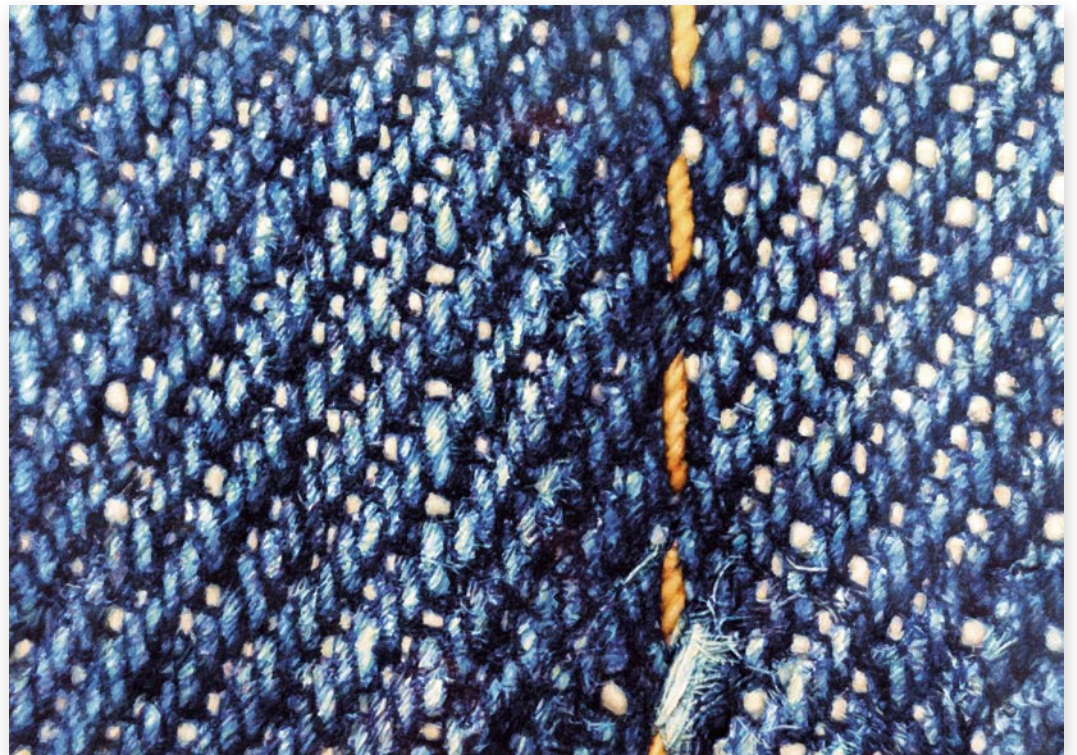


Sequenza 1



There is no lack of enthusiasm when he brings his work as a young artist into the limelight. The reviews written about his first exhibitions are more than favorable and rank him a promising talent within the Netherlands art world. In 1973 he came in second for his submission to the Willink van Collen Prize which was awarded by Arti et Amicitiae in Amsterdam. It is his technical skill as well as his professional expertise that elicit admiration. Following the emerging trend of photorealism of the late sixties Eric de Nie paints subjects which have a direct impact on himself and on his environment, classifying him as an artist who places his own imprint right from the start. Inspired by the work of the American pop artist Jim Dine, for whom he has great admiration, De Nie sketches and paints his own denim jacket time and time again [ill. 15]. The austere illustration of this [article of] clothing does not originate from the need to draw prosaic reality into a work of art that is so characteristic of pop art, or on the contrary the need to bring art within the reach of daily life. In the work of De Nie it emphasizes that aspect of his artistic research into the identity of objects and of himself. The denim jacket in all its variations shows traces of daily wear. Creases and patches of wear and tear lend not only an air of individuality to an article of mass produced textile but also involuntarily form a relationship with the owner. The artist further develops this particular case in a drawing with colored crayons, where the empty denim jacket on a hanger is attached to an easel. The jacket is simultaneously presented as an object and as an autonomous work of art in the drawing itself in addition to being a self portrait. This play of successful interpretations temporarily reaches a high level in the painting *Leather Jacket Seated* in 1972 [ill. 17] where



De Nie carries to the extreme the tension between the painted bi-dimensional image, the imagined sculptural form and the suggestion of physical and personal identity. Two years later he allows this still life form to perform within a painting of the artist presenting himself for the first time as an individual. *Self Portrait from the Rear* [ill. 18]. This self portrait forms part of a series of 'observers' De Nie experimented with during 1973. The artist has presented himself as a figure from the rear, as he sits in front of a vague image of the painting *Leather Jacket Seated*. In the still life the jacket is draped around his shoulders. What exactly is going on between him and the tenuous image remains vague, so that the painting eventually seems to concentrate on the suggestion of him either staring into the void or observing.

