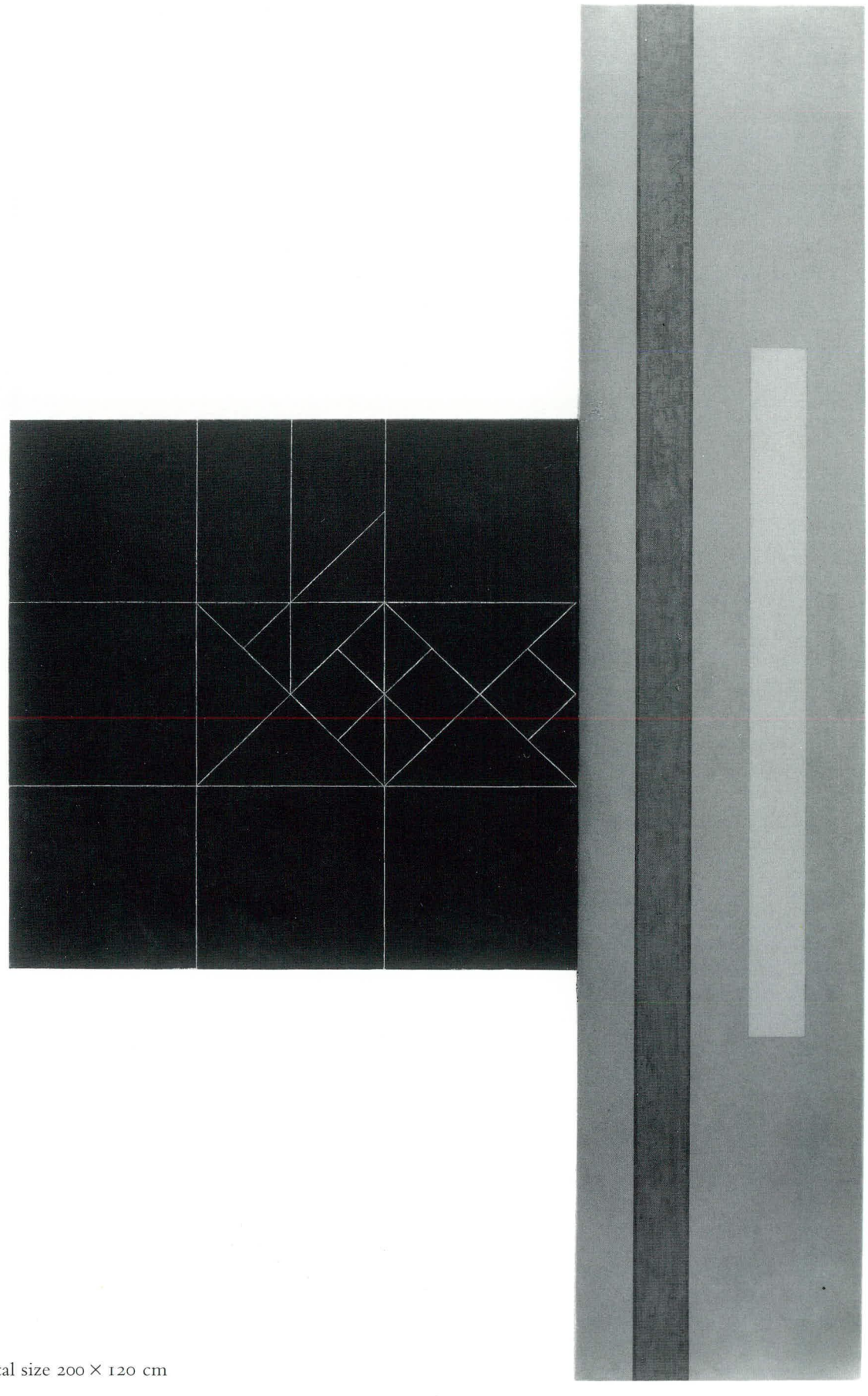




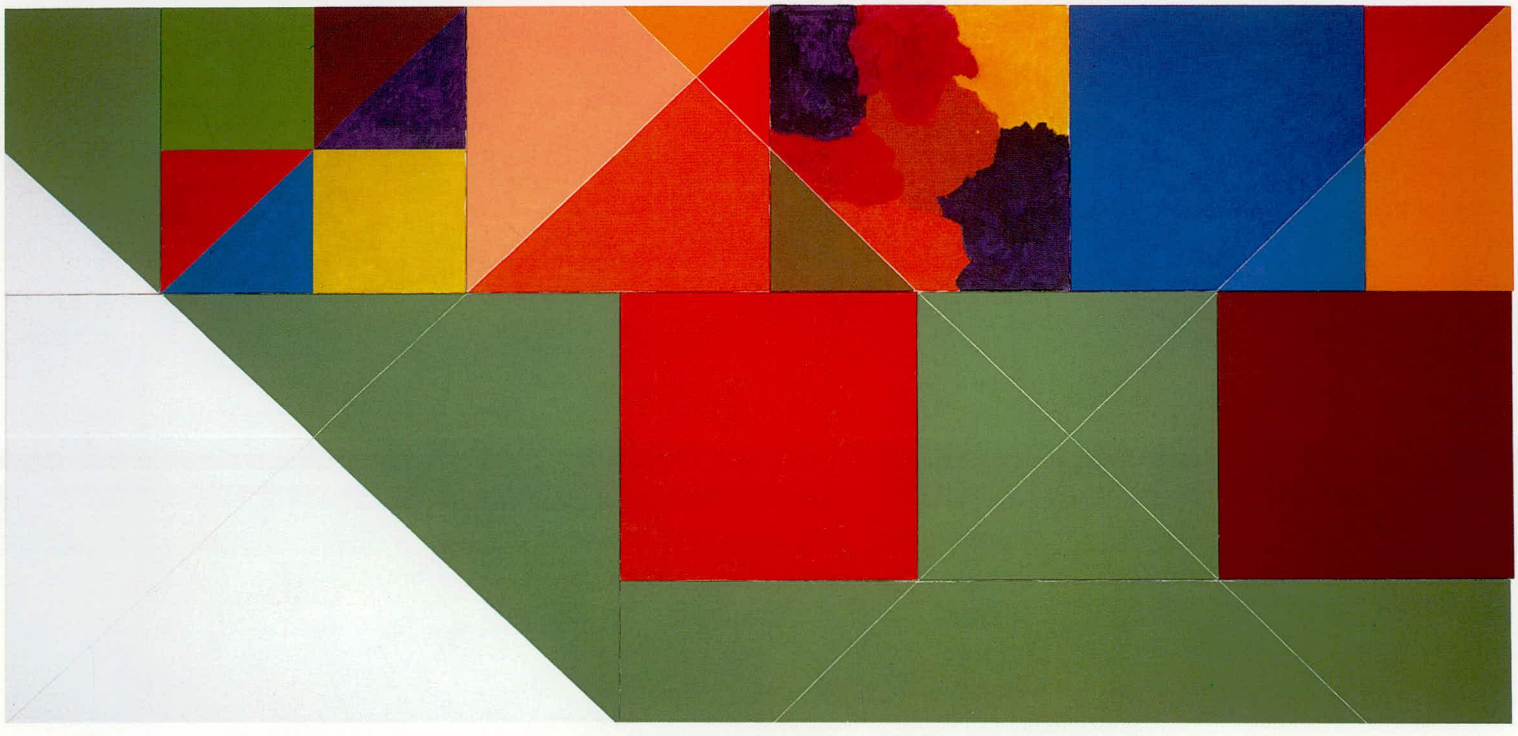
76. 1984, totaal ca./approx. total size 145 × 425 cm