Contrary to painters in the past, De Nie utilizes the image of the back not so much as an intermediary and a device to direct a figure gazing into the distance, but rather as a reason to present the concept of observation itself. In *Self Portrait from the Rear* the objective is the observer observed and the questions this evokes concerning reality, projection and imaging. For De Nie's realistic painting of 'observer' photographic images serve as a point of departure. These photographic figures are projected by the artist on his blank canvas and the images are painted in partial dark. He does not copy the whole slide, but he selects from isolated main subjects. He meticulously follows the build up of color and he tries to capture the expression of fabric. Thereby he concentrates in an almost meditative manner on reporting the observed image as well as on the constant sequence of artistic action. Attention to an image of materials and of slow-flowing painting itself hides De Nie's direct answer to photography. Rather than photorealistic reproduction of his work during this period, his work is therefore more fo-





opeenvolging van artistieke handelingen. In die aandacht voor het beeldende materiaal en het trage schilderen zelf schuilt dan ook De Nie's directe antwoord op fotografie. Meer dan op fotorealistische weergaven is zijn werk in deze periode dan ook gericht op het ondergaan van schilderkunstige handelingen en processen om vervolgens te komen tot vervreemdende beelden die meer vragen oproepen dan beantwoorden. "Ik wilde me in die periode toch heel nadrukkelijk verdiepen in het schilderen zelf", verklaart hij. "Door gebruik te maken van geprojecteerde diabeelden hoefde ik niet meer na te denken over onderwerp, kleur en verhouding. De beslissingen lagen vast, waardoor ik me helemaal op het schilderen zelf kon concentreren."

Is Eric de Nie gedurende de eerste helft van de jaren zeventig in z'n onderwerpkeuzes schatplichtig aan popartkunstenaars als Jim Dine, Richard Hamilton en Robert Rauschenberg die de alledaagse realiteit op bruuske wijze hun werk binnenhaalden, in zijn benadering ervan vindt zijn werk bedding binnen de tradities van de Europese schilderkunst.

Altijd gebruikt hij potlood of penseel om de realiteit tegemoet te treden en altijd dient de realiteit een gericht schilder-kunstig onderzoek. Binnen het fotorealisme dat eind jaren zestig in zwang raakte voelt De Nie zich dan ook verwant aan Gerhard

cused on experiencing actions of the art of painting and its processes in order to eventually arrive at disorienting images that raise more questions than answers. "I so badly wanted to totally immerse myself in painting itself at that stage", he states. "By utilizing projected slide images there was no need to imagine the subject, color or its proportions. Those decisions having been already made, I could totally concentrate on painting itself".

Does Eric de Nie owe anything with regard to his choice of subject matter during the first half of the seventies to pop artists like Jim Dine, Richard Hamilton and Robert Rauschenberg, who drew prosaic reality into their work in an abrupt manner. In his approach De Nie's work is founded upon traditions of the European art of painting.

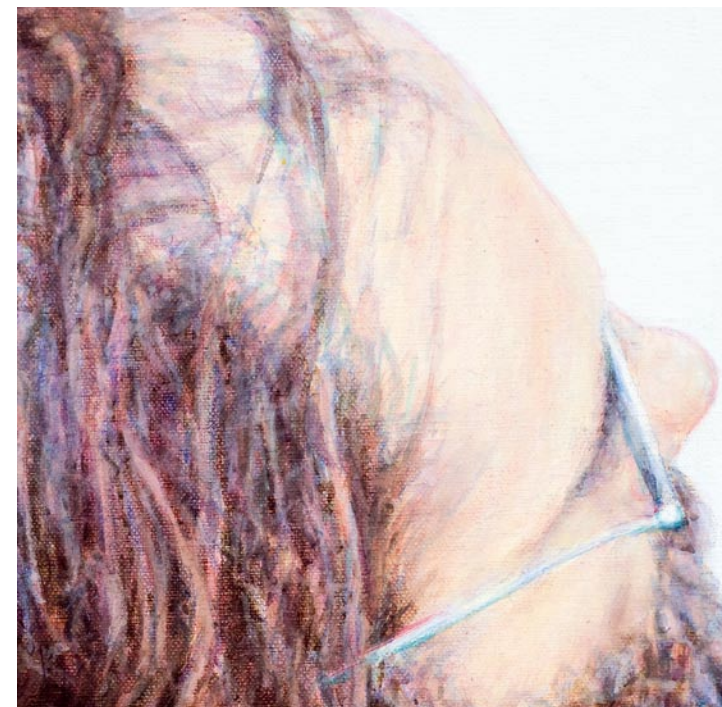
He always utilizes pencil or brush to approach reality and reality always serves as a focused research into the art of painting. Within photorealism that became fashionable in the late sixties De Nie feels a kinship to Gerhard Richter, Howard Kanovitz, Franz Gertsch and Malcolm Morley artists who, just as he does, prefer photographed reality to visually observed reality, but who approach photographed reality according to the basic assumptions of the classic art of painting. In cases

Richter, Howard Kanovitz, Franz Gertsch en Malcolm Morley, kunstenaars die net als hij de gefotografeerde werkelijkheid verkiezen boven de visueel waargenomen werkelijkheid, maar deze volgens klassieke schilderkunstige uitgangspunten tegemoet treden. Waar hyperrealisten als Don Eddy gebruik maken van de verfspuit, blijven zij trouw aan penseel en palet.

Hoezeer in het werk van De Nie de schijn wordt gewekt van hyperrealisme, bij nadere beschouwing zijn handschrift en verfstructuur duidelijk waarneembaar. In feite combineert De Nie een bijna mechanische wijze van registreren en reproduceren met een impressionistische wijze van schilderen; elke kleur is samengesteld uit verschillende kleuroetsen, elke veeg een betrokken handling. "Ik hield heel erg van mijn verf en mijn penselen", vertelt De Nie. "Ik vind dat je dat in dat realistische werk terugvindt in de manier van schilderen. Ik bouwde elke kleur op en volgde hoe alle veegjes een eigen schilderkunstig patroon vormden. Ze verwezen wel naar de realiteit, maar hadden ook een zelfstandige betekenis. Datzelfde geldt voor kleur. Je kunt de kleur van je onderwerpen benaderen, maar het blijft altijd je persoonlijke overweging hoe stevig je de kleur aanzet."

where hyper realists such as Don Eddy utilize spray paint, they remain loyal to their pencil and brush.