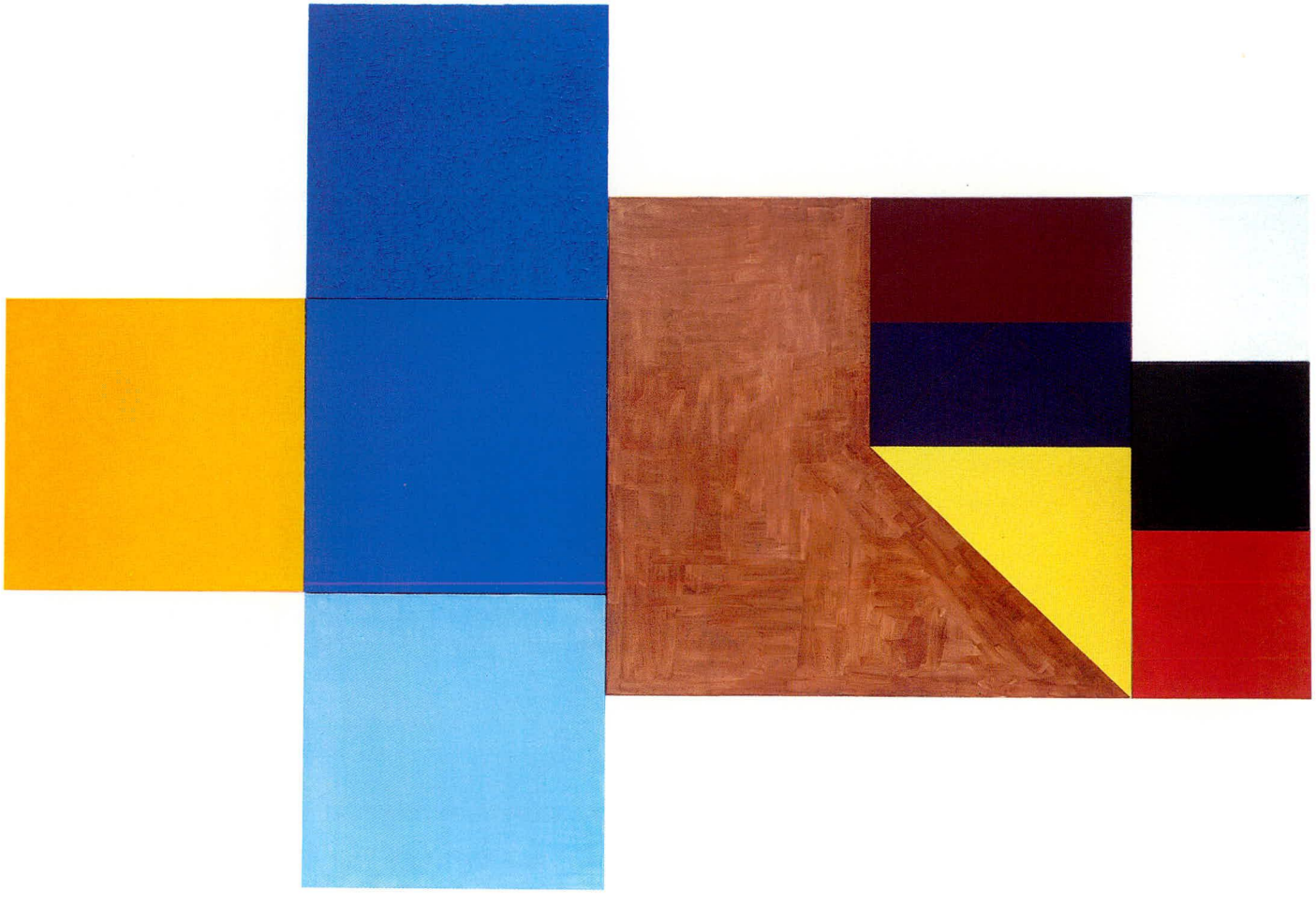
89. 1987/88, 320 × 460 cm



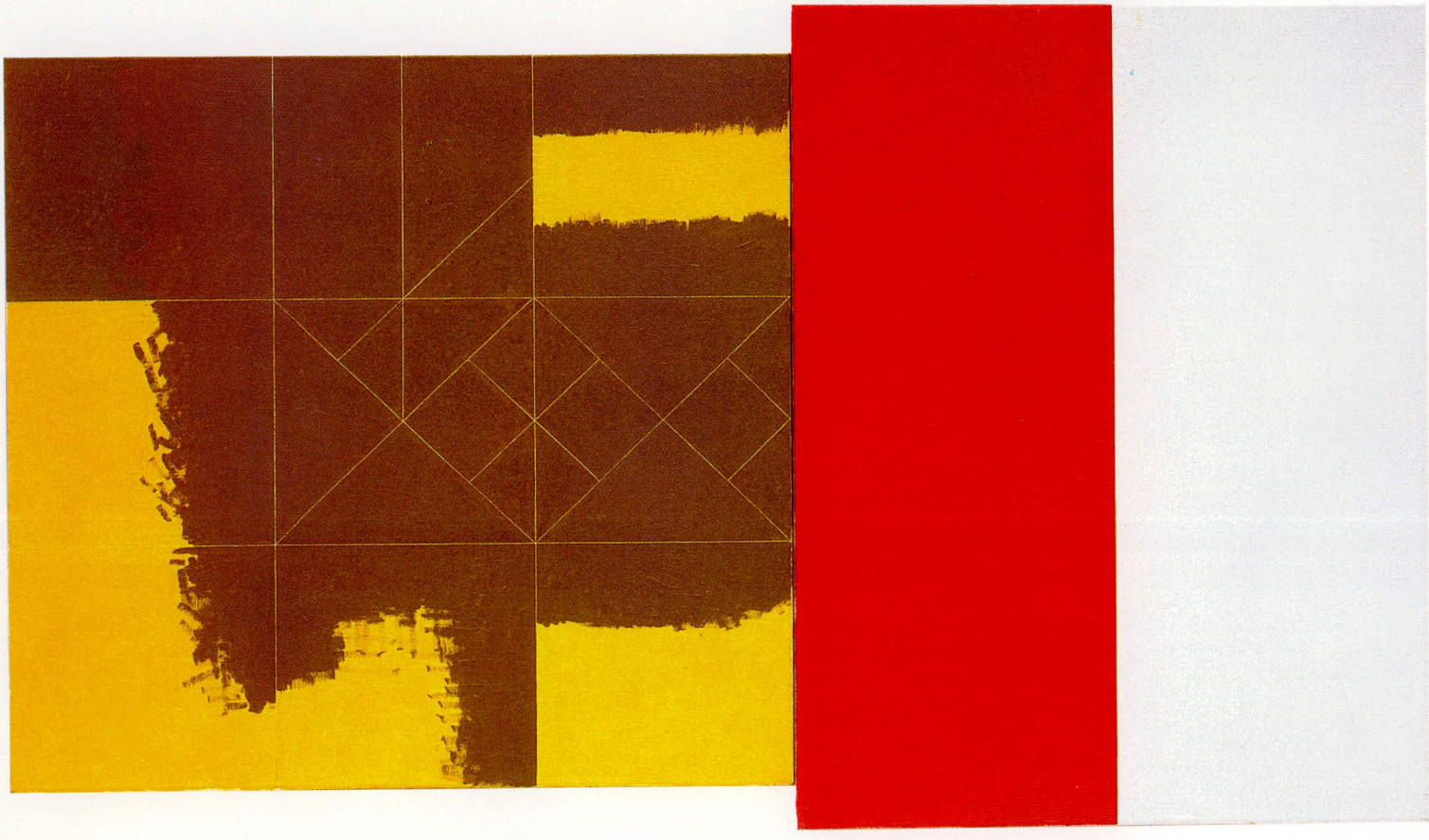
93. 1988/89, totaal ca./approx. total size 200 × 120 cm