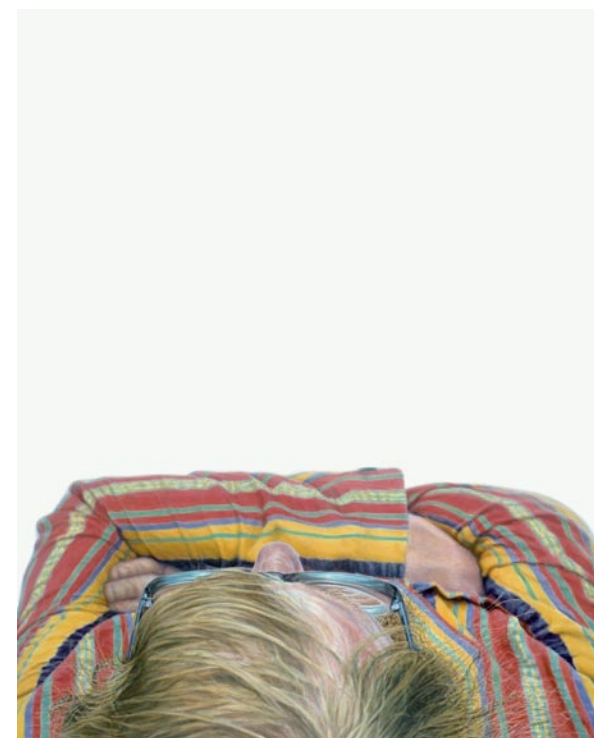
To what extent the semblance of hyper realism is raised in the work of De Nie, its handwriting and paint structure are obvious upon closer scrutiny. In fact De Nie combines a near mechanical method of recording and reproduction by utilizing an impressionist method of painting; each color consists of different color codes and each stroke is a defined action. "I really did love my paint and my brushes", de Nie tells me. "I think that is recognized in the technique of painting of realistic work. I reconstructed each color and followed how each stroke forms its own pattern of painting technique. While they did refer to reality, each at the same time had its independent significance. This applies to color too. You can approach the colors of your subjects but it always remains your personal decision as to how firmly you accentuate the color."





Schilderijen als *Drie toeschouwers* uit 1973 [afb. 23] en *Zelfportret van achteren* uit 1974 [afb. 18] laten De Nie's belangstelling zien voor 'waarnemen', maar ook voor binnen de schilderkunst ongebruikelijke, fotografische standpunten en beelduitsneden. In de periode 1974-1976 culmineert dat in een serie tekeningen en schilderijen waarin hij zijn personages van bovenaf vastlegt, met als pièce de résistance een monumentale, eigentijdse interpretatie van een klassiek thema, de drie gratiën, uit 1976 [afb. 22]. In *Drie Gratiën* wordt niet langer gebruik gemaakt van een vensterperspectief, maar is het fotografische beeld en daarmee het oorspronkelijke standpunt negentig graden gekanteld. Door deze beeldingreep wordt de beschouwer de mogelijkheid ontnomen zich met het observerende personage te identificeren en met hem mee te kijken de lege ruimten in, een aspect dat zo sterk verbonden was aan de 'klassieke' rugfiguur. Positionering en verkort perspectief hebben bovendien als gevolg dat een wezenlijke spanning ontstaat tussen ruimtelijkheid en de tweedimensionaliteit van het vlak. *Drie Gratiën*, dat een derde prijs kreeg toegekend tijdens de prestigieuze tentoonstelling *Europaprijs voor de schilderkunst* te Oostende en werd verworven door Museum Boymans van Beuningen te Rotterdam, markeerde in feite de weg die De Nie in korte tijd had afgelegd van aanstormend talent tot geaccepteerd meester. In een interview met Cees Straus merkt hij over dit schilderij op: "Ik heb die drie vrouwen neergezet zoals ze altijd worden afgebeeld. Twee vrouwen kijken in de ene richting, de derde in een andere richting. Dat is doorgetrokken in de hoeveelheid witte ruimte op het schilderij die zich als 1:2 verhoudt." ⁴⁾

Paintings like *Three Spectators* from 1973 [ill. 23] and *Self Portrait from the Rear* from 1974 [ill. 18] exemplify De Nie's interest in 'observing' as well as his photographic points of view and sculptural cut outs that are unusual in the world of visual art. This reaches its climax in a series of his drawings and paintings from 1974 to 1976 as he records his characters from above; the piece de resistance being a monumental contemporary interpretation of a classical theme, the three graces, from 1976 [ill. 22]. In *Three Graces* the perspective of window framing is no longer being utilized but there is a photographic image, and with that the original point of view has been changed 90 degrees. Through this pictorial intervention the viewer is deprived of identifying with the observing figure and with the figure gazing into empty space, an aspect strongly associated with the 'classical' figure of a back. Positioning and a fore-shortened perspective result in a fundamental tension between space and its two dimensions. *Three Graces*, which was awarded third prize at the prestigious exhibition *European prize for Art-Painting* in Oostende (B), was acquired by Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam, and it was a prominent marker of the distance De Nie had traveled in a short time from prodigy to accepted Master. In an interview with Cees Straus he stated the following about this painting: "I have placed three women as they are always placed. Two women look in one direction, the third one in another direction. That represents the amount of white space in the painting in the ratio of 1:2." ⁴⁾



The need for a system of planning is an essential part of De Nie's approach to visual art. It is encountered in his early work in the relationship between image and the unallocated background, as well as in the representation of clear structures such as in the diptych *Fragment II + III* and in the painting *Backside*, both from 1973 [ill. 26 and 25]. In these works the composition is determined by the projection of the photographic image on unpainted canvas. In the diptych as well as in *Backside* - that actually portrays a fragment from an earlier painting *Three Spectators* [Ill. 23] - De Nie takes three fragments of photographs as his point of departure. He focuses on the composition of an image of vertical lines and surfaces and on the structure of photographed fabric. The latter is particularly salient in the aquarelle *Jeanstructure II* from 1974 [ill. 13] as he specifically zooms in on the rhythmic pattern of warp and woof. The visible details of fine threads of textile and their sharply defined nuances indicate that the painting is based on a photograph; by isolating the fragment and by enlarging it, it obtains - a first in his work - a meaningful abstract art-painting technique.

Indicative of his work from 1974 to 1975 are the compositions where photographed figures and forms are either positioned against a not clearly defined background, or where they are encircled by a vague foundation of white. In the course of 1975 De Nie even utilizes a blank space as a point of departure by making the white of the unpainted canvas the principal motif of his work. *Background Reality* - once again a direct visual art translation of a photographic shoot - is one of the first examples thereof [ill. 27]. De Nie's fascination with





grafische opname – is daarvan een van de eerste voorbeelden [afb. 27]. De Nie's fascinatie voor het nog witte doek is tweeledig. Enerzijds komt ze voort uit, zoals hij zelf zegt, "de voortdurende spanning, die ik ervaar en die me mateloos boeit, tussen het zo juist opgespannen doek en het moment van de eerste verpofdracht", anderzijds heeft ze alles van doen met het conceptuele standpunt dat hij inneemt ten aanzien van realiteit en illusie en meer in het bijzonder van het weergeven van de werkelijkheid met schilderkunstige middelen.

In de periode 1975-1980 vindt dit gegeven een vervolg in de zogenaamde schaduwprojecties, schilderijen waarin de op lege bespannen doeken vallende slagschaduw van de fotograferende kunstenaar zelf of die van takken en bladeren is vastgelegd. De werken uit deze reeks vinden hun inhoudelijke gelaagdheid in het verspringende bewustzijn van het schildersdoek als onderwerp, onbestemd vlak, projectiescherm en uiteindelijk schilderij, en in de wisselwerking tussen waarnemen, vastleggen, projecteren en verbeelden.

In 1980 voert De Nie deze problematiek verder door in een monumentaal schilderij, waarin vijf schaduwprojecties zijn samengebracht, die zijn geschilderd vanuit verschillende standpunten op basis van het draaien van het middelste beeld [afb. 32]. De ruimtelijke suggestie laat zich afmeten aan de tijd die het oog neemt om de beelden in hun ritmische opeenvolging waar te nemen. Het gegeven van in-verkort-perspectief-geschilderde schaduwprojecties, dat in 1978 zijn eerste intrede deed in zijn werk, werkt hij verder uit in de periode 1981-1982.

Binnen zijn werkwijze speelt de fotografie vanaf het begin een belangrijke dienende rol. In de jaren waarin hij zich bezig

unpainted canvas can be perceived in two ways. In one respect, according to the artist, it originates from "the constant tension I experience that fascinates me to no end between the recently strung canvas and the moment I receive the first painting commission"; but on the other hand it is caused by the conceptual point of view he has with relation to reality and illusion, particularly with the reproduction of reality through techniques inherent in the art of painting.

From 1975 to 1980 this theme has a sequel in the so-called shadows he can project on the screen; paintings in which shadows of the artist- photographer himself, or even shadows of branches and leaves projected on blank stretched canvas, have been recorded. The works from this series have their intrinsic social stratification in the changed perception of canvas as a subject matter, its non-allocated surface, the projection screen and eventually in the painting and in the give and take between observation, recording, projection and representation.

In 1980 De Nie elaborates upon this issue in a monumental painting in which five shadow projections have been assembled, and painted from various angles obtained by swinging around the central figure [ill. 32]. The implied 3-dimensionality is measured by the time it takes the eye to perceive the figures in their rhythmic sequence. Particulars concerning the issue of shadow projections painted in foreshortened perspective, which in 1978 were first introduced in his work, are explored during the period of 1981 to 1982.