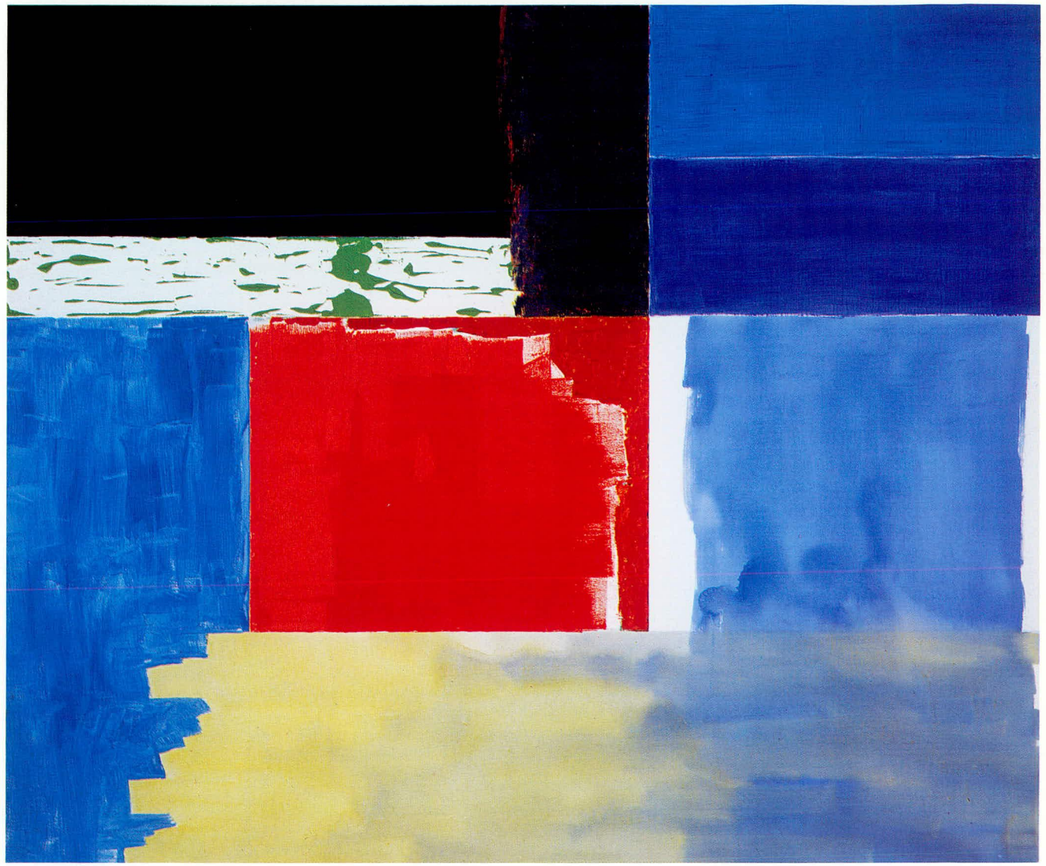
90. 1987/88, 200 × 400 cm

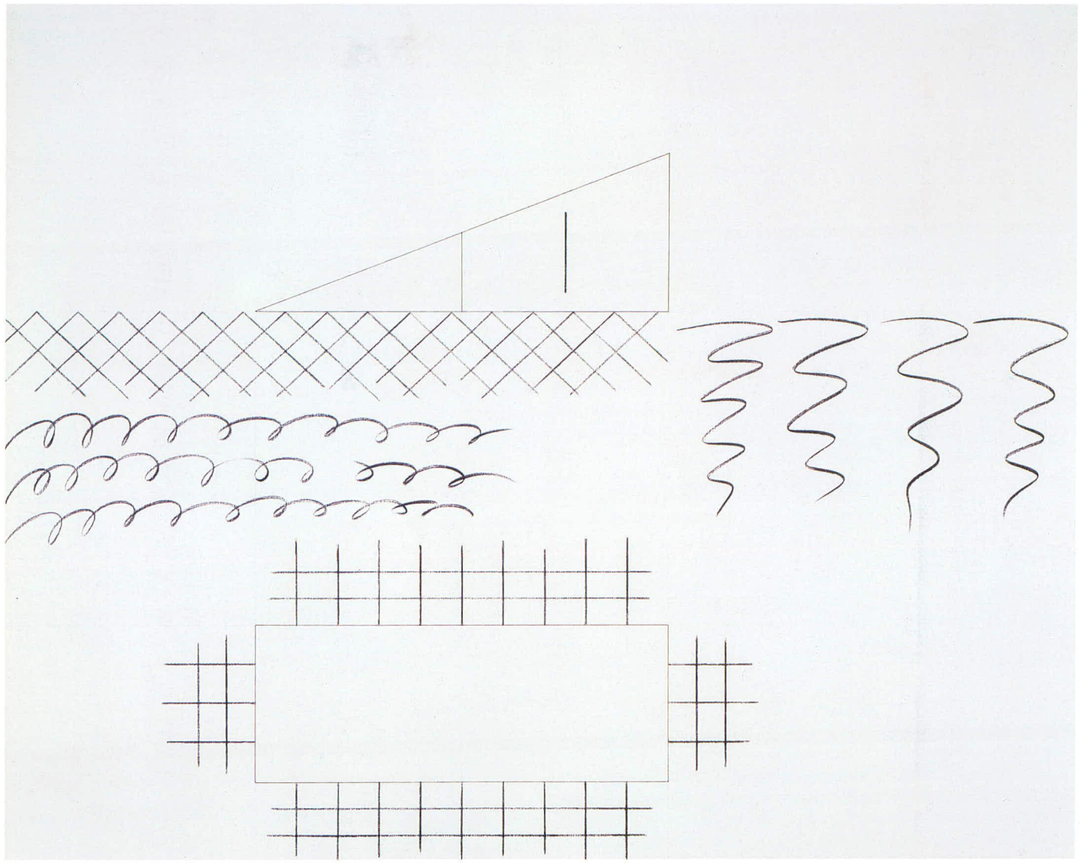


91. 1988/89, totaal ca./approx. total size 225 × 320 cm

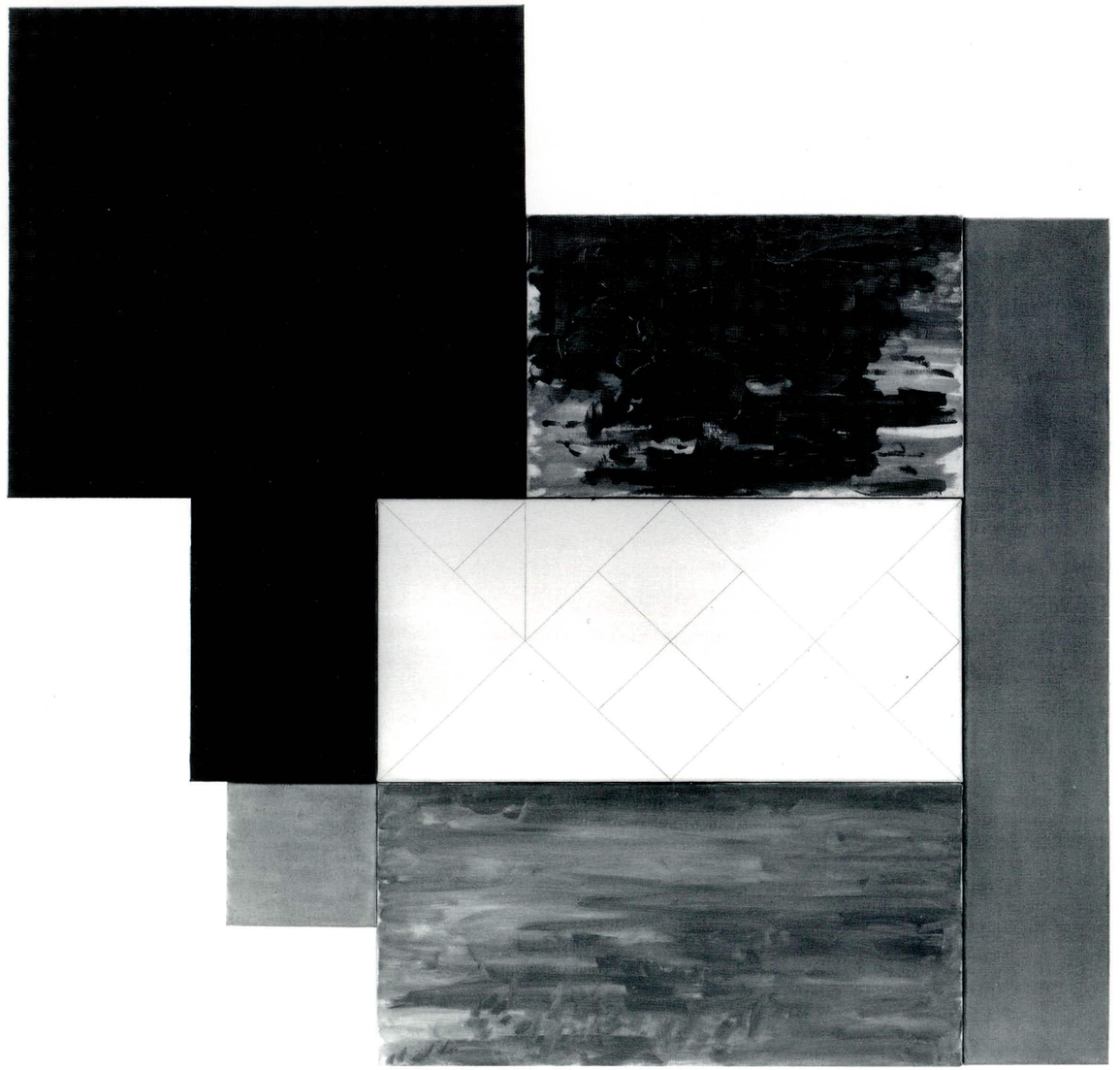


92. 1988/89, totaal ca./approx. total size 90 × 157,5 cm

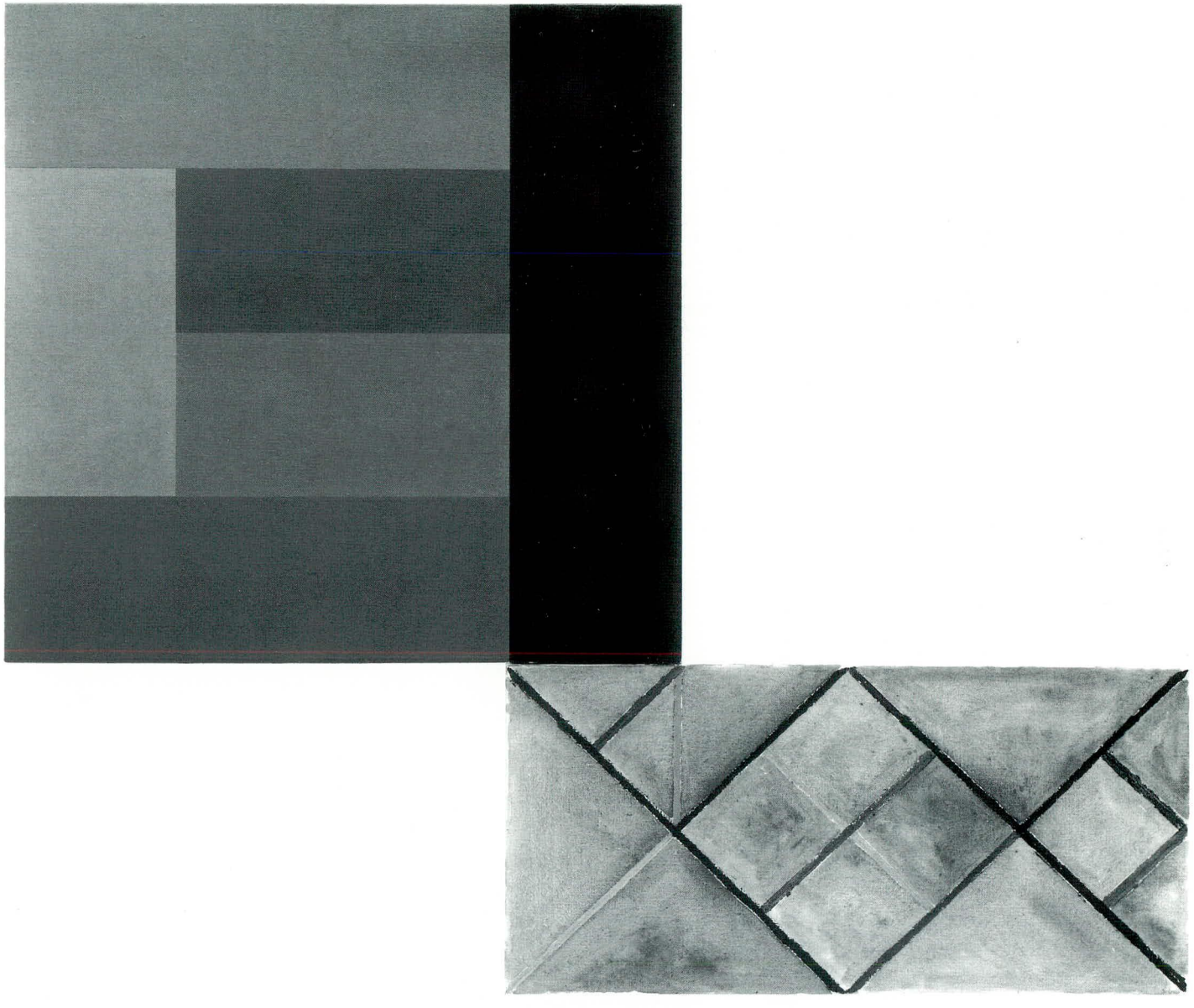




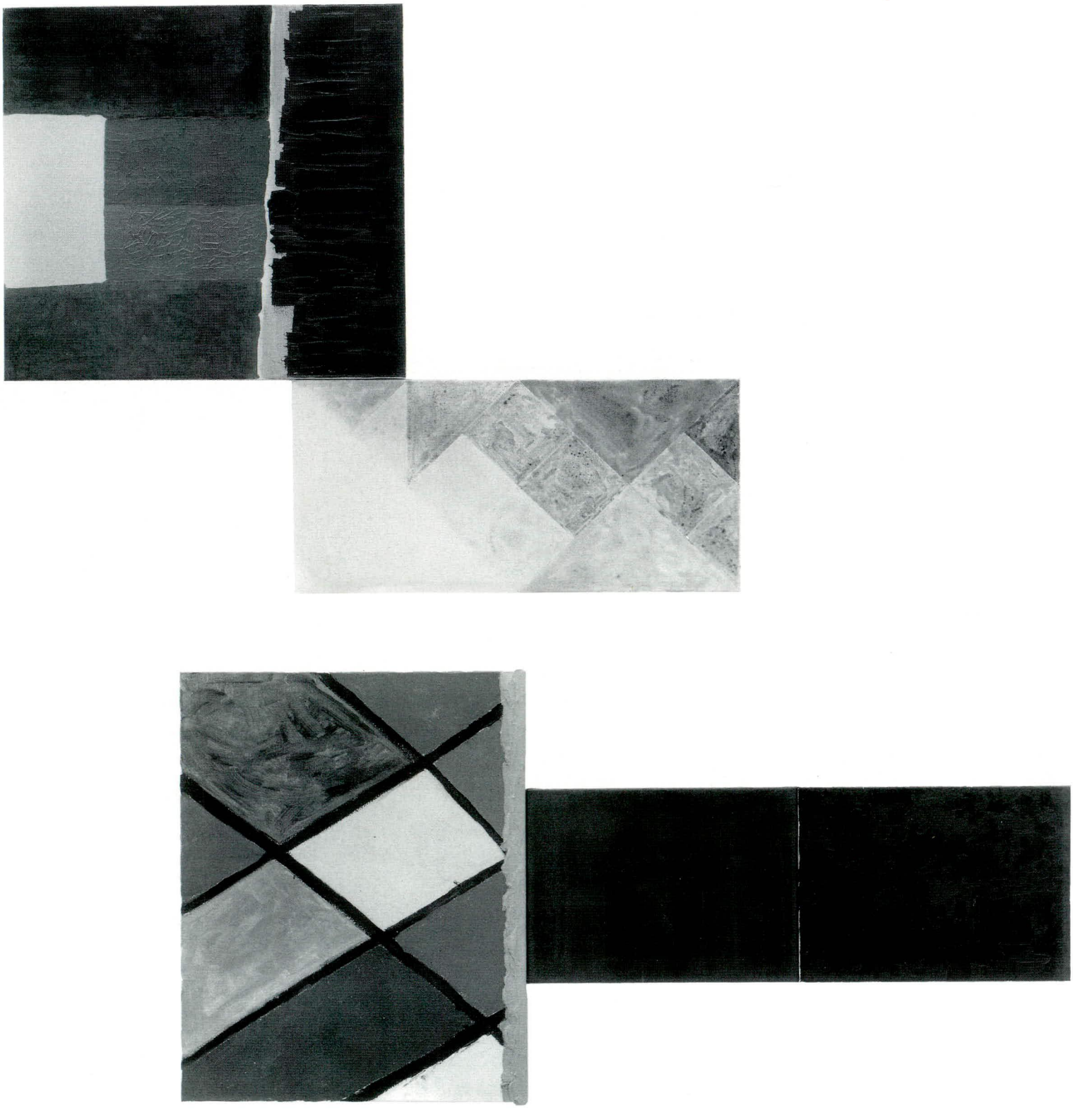
86. 1986/87, totaal ca./approx. total size 180 × 410 cm