Within his painting technique photography has an important supportive role. In the years he was occupied with his



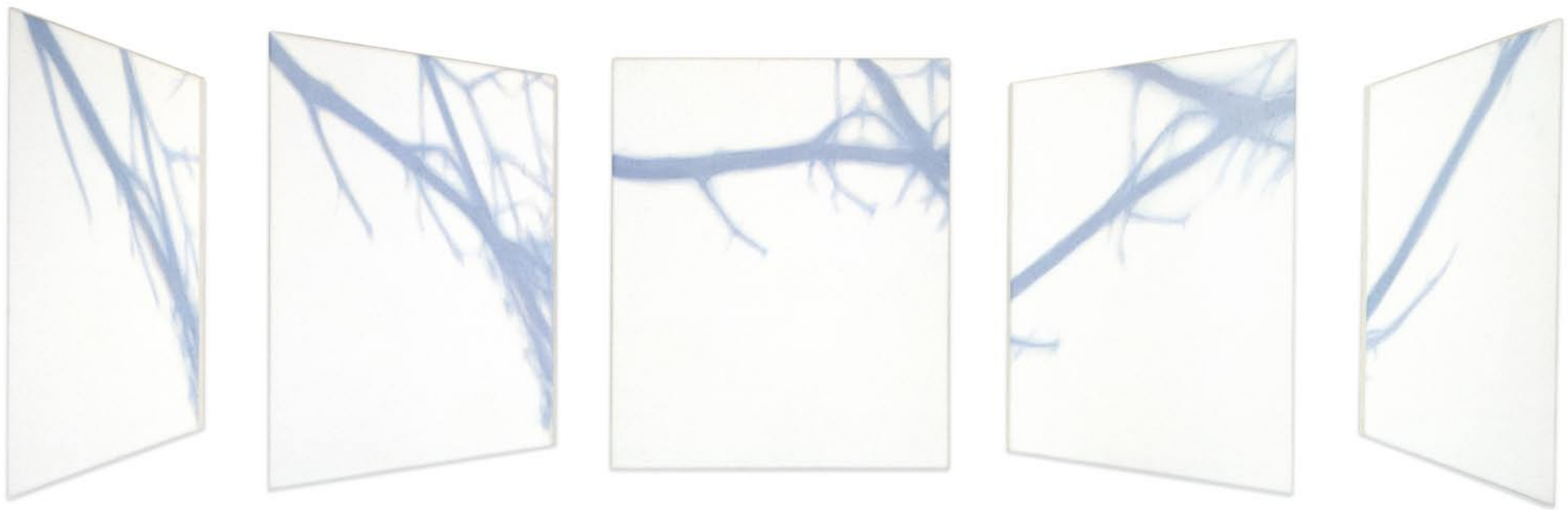
Sequenza 2





houdt met zijn schaduwprojecties, richt De Nie zich echter steeds meer op de fotografie als autonome kunstvorm. Vindt hij in het fotograferen van zelfschaduw en landschappen aanvankelijk vooral de mogelijkheden om in hoog tempo te experimenteren, uiteindelijk gebruikt hij de camera ook als artistiek medium [afb. 30]. De problematiek die hij in zijn foto's aan de dag legt, en die zich manifesteert in het spel met vorm en tegenvorm, ruimte en tweedimensionaliteit, toon en kleur, blijft daarentegen sterk picturaal georiënteerd. Het blijft dan ook een relatief kortston-

shadow projections, De Nie continues to focus on photography as an independent art form. While he considers taking photographs of personal shadows and landscapes to be possibilities of experimentation at great speed, he eventually uses his camera as an artistic tool [ill. 30]. The issues he exposes in his photographs and which come to light in the play of form and counter-form, space and two-dimensionality, hue and color, tend to remain strictly oriented toward the pictorial. It remains a relatively limited pre-occupation that actually marks



dige preoccupatie die in feite het eindstadium markeert van zijn strikte realisme.

In een vraaggesprek met Frans Keijsper vertelt hij dat hij het realisme steeds meer als benauwend ging ervaren. "Het realisme is zo knap, maar het is eveneens een kwestie van geduld en volhouden. Ik heb het alleen opgezocht om iets over schilderkunst te zeggen."⁵⁾

the end phase of his strict realism.

In an interview with Frans Keijsper he confesses to having experienced realism as being rather stifling. "Realism is very clever but it is also a question of patience and perseverance. I only explored it to relate something about the art of painting."⁵⁾

De omwenteling die zich in 1982 in zijn werk voltrekt, laat zich nog het best duiden in de woorden die de kunstenaar zelf optekende in de catalogus die een door hem samengestelde groepstentoonstelling in Antwerpen met werk van Klaas Gubbels, Auke de Vries, Jaap Hillenius en hem zelf begeleidde. "In de aankomsthal op de vijfde verdieping van het Ministerie voor Nederlandse Cultuur te Brussel prijkt mijn *Zelfportret van achteren* uit 1974", zo begint hij zijn korte inleiding. "Meer dan levensgroot ziet men op de rug een langharige man in een zwart leren jack, gezeten op een kruk en kijkend naar een vaag zichtbaar, overbelicht schilderij – *Zittende leren jas* uit 1972 – waarop ditzelfde leren jasje frontaal en zittend op een kussen is afgebeeld. Jarenlang heeft men mij aldaar op de rug kunnen bekijken en zich mogelijk afgevraagd wat ik nu precies zo langdurig en aandachtig zit te bekijken. En met het verzoek een groepstentoonstelling rond mijn werk samen te stellen in het I.C.C., leek het alsof mij gevraagd werd: 'Draai je eens om, toon je gezicht'. Welnu, tien jaar later toont mijn schedel zijn ware vorm en blijken mijn schilderijen ontdaan van veel picturale stoffering. De figuratie is via de schaduwprojecties geleidelijk verdwenen en daarmee de fotografische registratie, de conceptuele thematiek, de systematische handeling en het objectiverende standpunt. Daarvoor is een vorm van subjectieve abstractie in de plaats gekomen, ontstaan vanuit de intensivering van het contemplatieve gevoel, als een poging om het moment van intuïtief inzicht te verbeelden. Gebleven is de gelaagdheid van de transparante verfopdracht."⁶⁾

In de serie schaduw schilderijen die hij in de periode 1982-1986 maakt, zijn foto's niet langer het onmiddellijke vertrekpunt van zijn werk. De sobere, monochrome vormen die hij schildert op onbestemde witte en zachtgrijze fonden zijn ontleend aan

The turnabout that occurred in his work in 1982, is best explained in the words the artist himself wrote in a catalog of a group exhibition of works of Klaas Gubbels, Auke de Vries, Jaap Hillenius and himself that he supervised in Antwerp. "In the reception desk on the fifth floor of the Department of Netherlands Culture in Brussels my *Self Portrait from the Rear* from 1974 is prominently displayed," reads his short introduction. "Larger than life one looks upon the back of a man with long hair, dressed in a black leather jacket, seated on a stool and looking at a dimly visible and over-exposed painting - *Leather Jacket Seated* from 1972 -portraying this same jacket in frontal position as it is seated on a cushion. During many years they were able to look at my back and maybe ask what in the world was I looking at for so long and so attentively. The request to organize a group-exhibit in the I.C.C. in relation to my work appeared as if I were being asked to: 'Turn around, show your face'. Well, ten years later my skull is displayed in its real form and my paintings seem to have lost much of their decorative ornamentation. The decorative aspects have gradually disappeared by way of the shadow projections and with them the photographic recording, the conceptual themes, the systematic action and the objective point of view. They have been replaced by a form of subjective abstraction created from an intensity of contemplative emotion as if it were an endeavor to illustrate the moment of intuitive perception. What has remained is the social stratification of the transparent commission to paint."⁶⁾

In the series of shadow paintings he created from 1982 to 1986, his photographs are no longer the immediate point of departure of his work. The austere, monochromatic forms he