94. 1988/89, totaal ca./approx. total size 160 × 150 cm

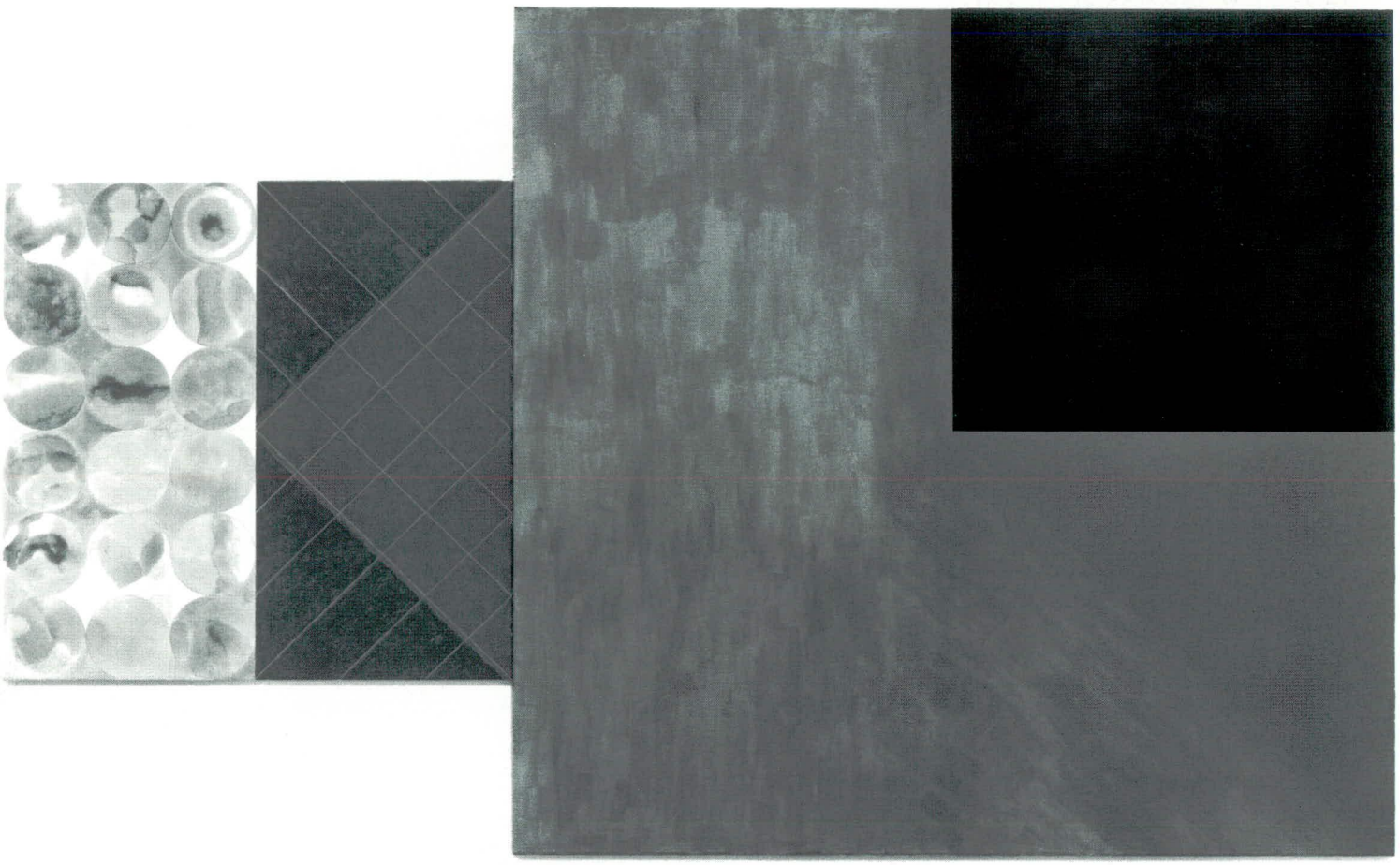


95. 1988/89, totaal ca./approx. total size 120 × 140 cm



96. 1988/89, totaal ca./approx. total size 110 × 130 cm

98. 1982–1989, totaal ca./approx. total size 100 × 196,5 cm



97. 1988/89, totaal ca./approx. total size 170 × 270 cm

# Biografie | Biography

Kees Smits
Born Kortgene, 24-6-1945
MO-B tekenen 1964-1969
(Graduate Art teacher)

**Eenmanstentoonstellingen**
**Solo exhibitions**
1976 Finsterwolde, Galerie Waalkens
1978 Amsterdam, Galerie Van Krimpen
1979 Middelburg, De Vleeshal
1980 Amsterdam, Galerie Van Krimpen
1981 Amsterdam, Galerie Van Krimpen
1981 Amsterdam, Stedelijk Museum, tekeningen
1983 Amsterdam, Galerie Van Krimpen
1985 Amsterdam, Galerie Van Krimpen
1987 Amsterdam, Galerie Van Krimpen
1988 Amsterdam, Galerie Van Krimpen

**Groepstentoonstellingen**
**Group exhibitions**
1975 Amsterdam, *Fundamentele schilderkunst / Fundamental painting*, Stedelijk Museum
1980 Amsterdam, *The Critic Sees*, Museum Fodor
1980 Parijs, *XIIème Biennale de Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
1980 Stuttgart, *Aktuelle Kunst aus den Niederlanden*, Landespavillon Stuttgart
1981 Graz, *Neue Malerei aus den Niederlanden*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum
1981 Zagreb, *Nova nizozemska umjetnost*, Galerija Suvremene Umjetnosti
1982 Basel, *Junge Kunst aus den Niederlanden*, Sonderausstellung Kunstmesse
1982 Almelo, *Tekens van leven*, De Waag
1982 Amsterdam, *'60-'80. Twintig jaar beeldende kunst*, Museum Fodor
1984 Amsterdam, *Amsterdam koopt kunst*, Museum Fodor
1984 Lyon, *René Daniëls, René van den Broek, Henk Visch, Fortuyn/O'Brien, Kees Smits*, Centre d'échanges de perrache, Espace Lyonnais d'Art Contemporain
1985 Geneve, *idem*, Halle Sud
1985 Parijs, *idem*, Institut Néerlandais
1985 Amsterdam, *Wat Amsterdam betreft*, Stedelijk Museum
1985 Leiden, *Aspecten van de Nederlandse tekenkunst 1945-1985*, Stedelijk Museum de Lakenhal
1985 's-Gravenhage, *Rijksaankopen 1984*
1986 Amsterdam, Galerie Van Krimpen
1987 Amsterdam, *Kunst Rai*, Rai
1987 Amsterdam, *Hollands Landschap*, Museum Overholland
1987 Amsterdam, *Terzijde de Horde*, Christofori Prinsengracht 581
1988 Parijs, *Hollands Landschap*, Institut Néerlandais
1988 Schiedam, *Rijksaankopen 1987*
1989 Winterswijk, Mondriaanhuis
1990 Amsterdam, Galerie Van Krimpen

# Literatuur | Literature


Tent.cat/exhib.cat. *Fundamentele schilderkunst / Fundamental Painting*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1975, pp. 66-67

Rini Dippel, 'Fundamentele schilderkunst. Aspekten van recente ontwikkelingen in de abstrakte kunst', *Museumjournaal*, 20 (1975), 2 pp. 57-62

Karel Schampers, Tent.cat/exhib.cat. *Kees Smits. Schilderijen en tekeningen 1974/79*, De Vleeshal, Middelburg 1979

Karel Schampers, Tent.cat/exhib.cat. *The Critic Sees*, Museum Fodor, Amsterdam 1980

Tent.cat/exhib.cat. *XIIè Biennale de Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parijs 1980, p. 210

Tent.cat/exhib.cat. *Aktuelle Kunst aus den Niederlanden*, Landespavillon, Stuttgart 1980

Tent.cat/exhib.cat. *Neue Malerei aus den Niederlanden*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1980

Karel Schampers, 'Kees Smits', *Museumjournaal*, 25 (1980), 5, p. 218

Karel Schampers, 'Kees Smits; tekeningen 1974-1980', *Bulletin Stedelijk Museum*, (1981), pp. 69-70

Alied Ottevanger, 'Kees Smits', *Metropolis M*, 2 (1981), 3, pp. 35-42

Tent.cat/exhib.cat. *'Symbool en teken'*, De Waag, Almelo 1982, pp. 40-41 en/and pp. 50-51

Tent.cat/exhib.cat. *Junge Kunst aus den Niederlanden*, Kunstmesse, Basel 1982, pp. 8-11

Tent.cat/exhib.cat. *Amsterdam '60-'80. Twintig jaar beeldende kunst*, Museum Fodor, Amsterdam 1982, p. 137

Hans Sizoo, 'Nieuwe schilderkunst in Nederland', in: Achille Bonita Oliva (red), *Transavantgarde International*, Milaan 1982, pp. 231-239

Tent.cat/exhib.cat. *René Daniëls, René van den Broek, Henk Visch, Fortuyn/O'Brien, Kees Smits*, Centre d'échanges de perrache, Espace Lyonnais d'Art Contemporain, Lyon 1984/85, pp. 49-59

Rini Dippel, 'Schilderen als schilderen. Naar aanleiding van de tentoonstelling "Fundamentele schilderkunst" 1975', in: G. Imanse (red), *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1984, pp. 174-198

*Rijksaankopen 1984. Werk van hedendaagse beeldende kunstenaars*, 'Kees Smits', Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage-Amsterdam 1985, p. 242

Tent.cat/exhib.cat. *Aspecten van Nederlandse Tekenkunst, 1945-1985*, Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 1985

Tent.cat/exhib.cat. *Wat Amsterdam betreft*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1985/1986, pp. 68-69

Hans Sizoo, 'Kees Smits', *Voorbeelden van kwaliteit*, Galerie Lambert Tegenbosch, Eindhoven 1986

Adi Martis, 'Kees Smits. De verbeelding in het gareel gehouden', *Metropolis M*, 7 (1986), 3, pp. 8-15

Frank Lubbers, 'Kees Smits', *DA+AT Dutch Art + Architecture Today*, (1986), 19, pp. 2-6

Tent.cat/exhib.cat. *Hollands Landschap*, Museum Overholland, Amsterdam 1987

Adi Martis, 'Kees Smits. Een gesprek over varkens en de varkens-hoede', *Beeld*, 3 (1987), 2, pp. 38-39

Anna Tilroe, 'Kees Smits stippelt complexe zwerftocht voor het oog uit', *De Volkskrant*, 6-3-1987