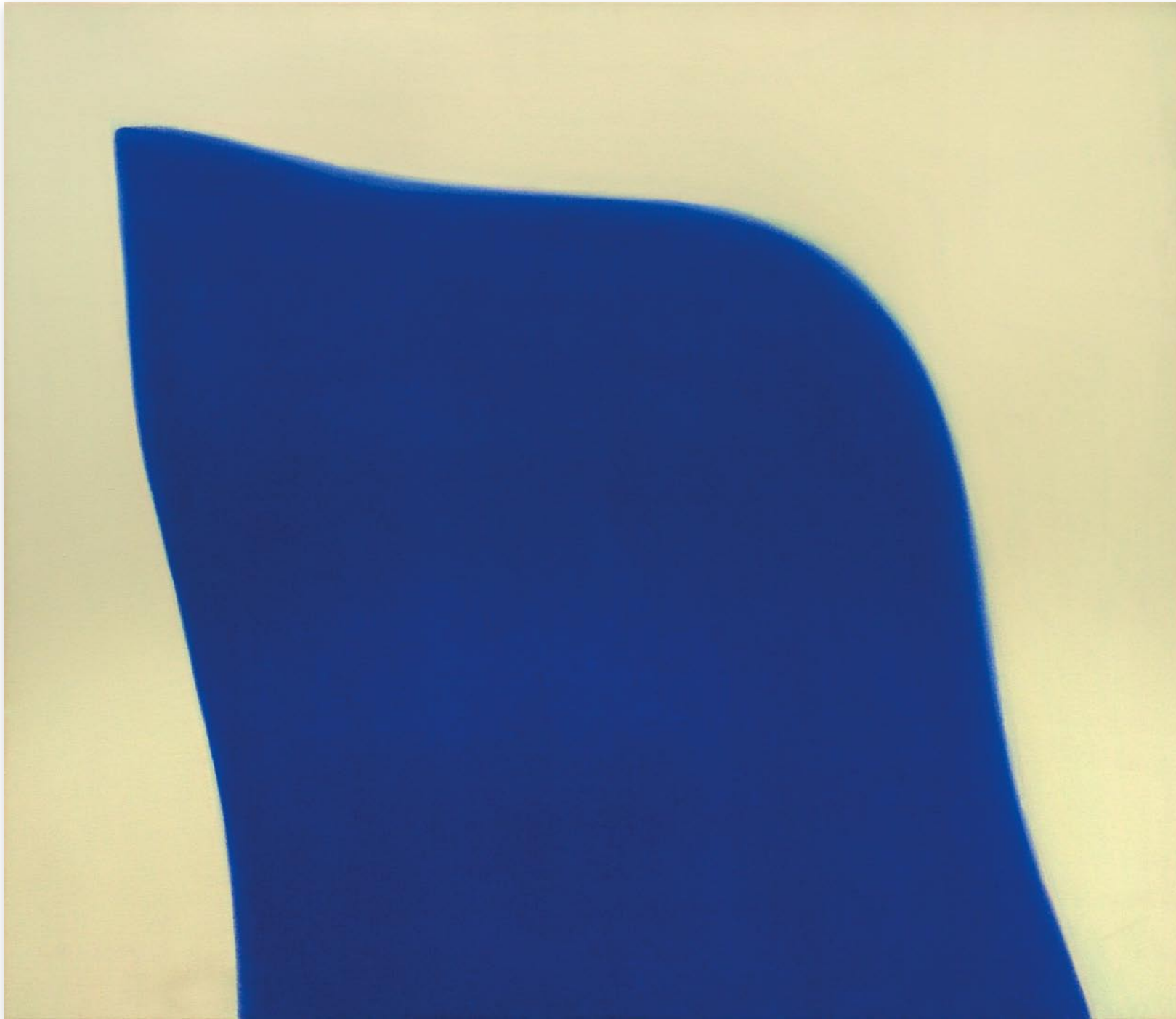


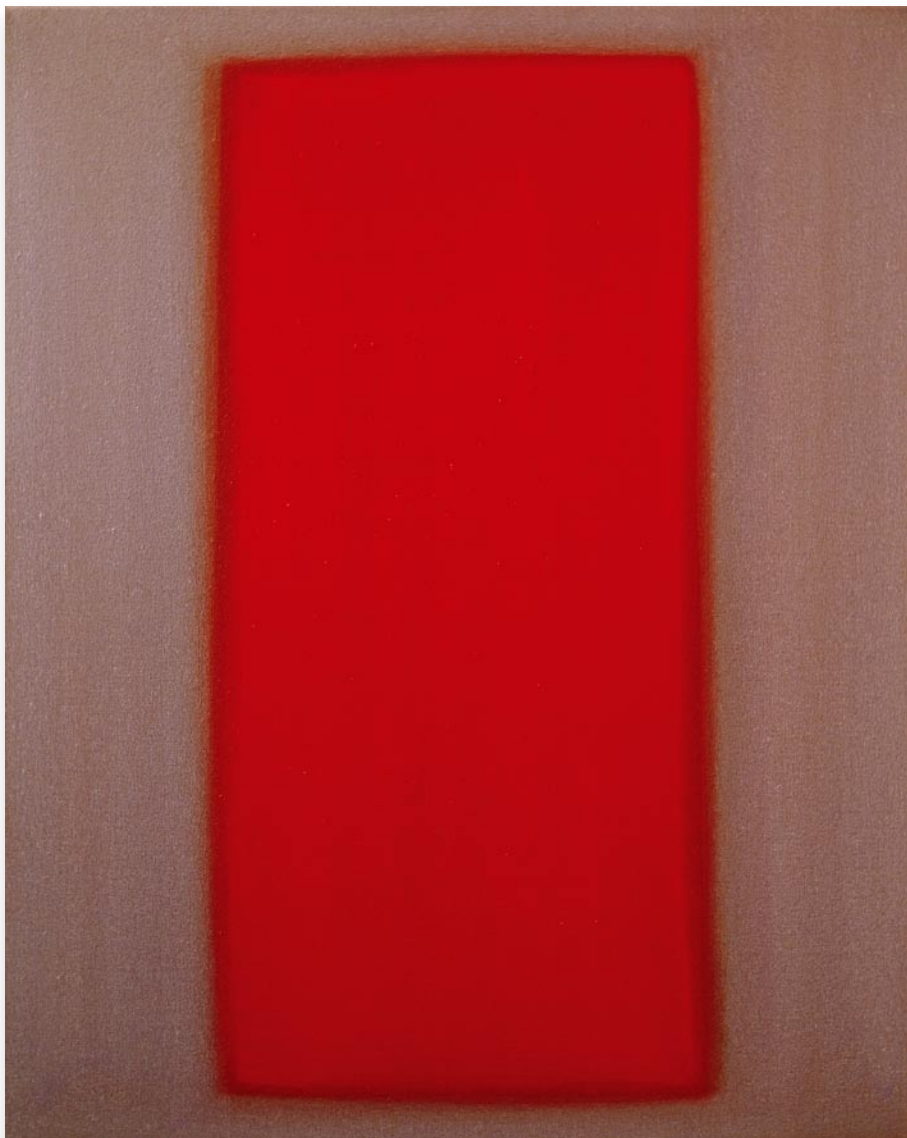
schetsen van schaduwimpressies of eenvoudigweg herinneringen aan waargenomen vlakken schaduw. De schaduw schilderijen liggen weliswaar in het verlengde van zijn eerdere werk, alleen volgt zijn bijna platoonse zoeken naar waarheid niet langer de weg van de intellectuele benadering, maar van ongedwongen intuïtie en vrije associatie. Dat levert schilderijen op die hun beeldende kracht ontleen aan de intensiteit en klank van de kleur en tegelijkertijd aan de lichamelijkeheid en luciditeit van vorm of vormen. Dit laatste wordt bewerkstelligd door de monumentaliteit van de omsloten vormen, de zachte, wolkachtige contouren en de intense werking van de kleur als gevolg van het laag-overlaag aanbrengen van verschillende kleurwaarden. De abstracte waarde van de beelden wordt onderstreept door het vrijwel ontbreken van titels.