Tent.cat/exhib.cat. *Kunst Rai*, Rai, Amsterdam 1987, p. 35

*Rijksaankopen 1987. Werk van hedendaagse beeldende kunstenaars*, 'Kees Smits', Rijksdienst Beeldende Kunst/SDU, 's-Gravenhage 1988, p. 150

Bert Jansen, 'De geschilderde werkelijkheid van Kees Smits en Roger Raveel', *Het Financieele Dagblad*, 24,26-9-1988

Hans Sizoo, 'Kees Smits. Wankel evenwicht op weg naar het beeld', *Kunstbeeld*, 12 (1988), 8, pp. 22-25

# Catalogus

In centimeters hoogte × breedte, van links naar rechts en boven naar beneden

1. zonder titel, 1974, 153 × 250,5, aquarel op papier, courtesy Galerie van Krimpen, p. 30

2. zonder titel, 1974, 2 delen van 65 × 100 totaal ca. 130 × 100, aquarel op papier, p. 31

3. zonder titel, 1974, 9 delen van 50 × 65 totaal ca. 150 × 260, acryl op papier, p. 31

4. zonder titel, 1976, 4 delen van 110 × 110 totaal ca. 220 × 220, acryl en vetkrijt op doek, p. 32

5. zonder titel, 1976, 24 × 141, acryl op doek, p. 32

6. zonder titel, 1976/77, 6 delen a: 158,5 × 19,5 b: 80 × 110 c: 50 × 50 d: 50 × 50 e: 55 × 55 f: 45 × 45 totaal ca. 165 × 345, acryl en viltstift op doek, p. 33

7. zonder titel, 1977, 2 delen a: 57 × 57 b: 60 × 57 totaal ca. 60 × 114, acryl en vetkrijt op hardboard, p. 34

8. zonder titel, 1977, 110 × 210 × 10 × 141,5 × 110, acryl, viltstift en potlood op doek, p. 35

9. zonder titel, 1977, 90,5 × 90 × 90,5 × 105,5, acryl, viltstift en vetkrijt op doek, p. 35

10. zonder titel, 1977, 60 × 60, acryl op doek, p. 34

11. zonder titel, 1977, 150 × 200, olieverf op doek, p. 36

12. zonder titel, 1977/78, 2 delen a: 47 × 90 b: 23 × 89 totaal ca. 47 × 179, acryl op doek, Marie Louise en Leo Kools Den Ham, p. 36

13. zonder titel, 1977/78, 2 delen van 60 × 60 totaal ca. 84 × 190, acryl op doek, p. 37

14. zonder titel, 1977/78, 2 delen van 200 × 143 × 200 totaal ca. 186 × 296, olieverf op doek, p. 38

15. zonder titel, 1977/78, 2 delen van 80 × 80 × 113 totaal ca. 80 × 180, acryl op doek, particuliere collectie Amsterdam, p. 37

16. zonder titel, 1977/78, 60 × 60 en 70 × 70 × 70 totaal ca. 60 × 140, acryl op doek, collectie Van Krimpen Amsterdam, p. 39

17. zonder titel, 1977/78, 2 delen van 60 × 60 totaal 60 × 120, acryl op doek, WVC Rijswijck, p. 40

18. zonder titel, 1977/78, 2 delen van 40 × 40 totaal 40 × 165, acryl op doek, De Lange Jakarta, p. 40

19. zonder titel, 1978, 2 delen van 60 × 60 totaal 60 × 120, acryl op doek, p. 39

20. zonder titel, 1978, 150 × 200, olieverf op doek, De Lange Jakarta, p. 41

21. zonder titel, 1978, 123 × 123, verf op papier, particuliere collectie Rotterdam, p. 42

22. zonder titel, 1978, 2 delen a: 50 × 63,5 × 63,5 × 72 × 59 b: 75,5 × 60,5 × 35,5 × 54 × 65,5 totaal ca. 120 × 195, acryl op doek, p..41

23. zonder titel, 1978, 2 delen a: 70 × 70 b: 75 × 75 totaal ca. 75 × 145, acryl op doek, Afke van Beelen Amsterdam, p. 43

24. zonder titel, 1978/79, 180 × 180, acryl op doek, collectie Van Krimpen Amsterdam, p. 43

25. zonder titel, 1978/79, 6 delen a: 3 delen van 60 × 60 b: 3 delen van 40 × 40 totaal ca. 125 × 180, acryl op doek, p. 44

26. zonder titel, 1978/79, 2 delen van 100 × 100 totaal 100 × 200, acryl op doek, Stedelijk Museum de Lakenhal Leiden, p. 44

27. zonder titel, 1979, 4 delen a: 2 delen van 90 × 90 b: 2 delen van 60 × 60 totaal ca. 154 × 180, acryl op doek, R. van Koningsbruggen Amsterdam, p. 45

28. zonder titel, 1979, 115 × 155,5, verf op papier, particuliere collectie Rotterdam, p. 45

29. zonder titel, 1977-1979, 280 × 76, acryl op doek, p. 46

30. zonder titel, 1979, 2 delen a: 110 × 110 b: 80 × 110 totaal ca. 110 × 195, acryl op doek, p. 47

31. zonder titel, 1979, 130 × 130, acryl op doek, p. 46

32. zonder titel, 1979, 2 delen van 140 × 150, acryl op doek, p. 47

33. zonder titel, 1979, 3 delen a: 98 × 195 × 219 b: 110 × 110 c: 120 × 120 totaal ca. 240 × 340, acryl op doek, p. 48

34. zonder titel, 1979, 5 delen a: 120 × 120 b: 4 delen van 200 × 143 × 200 totaal 186 × 730, acryl op doek, courtesy Galerie van Krimpen, p. 49

35. zonder titel, 1979, 2 delen a: 160 × 160 × 160 b: 200 × 140 × 200 totaal ca. 200 × 200, acryl op doek, p. 48

36. zonder titel, 1979, 5 delen
a: 110 × 110 × 110 b: 60 × 50 c: 80 × 40
d: 80 × 80 totaal ca. 96 × 320, acryl op doek, p. 49

37. zonder titel, 1979/80, 3 delen
a: 150 × 150 b: 2 delen van 55 × 55 totaal ca. 21,2 × 340, acryl op doek, p. 50

38. zonder titel, 1979/80, 2 delen
a: 60 × 220 b: 80 × 180 totaal
ca. 190 × 220, acryl op doek, p. 51

39. zonder titel, 1980, 2 delen a: 80 × 190
b: 120 × 120 totaal ca. 220 × 190, acryl op doek, p. 52

40. zonder titel, 1980, 9 delen a: 6 delen van 30 × 30 b: 170 × 170 c: 120 × 120
d: 40 × 80 totaal ca. 190 × 370, acryl op doek, p. 53

41. zonder titel, 1980, 6 delen a: 3 delen van 10 × 100 b: 70 × 70 c: 2 delen van 40 × 24 × 43 × 40 totaal ca. 115 × 315, acryl op doek, p. 53

42. zonder titel, 1980, 80 × 110, acryl op doek, particuliere collectie Rotterdam, p. 54

43. zonder titel, 1980, 101 × 123, acryl op doek, Jacqueline de Jong Amsterdam, p. 55

44. zonder titel, 1980, 2 delen a: 95 × 60
b: 60 × 95 totaal ca. 95 × 165, acryl op doek, p. 56

45. zonder titel, 1980, 174 × 147, acryl op triplex, p. 57

46. zonder titel, 1980/81, totaal ca.
200 × 270, acryl op triplex, p. 56

47. zonder titel, 1980/81, 6 delen
a: 50 × 76 b: 2 delen van 55 × 55
c: 60 × 50 d: 80 × 80 e. 150 × 150 totaal ca. 205,5 × 436,3, acryl op doek, p. 58

48. zonder titel, 1980/81, 11 delen
a: 2 delen van 40 × 40 b: 55 × 55
c: 50 × 80 d: diameter 50 e: 52 × 68
f: diameter 80 g: 10 × 60 h: diameter 60
i: diameter 70 j: diameter 100 totaal ca. 245 × 412, acryl op doek, p. 59

49. zonder titel, 1980/81, 183,5 × 122, acryl op papier, p. 60

50. zonder titel, 1981, 2 delen van 50 × 70, totaal ca. 50 × 140, acryl op doek, Tessel de Lange Amsterdam, p. 61

51. zonder titel, 1981, totaal 208 diameter, acryl op triplex en acryl op doek, courtesy Galerie van Krimpen, p. 62

52. zonder titel, 1981, 2 delen
a: 150 × 200,5 b: 55 × 90 totaal ca.
150 × 320, olieverf op doek, Stedelijk Museum Amsterdam, p. 61

53. zonder titel, 1981/82, 4 delen
a: 90 × 122 b: 64 × 92,5 c: 150 × 122
d: 50 × 61 totaal ca. 150 × 510, acryl op triplex, p. 63

54. zonder titel, 1981/82, 4 delen
a: 65 × 87 b: 83 × 102,5 c: 2 delen van 55 × 70 totaal ca. 83 × 330, acryl op doek, Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag, inv. nr. K.85269-A-D, p. 64

55. zonder titel, 1981/82, 7 delen
a: 76,5 × 45 b: 2 delen van 70 × 45
c: 68,5 × 45 d: 2 delen van 45 × 45
e: 90 × 45 totaal ca. 287 × 171, acryl op doek, p. 65

56. zonder titel, 1981/82, 7 delen a: 3 delen van 35 × 35, acryl op doek b: 140 linnen band c: 3 delen van 11,5 × 11,5 × 16,2, acryl op doek d: 140 × 140, acryl op doek e: 51 × 92, acryl op doek totaal ca. 140 × 510, p. 66

57. zonder titel, 1981/82, 5 delen
a: 40 × 150 b: 54,5 × 64 c: 80 × 64
d: 54,5 × 61 e: 54,5 × 70 totaal ca.
80 × 400, acryl op doek, p. 73

58. zonder titel, 1981/82, 7 delen
a: 55 × 60, acryl op doek b: 110 × 4,2 diameter, acryl op kartonnen koker
c: 110 × 4,5 × 3,5 × 3,5, acryl op houten hoeklijst d: 55 × 3,3 × 3,3, acryl op houten balkje e: 110 × 120, acryl op doek f: 54 diameter, acryl op doek daarvoor 20 × 20 acryl op hout g: 55 × 55 acryl op doek totaal ca. 110 × 450, p. 67

59. zonder titel, 1981/82, 10 delen
a: 3 delen van 30 × 30, acryl op stof
b: 3 cirkelsegmenten straal 40, acryl op doek c: 80 × 80, acryl op gevlochten houten latjes d: 40 × 4,5 diameter, acryl op kartonnen koker e: 40 × 40, acryl op doek
f: 40 × 4,2 × 4,2, acryl op houten balkje totaal ca. 80 × 240, courtesy Galerie van Krimpen, p. 66

60. zonder titel, 1981/82, 3 delen a: 2 delen van 35 × 35 b: 70 × 70 totaal 70 × 105, acryl op hout en doek, p. 63

61. zonder titel, 1981/82, 3 delen a: 2 delen van 40 × 40 b: 44 × 67,5 totaal ca.
44 × 187, acryl op doek, p. 68

62. zonder titel, 1981/82, 2 delen
a: 50 × 65 b: 150 × 21 totaal ca. 94 × 150, acryl op doek, p. 68

63. zonder titel, 1982/83, 2 delen van 95 × 95, acryl op doek, Stedelijk Museum de Lakenhal Leiden, p. 69

64. zonder titel, 1983, 3 delen van 70 × 70 totaal ca. 222 × 70, acryl op doek, Vescom BV Deurne, Holland, p. 69

65. zonder titel, 1983, 180 × 180, acryl op doek, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, p. 70

66. zonder titel, 1983, 82,5 × 150, olieverf op doek, Gemeente Musea Delft, p. 71

67. zonder titel, 1983, 4 delen a: 115 × 135 b: 150 × 150 c: 95 × 95 d: 135 × 80 totaal ca. 150 × 570, acryl en plakband op doek, p. 79

68. zonder titel, 1983, 4 delen a: 65 × 115 b: 75 × 66 c: 65,5 × 75,5 d: 36 × 96 totaal ca. 75 × 510, tussenafstanden 50 cm, acryl op doek, p. 72

69. zonder titel, 1983, 5 delen a: 70 × 70 b: 2 delen van 40 × 45 c: 2 delen van 60 × 30 totaal ca. 190 × 172, acryl op doek, p. 74

70. zonder titel, 1983-1988, 6 delen a: 5 delen van 38 × 50 b: 30 × 30 totaal ca. 150 × 180, acryl op doek, Doris Wintgens Hötte Baarn, p. 75

71. zonder titel, 1983, 75 × 75, acryl op doek, p. 72

72. zonder titel, 1983, 80 × 80, acryl op doek, p. 76

73. zonder titel, 1983, 85 × 200, acryl op doek, De Lange Jakarta, p. 76

74. zonder titel, 1984, 3 delen van 65 × 50 totaal ca. 65 × 164, acryl op doek, Pieter en Marieke Sanders Aerdenhout, p. 77

75. zonder titel, 1984, 140 × 100, acryl op doek, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, p. 78

76. zonder titel, 1984, 4 delen van 145 × 100 totaal ca. 145 × 425, acryl op doek, Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag, inv. nr. K 85270-A-D, p. 89

77. zonder titel, 1984/85, 6 delen van 90 × 90 totaal ca. 284 × 367, acryl, plakband en oost indische inkt op doek, Stedelijk Museum de Lakenhal Leiden, p. 80

78. zonder titel, 1985, 5 delen a: 88 × 88 b: 90 × 45 c: 45 × 88 d: 130 × 24 e: 88 × 88 totaal ca. 135 × 462, acryl op doek, Marie Louise en Leo Kools Den Ham, p. 82

79. zonder titel, 1984/85, 4 delen a: 100 × 190 b: 100 × 200 c: 2 delen van 90 × 90 totaal ca. 200 × 435, oost indische inkt, olieverf, lak en acryl op doek, courtesy Galerie van Krimpen, p. 81

80. zonder titel, 1985, 3 delen van 90 × 90 totaal ca. 180 × 180, acryl en oost indische inkt op doek, p. 84

81. zonder titel, 1985, 3 delen a: 160 × 180 b: 140 × 140 c: 144 × 160 totaal ca. 160 × 616, acryl en potlood op doek, p. 82

82. zonder titel, 1983-1986, 180 × 210, olieverf op doek, Gemeente Musea Delft, p. 84

83. zonder titel, 1983-1986, 11 delen totaal ca. 225 × 450, acryl, olieverf en inkt op doek, Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag, inv. nr. K 87075-A-K, p. 83

84. zonder titel, 1984-1986, 8 delen a: 230 × 250 b: 40 × 40 × 40 c: 2 delen van 35 × 35 d: 67 × 96 e: 3 delen van 75 × 75 × 75 totaal ca. 487,5 × 230, acryl en oost indische inkt op doek, p. 85

85. zonder titel, 1985/86, 6 delen a: 2 delen van 225 × 65 b. 50 × 107 c: 2 delen van 45 × 45 d: 50 × 100 totaal ca. 290 × 325, houtskool, oostindische inkt en acryl op doek, p. 86

86. zonder titel, 1986/87, 2 delen van 180 × 200, acryl, houtskool en oostindische inkt op doek, NV Bouwfonds Nederlandse Gemeenten Hoevelaken, p. 95

87. zonder titel, 1987/88, 11 delen, 200 × 400, acryl, oost indische inkt en olieverf op doek, Centraal Museum Utrecht, p. 88

88. zonder titel, 1987/88, 11 delen, 200 × 400, olieverf op doek, Gemeente Musea Delft, p. 87

89. zonder titel, 1987/88, 14 delen, 320 × 460, acryl, houtskool en spuitbus op doek, Stadsgalerij Heerlen, p. 90

90. zonder titel, 1987/88, 11 delen, 200 × 400, acryl op doek, collectie Van Krimpen Amsterdam, p. 92

91. zonder titel, 1988/89, 8 delen a: 4 delen van 75 × 75 b: 127,5 × 127,5 c: 3 delen van 42,5 × 42,5 totaal ca. 225 × 320, olieverf en acryl op doek, p. 93

# Catalogue

In centimeters, height x width, left to right, top to bottom

92. zonder titel, 1988/89, 2 delen a: 80 × 80 b: 90 × 67,5 totaal ca. 90 × 157,5, olieverf op doek, p. 94

93. zonder titel, 1988/89, 2 delen a: 80 × 80 b: 200 × 40 totaal ca. 200 × 120, olieverf op doek, p. 91

94. zonder titel, 1988/89, 7 delen a: 70 × 70 b: 40 × 60 c: 120 × 20 d. 40 × 25 e: 2 delen van 40 × 80 f: 20 × 20 totaal ca. 160 × 150, olieverf, oostindische inkt, acryl en potlood op doek, p. 96

95. zonder titel, 1988/89, 2 delen a: 80 × 80 b: 40 × 80 totaal ca. 120 × 140, olieverfstift, acryl en oostindische inkt op doek, courtesy Galerie van Krimpen, p. 97

96. zonder titel, 1988/89, 2 delen a: 70 × 70 b: 40 × 80 totaal ca. 110 × 130, acryl, potlood en olieverf op doek, p. 98

97. zonder titel, 1988/89, 2 delen a: 100 × 100 b: 170 × 170 totaal ca. 170 × 270, oostindische inkt en acryl op doek, p. 99

98. zonder titel, 1982-1989, 3 delen a: 100 × 76,5 b: 2 delen van 45 × 60 totaal ca. 100 × 196,5, acryl en olieverf op doek, p. 98

1. untitled, 1974, 153 × 250,5, water colour on paper, courtesy Galerie van Krimpen, p. 30

2. untitled, 1974, 2 parts 65 × 100 approx. total size 130 × 100, watercolour on paper, p. 31

3. untitled, 1974, 9 parts 50 × 65 approx. total size 150 × 260, acrylic on paper, p. 31

4. untitled, 1976, 4 parts 110 × 110 approx. total size 220 × 220, acrylic and oil pastels on canvas, p. 32

5. untitled, 1976, 24 × 141, acrylic on canvas, p. 32

6. untitled, 1976/77, 6 parts a: 158,5 × 19,5 b: 80 × 110 c: 50 × 50 d: 50 × 50 e: 55 × 55 f: 45 × 45 approx. total size 165 × 345, acrylic and felt-tip pen on canvas, p. 33

7. untitled, 1977, 2 parts a: 57 × 57 b: 60 × 57 approx. total size 60 × 114, acrylic and oil pastels on hardboard, p. 34

8. untitled, 1977, 110 × 210 × 10 × 141,5 × 110, acrylic, felt-tip pen and pencil on canvas, p. 35

9. untitled, 1977, 90,5 × 90 × 90,5 × 105,5, acrylic, felt-tip pen and oil pastel on canvas, p. 35

10. untitled, 1977, 60 × 60, acrylic on canvas, p. 34

11. untitled, 1977, 150 × 200, oil on canvas, p. 36

12. untitled, 1977/78, 2 parts a: 47 × 90 b: 23 × 89 approx. total size 47 × 179, acrylic on canvas, Marie Louise and Leo Kools Den Ham, p. 36

13. untitled, 1977/78, 2 parts 60 × 60 approx. total size 84 × 190, acrylic on canvas, p. 37

14. untitled, 1977/78, 2 parts 200 × 143 × 200 approx. total size 186 × 296, oil on canvas, p. 38

15. untitled, 1977/78, 2 parts 80 × 80 × 113 approx. total size 80 × 180, acrylic on canvas, private collection Amsterdam, p. 37

16. untitled, 1977/78, 60 × 60 and 70 × 70 × 70 approx. total size 60 × 140, acrylic on canvas, collection Van Krimpen Amsterdam, p. 39

17. untitled, 1977/78, 2 parts 60 × 60 total size 60 × 120, acrylic on canvas, WVC Rijswijk, p. 40

18. untitled, 1977/78, 2 parts 40 × 40 total size 40 × 165, acrylic on canvas, De Lange Jakarta, p. 40

19. untitled, 1978, 2 parts 60 × 60 total size 60 × 120, acrylic on canvas, p. 39

20. untitled, 1978, 150 × 200, oil on canvas, De Lange Jakarta, p. 41

21. untitled, 1978, 123 × 123, paint on paper, private collection Rotterdam, p. 42

22. untitled, 1978, 2 parts a: 50 × 63,5 × 63,5 × 72 × 59 b: 75,5 × 60,5 × 35,5 × 54 × 65,5 approx. total size 120 × 195, acrylic on canvas, p. 41

23. untitled, 1978, 2 parts a: 70 × 70 b: 75 × 75 approx. total size 75 × 145, acrylic on canvas, Afke van Beelen Amsterdam, p. 43

24. untitled, 1978/79, 180 × 180, acrylic on canvas, collection Van Krimpen Amsterdam, p. 43

25. untitled, 1978/79, 6 parts a: 3 parts 60 × 60 b: 3 parts 40 × 40 approx. total size 125 × 180, acrylic on canvas, p. 44

26. untitled, 1978/79, 2 parts 100 × 100 total size 100 × 200, acrylic on canvas, Stedelijk Museum de Lakenhal Leiden, p. 44

27. untitled, 1979, 4 parts a: 2 parts 90 × 90 b: 2 parts 60 × 60 approx. total size 154 × 180, acrylic on canvas, R. van Koningsbruggen Amsterdam, p. 45

28. untitled, 1979, 115 × 155,5, Paint on paper, private collection Rotterdam, p. 45

29. untitled, 1977-1979, 280 × 76, acrylic on canvas, p. 46

30. untitled, 1979, 2 parts a: 110 × 110 b: 80 × 110 approx. total size 110 × 195, acrylic on canvas, p. 47

31. untitled, 1979, 130 × 130, acrylic on canvas, p. 46

32. untitled, 1979, 2 parts 140 × 150, acrylic on canvas, p. 37

33. untitled, 1979, 3 parts a: 98 × 195 × 219 b: 110 × 110 c: 120 × 120 approx. total size 240 × 340, acrylic on canvas, p. 48

34. untitled, 1979, 5 parts a: 120 × 120 b: 4 parts 200 × 143 × 200 approx. total size 186 × 730, acrylic on canvas, courtesy Galerie van Krimpen, p. 49

35. untitled, 1979, 2 parts a: 160 × 160 × 160 b: 200 × 140 × 200 approx. total size 200 × 200, acrylic on canvas, p. 48

36. untitled, 1979, 5 parts a: 110 × 110 × 110 b: 60 × 50 c: 80 × 40 d: 80 × 80 approx. total size 96 × 320, acrylic on canvas, p. 49

37. untitled, 1979/80, 3 parts a: 150 × 150 b: 2 parts 55 × 55 approx. total size 21,2 × 340, acrylic on canvas, p. 50

38. untitled, 1979/80, 2 parts a: 60 × 220 b: 80 × 180 approx. total size 190 × 220, acrylic on canvas, p. 51

39. untitled, 1980, 2 parts a: 80 × 190 b: 120 × 120 approx. total size 220 × 190, acrylic on canvas, p. 52

40. untitled, 1980, 9 parts a: 6 parts 30 × 30 b: 170 × 170 c: 120 × 120 d: 40 × 80 approx. total size 190 × 370, acrylic on canvas, p. 53

41. untitled, 1980, 6 parts a: 3 parts 10 × 100 b: 70 × 70 c: 2 parts 40 × 24 × 43 × 40 approx. total size 115 × 315, acrylic on canvas, p. 53

42. untitled, 1980, 80 × 110, acrylic on canvas, private collection Rotterdam, p. 54

43. untitled, 1980, 101 × 123, acrylic on canvas, Jacqueline de Jong Amsterdam, p. 55

44. untitled, 1980, 2 parts a: 95 × 60 b: 60 × 95 approx. total size 95 × 165, acrylic on canvas, p. 56

45. untitled, 1980, 174 × 147, acrylic on plywood, p. 57

46. untitled, 1980/81, approx. total size 200 × 270, acrylic on plywood, p. 56

47. untitled, 1980/81, 6 parts a: 50 × 76 b: 2 parts 55 × 55 c: 60 × 50 d: 80 × 80 e: 150 × 150 approx. total size 205,5 × 436,3, acrylic on canvas, p. 58

48. untitled, 1980/81, 11 parts a: 2 parts 40 × 40 b: 55 × 55 c: 50 × 80 d: diameter 50 e: 52 × 68 f: diameter 80 g: 10 × 60 h: diameter 60 i: diameter 70 j: diameter 100 approx. total size 245 × 412, acrylic on canvas, p. 59

49. untitled, 1980/81, 183,5 × 122, acrylic on paper, p. 60

50. untitled, 1981, 2 parts 50 × 70, approx. total size 50 × 140, acrylic on canvas, Tessel de Lange Amsterdam, p. 61

51. untitled, 1981, total 208 diameter, acrylic on plywood and acrylic on canvas, courtesy Galerie van Krimpen, p. 62

52. untitled, 1981, 2 parts a: 150 × 200,5 b: 55 × 90 approx. total size 150 × 320, oil on canvas, Stedelijk Museum Amsterdam, p. 61

53. untitled, 1981/82, 4 parts a: 90 × 122 b: 64 × 92,5 c: 150 × 122 d: 50 × 61 approx. total size 150 × 510, acrylic on plywood, p. 63

54. untitled, 1981/82, 4 parts a: 65 × 87 b: 83 × 102,5 c: 2 parts 55 × 70 approx. total size 83 × 330, acrylic on canvas, Netherlands Office for Fine Arts, The Hague, inv. nr. K 85269-A-D, p. 69

55. untitled, 1981/82, 7 parts a: 76,5 × 45 b: 2 parts 70 × 45 c: 68,5 × 45 d: 2 parts 45 × 45 e: 90 × 45 approx. total size 287 × 171, acrylic on canvas, p. 65

56. untitled, 1981/82, 7 parts a: 3 parts 35 × 35, acrylic on canvas b: 140 linen tape c: 3 parts 11,5 × 11,5 × 16,2, acrylic on canvas d: 140 × 140, acrylic on canvas e: 51 × 92, acrylic on canvas approx. total size 140 × 510, p. 66

57. untitled, 1981/82, 5 parts a: 40 × 150 b: 54,5 × 64 c: 80 × 64 d: 54,5 × 61 e: 54,5 × 70 approx. total size 80 × 400, acrylic on canvas, p. 73

58. untitled, 1981/82, 7 parts a: 55 × 60, acrylic on canvas b: 110 × 4,2 diameter, acrylic on cardboard tube c: 110 × 4,5 × 3,5 × 3,5, acrylic on wooden strips at an angle d: 55 × 3,3 × 3,3, acrylic on wooden staff e: 110 × 120, acrylic on canvas f: 20 × 20, acrylic on wood in front of 54 diameter, acrylic on canvas g: 55 × 55 acrylic on canvas approx. total size 110 × 450, p. 69

59. untitled, 1981/82 10 parts a: 3 parts 30 × 30, acrylic on cloth b: 3 segments radius 40, acrylic on canvas c: 80 × 80, acrylic on wooden lattice work d: 40 × 4,5 diameter, acrylic on cardboard tube e: 40 × 40, acrylic on canvas f: 40 × 4,2 × 4,2, acrylic on wooden staff approx. total size 80 × 240, courtesy Galerie van Krimpen, p. 66

60. untitled, 1981/82, 3 parts a: 2 parts 35 × 35 b: 70 × 70 total size 70 × 105, acrylic on wood and canvas, p. 63

61. untitled, 1981/82, 3 parts a: 2 parts 40 × 40 b: 44 × 67,5 approx. total size 44 × 187, acrylic on canvas, p. 68

62. untitled, 1981/82, 2 parts a: 50 × 65 b: 150 × 21 approx. total size 94 × 150, acrylic on canvas, p. 68

63. untitled, 1982/83, 2 parts 95 × 95, acrylic on canvas, Stedelijk Museum de Lakenhal Leiden, p. 69

64. untitled, 1983, 3 parts 70 × 70 approx. total size 222 × 70, acrylic on canvas, Vescom BV Deurne, Holland, p. 69

65. untitled, 1983, 180 × 180, acrylic on canvas, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, p. 70

66. untitled, 1983, 82,5 × 150, oil on canvas, Gemeente Musea Delft, p. 71

67. untitled, 1983, 4 parts a: 115 × 135 b: 150 × 150 c: 95 × 95 d: 135 × 80 approx. total size 150 × 570, acrylic and adhesive tape on canvas, p. 79

68. untitled, 1983, 4 parts a: 65 × 115 b: 75 × 66 c: 65,5 × 75,5 d: 36 × 96 approx. total size 75 × 510, 50 cm in between, acrylic on canvas, p. 72

69. untitled, 1983, 5 parts a: 70 × 70 b: 2 parts 40 × 45 c: 2 parts 60 × 30 approx. total size 190 × 172, acrylic on canvas, p. 74

70. untitled, 1983-1988, 6 parts a: 5 parts 38 × 50 b: 30 × 30 approx. total size 150 × 180, acrylic on canvas, Doris Wintgens Hötte Baarn, p. 75

71. untitled, 1983, 75 × 75, acrylic on canvas, p. 72

72. untitled, 1983, 80 × 80, acrylic on canvas, p. 76

73. untitled, 1983, 85 × 200, acrylic on canvas, De Lange Jakarta, p. 76

74. untitled, 1984, 3 parts 65 × 50 approx. total size 65 × 164, acrylic on canvas, Pieter and Marieke Sanders Aerdenhout, p. 77

75. untitled, 1984, 140 × 100, acrylic on canvas, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, p. 78

76. untitled, 1984, 4 parts 145 × 100 approx. total size 145 × 425, acrylic on canvas, Netherlands Office for Fine Arts, The Hague, inv. nr. K 85270-A-D, p. 89

77. untitled, 1984/85, 6 parts 90 × 90 approx. total size 284 × 367, acrylic, adhesive tape and Indian ink on canvas, Stedelijk Museum de Lakenhal Leiden, p. 80

78. untitled, 1985, 5 parts a: 88 × 88 b: 90 × 45 c: 45 × 88 d: 130 × 24 e: 88 × 88 approx. total size 135 × 462, acrylic on canvas, Marie Louise and Leo Kools Den Ham, p. 82

79. untitled, 1984/85, 4 parts a: 100 × 190 b: 100 × 200 c: 2 parts 90 × 90 approx. total size 200 × 435, Indian ink, oil, lacquer and acrylic on canvas, courtesy Galerie van Krimpen, p. 81

80. untitled, 1985, 3 parts 90 × 90 approx. total size 180 × 180, acrylic and Indian ink on canvas, p. 84

81. untitled, 1985, 3 parts a: 160 × 180 b: 140 × 140 c: 144 × 160 approx. total size 160 × 616, acrylic and pencil on canvas, p. 82

82. untitled, 1983-1986, 180 × 210 oil on canvas, Gemeente Musea Delft, p. 84

83. untitled, 1983-1986, 11 parts approx. total size 225 × 450, acrylic, oil and ink on canvas, Netherlands Office for Fine Arts, The Hague, inv. nr. K 87075-A-K, p. 83

84. untitled, 1984-1986, 8 parts a: 230 × 250 b: 40 × 40 × 40 c: 2 parts 35 × 35 d: 67 × 96 e: 3 parts 75 × 75 × 75 approx. total size 487,5 × 230, acrylic and Indian ink on canvas, p. 85

85. untitled, 1985/86, 6 parts a: 2 parts 225 × 65 b. 50 × 107 c: 2 parts 45 × 45 d: 50 × 100 approx. total size 290 × 325, charcoal, Indian ink and acrylic on canvas, p. 86

86. untitled, 1986/87, 2 parts 180 × 200, acrylic, charcoal and Indian ink on canvas, NV Bouwfonds Nederlandse Gemeenten Hoevelaken, p. 95

87. untitled, 1987/88, 11 parts, 200 × 400, acrylic, Indian ink and oil on canvas, Centraal Museum Utrecht, p. 88

88. untitled, 1987/88, 11 parts, 200 × 400, oil on canvas, Gemeente Musea Delft, p. 87

89. untitled, 1987/88, 14 parts, 320 × 460, acrylic, charcoal and aerosol spray on canvas, Stadsgalerij Heerlen, p. 90

90. untitled, 1987/88, 11 parts, 200 × 400, acrylic on canvas, collection Van Krimpen Amsterdam, p. 92

91. untitled, 1988/89, 8 parts a: 4 parts 75 × 75 b: 127,5 × 127,5 c: 3 parts 42,5 × 42,5 approx. total size 225 × 320, oil and acrylic on canvas, p. 93

92. untitled, 1988/89, 2 parts a: 80 × 80 b: 90 × 67,5 approx. total size 90 × 157,5, oil on canvas, p. 94

93. untitled, 1988/89, 2 parts a: 80 × 80 b: 200 × 40 approx. total size 200 × 120, oil on canvas, p. 91

94. untitled, 1988/89, 7 parts a: 70 × 70 b: 40 × 60 c: 120 × 20 d. 40 × 25 e: 2 parts 40 × 80 f: 20 × 20 approx. total size 160 × 150, oil, Indian ink, acrylic and pencil on canvas, p. 96

95. untitled, 1988/89, 2 parts a: 80 × 80 b: 40 × 80 approx. total size 120 × 140, oilpaint brush, acrylic and Indian ink on canvas, courtesy Galerie van Krimpen, p. 97

96. untitled, 1988/89, 2 parts a: 70 × 70 b: 40 × 80 approx. total size 110 × 130, acrylic, pencil and oil on canvas, p. 98

97. untitled, 1988/89, 2 parts a: 100 × 100 b: 170 × 170 approx. total size 170 × 270, Indian ink and acrylic on canvas, p. 99

98. untitled, 1982-1989, 3 parts a: 100 × 76,5 b: 2 parts 45 × 60 approx. total size 100 × 196,5, acrylic and oil on canvas, p. 98

# Dankwoord

Deze tentoonstelling is tot stand gekomen dankzij de medewerking van een groot aantal personen en instanties. In de eerste plaats danken wij Kees Smits voor zijn intensieve betrokkenheid bij het samenstellen van tentoonstelling en catalogus.
Een woord van dank gaat uit naar de bruikleengevers Afke van Beelen, NV Bouwfonds Nederlandse Gemeenten Hoevelaken, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, Jacqueline de Jong, R. van Koningsbruggen, Marie Louise en Leo Kools, R. de Lange, Tessel de Lange, Pieter en Marieke Sanders, Stadsgalerij Heerlen, Stedelijk Museum Amsterdam, Stedelijk Museum de Lakenhal Leiden, Gemeente Musea Delft, Rijksdienst Beeldende Kunst Den Haag, Vescom BV Deurne, Doris Wintgens Hötte, Galerie Van Krimpen Amsterdam en overige particuliere bruikleengevers.
Verder danken wij de auteur Adi Martis, Guus Ros die de catalogus ontwierp en Ernst Moritz die vrijwel alle foto's maakte. Tenslotte danken wij de free-lance kunsthistorica Mirjam van Eijden voor de uitstekende coördinatie van de werkzaamheden voor catalogus en tentoonstelling.

Libuse Brozek, Conservator Moderne Kunst
Sjarel Ex, Directeur

# Acknowledgments

This exhibition was made possible thanks to the cooperation of a large number of people and organizations. First we should like to express our thanks to Kees Smits for his intensive involvement in the preparation of both show and catalogue.
We are also very thankful to all those who have lent works: Afke van Beelen; Jacqueline de Jong; NV Bouwfonds Nederlandse Gemeenten Hoevelaken; Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam; R. van Koningsbruggen; Marie Louise and Leo Kools; R. de Lange; Tessel de Lange; Pieter and Marieke Sanders; Stadsgalerij Heerlen; Stedelijk Museum, Amsterdam; Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden; Gemeente Musea Delft; The Netherlands Office for Fine Arts, The Hague; Vescom BV Deurne; Doris Wintgens Hötte; Galerie Van Krimpen, Amsterdam and other private individuals.

We should like to thank Adi Martis for writing the text, Guus Ros for designing the catalogue, and Ernst Moritz who took almost all the photographs. Finally we are most grateful to Mirjam van Eijden, freelance art historian, for her excellent coordination of the whole project, for final editing of the catalogue and general supervision of the exhibition.

Libuse Brozek, Curator for Modern Art
Sjarel Ex, Director

# Inhoud | Contents


Voorwoord 4
De schilderijen van Kees Smits 6
Schilderijen 1975-1990 30
Biografie 100
Literatuur 101
Catalogus 102
Dankwoord 109

Foreword 5
The paintings of Kees Smits 18
Paintings 1975-1990 30
Biography 100
Literature 101
Catalogue 105
Acknowledgments 110

# Colofon | Colophon

**Tekst | Text**
1990 Adi Martis

**Ontwerp en typografie | Design and typography**
Guus Ros, BRS Premsela Vonk, Amsterdam

**Drukker | Printer**
Snoeck-Ducaju & Zoon, Gent

**Foto's | Photographs**
Ernst Moritz
tenzij anders vermeld | unless otherwise stated

**Vertaling | Translation**
Nicoline Gatehouse & Wendie Shaffer

**Tentoonstellingscoördinator en eindredactie | Exhibition coordinator and editor**
Mirjam van Eijden

**Fotoverantwoording**
**Photo credits**

Ernst Moritz, Den Haag, cat. nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 77, 78, 80, 81, 84, 85, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98
Thijs Quispel, Oosthuizen, cat. nr. 48, 73, 79, 87, 88, 89, 90
Marianne Dommisse, Den Haag, cat. nr. 17, 18, 20
Jannes Linders, Rotterdam, cat. nr. 75
F.M.M. van Hattum, Hoevelaken, cat. nr. 86
Rob Smit, Amsterdam, cat. nr. 83
Rob van Berlo, Amsterdam, detail cat. nr. 40, 47
Stichting Fotoarchief Cor van Weele, Den Haag, cat. nr. 54, 76
Stedelijk Museum, Amsterdam, cat. nr. 52
Gemeente Musea Delft, cat. nr. 66, 82
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, cat. nr. 65
Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden, cat. nr. 26

**Copyright**

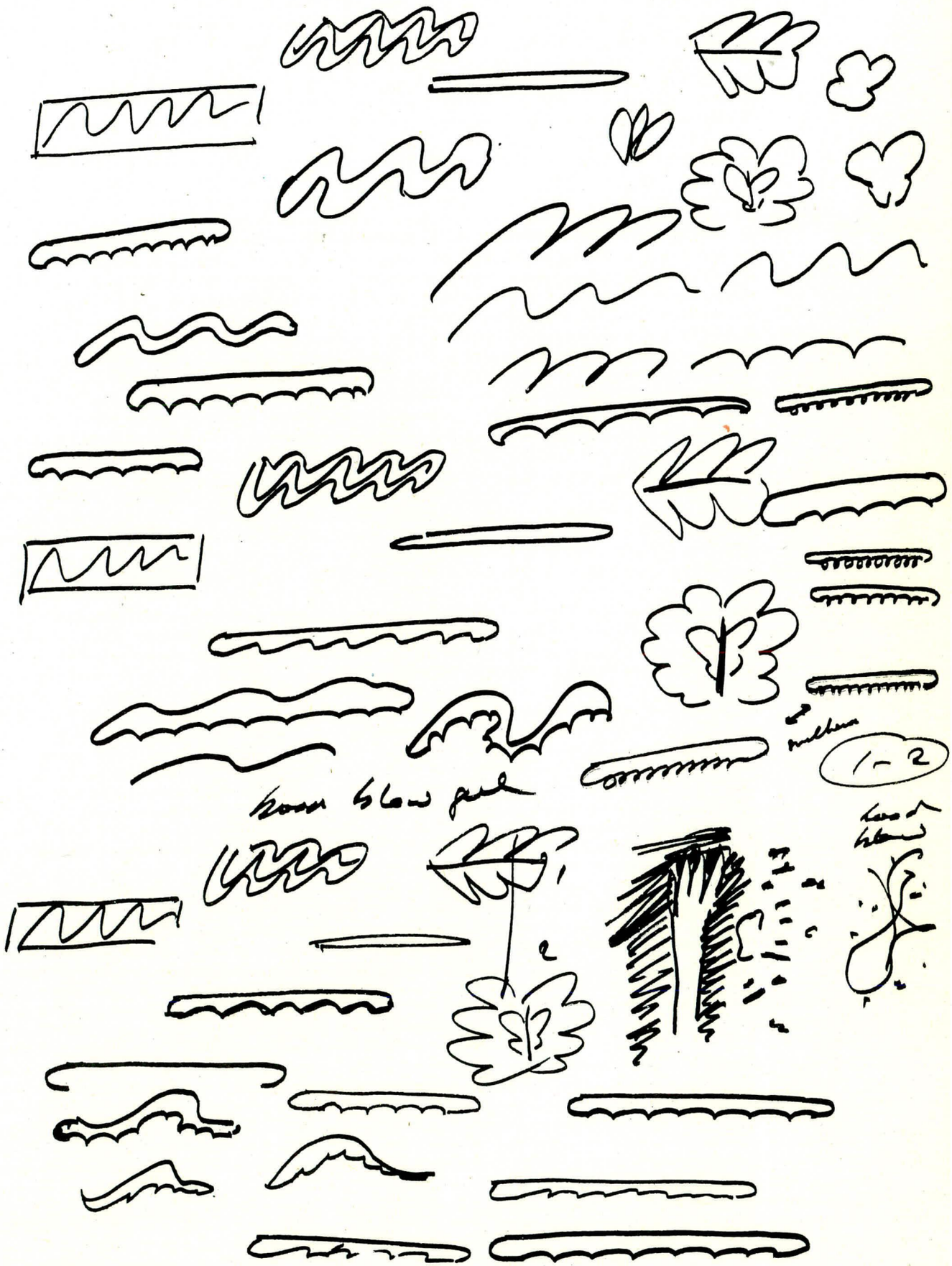
© Centraal Museum Utrecht 1990.
Niets uit deze uitgave mag worden overgenomen of gebruikt op welke wijze dan ook zonder schriftelijke toestemming van de uitgever.

© Centraal Museum Utrecht 1990.
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or used in any form without permission in writing from the publishers.

CIP-Gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag

Martis, Adi

Kees Smits: schilderijen/paintings 1975-1990 / [tekst Adi Martis; eindred. Mirjam van Eijden; vert. Wendie Shaffer en Nicoline Gatehouse; foto's Ernst Moritz... et al.]. - Utrecht; Centraal Museum Utrecht. - Ill., foto's.
Tekst in het Nederlands en Engels. - Catalogus t.g.v. de gelijknamige tentoonstelling in het Centraal Museum Utrecht van 12 mei t/m 24 juni 1990. - Met bibliogr., lit. opg.
ISBN 90-73285-03-8
SISO 736.8 UDC 75 (492) "1975/1990"
Trefw.: Smits, Kees / schilderkunst: Nederland; geschiedenis: 20e eeuw.


1-2