In formeel opzicht vertonen de werken uit deze reeks overeenkomsten met het werk van Mark Rothko, maar waar deze laatste zich nadrukkelijk concentreert op de psychologische werking van etherische schemeringen van kleur, vertrouwt De Nie zich in eerste instantie op de nuchtere registratie van ooit waargenomen schaduwvormen om vervolgens tijdens het schilderen en in het geschilderde beeld tot essenties door te dringen. In zijn tekst over De Nie's schaduw schilderijen stelt Hans Sizoo kernachtig vast dat de kunstenaar niet schildert op grond van "een mystiek of metafysisch concept; hoogstens beantwoordt het resultaat van zijn vertrekpunt aan een metafysisch vermoeden."⁷⁾ De evocerende werking van de schaduw schilderijen bereikt een optimum in titelloze schilderijen als 83-27 en 83-31 [afb. 37 en 38], waarin sonore verschijningen van kleur dicht voor het beeldvlak zweven en het kijken als vanzelf tot contemplatie aanzetten.

paints on non-allocated white and light grey foundations have been derived from sketches of shadow impressions or simply from memories of observed shadowy surfaces. Although the shadow paintings are a continuation of his former work, his platonic search for truth no longer follows the road of intellectual approach, but rather of impetuous intuition and of free association. Thus paintings are created that derive their visual power from the intensity and sound of color and simultaneously from corporality and lucidity of form and forms. The latter is realized by way of the monumentality of the enclosed forms. The soft cloudlike contours and the intense play of color are a result of the layered application of dissimilar colors. The abstract value of the figures is emphasized by the lack of titles.

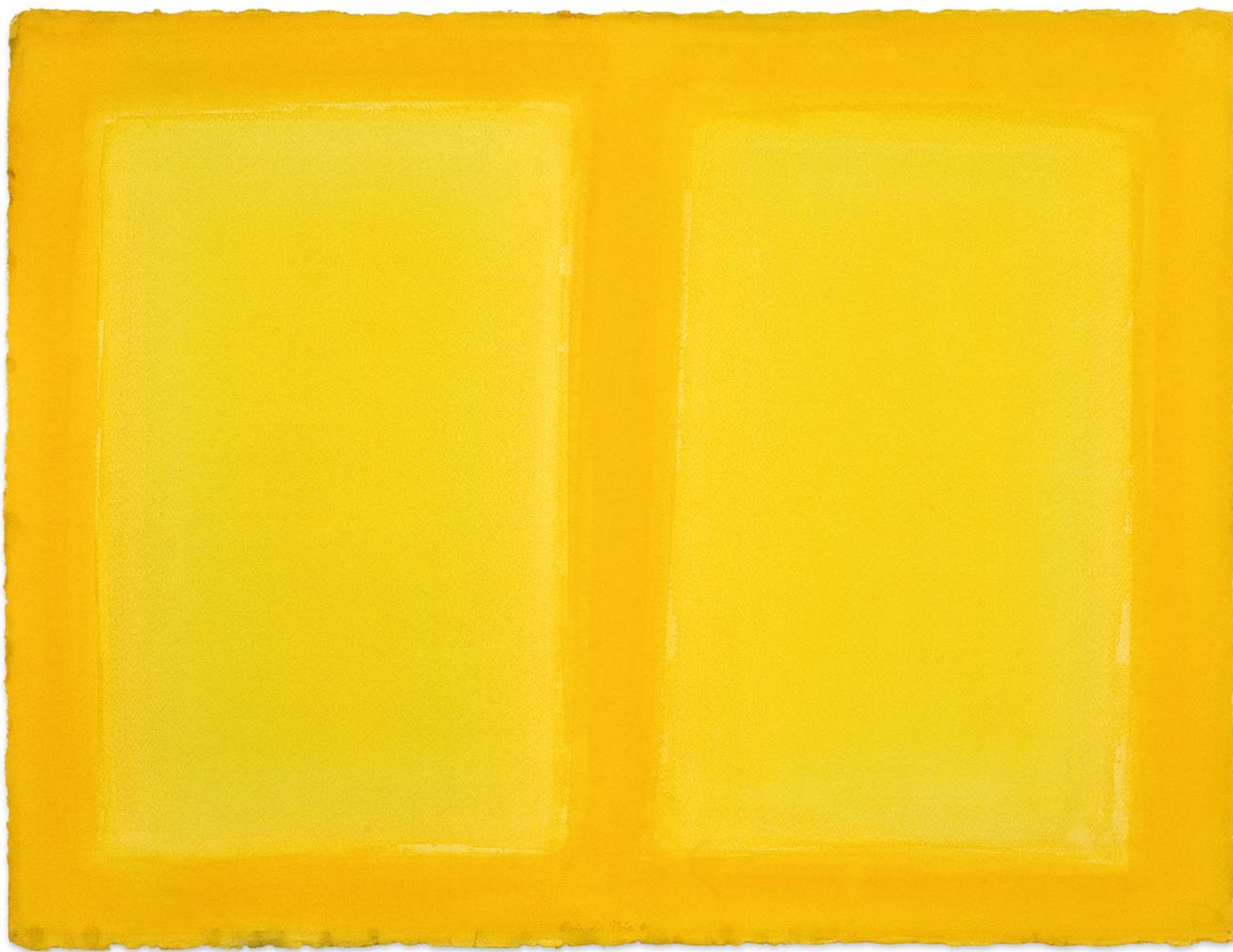
Formally the works in this series display similarities to work by Mark Rothko, but where the latter emphatically concentrates on the psychological effect of the ethereality of dusky colors, De Nie primarily trusts his own down-to-earth recording of the shadow forms he might at some time have observed; subsequently he penetrates the essence of the painted image while he is painting. In his text about De Nie's shadow paintings Hans Sizoo makes the perceptive statement that an artist does not paint based on "a mystic or a metaphysical concept. At most, his point of departure is in answer to a metaphysical assumption."⁷⁾ The effects evoked by the shadow paintings reach their zenith in paintings without a title as in 83-27 and in 83-31 (ill. 37 and 38], as sonorous manifestations of color drift in front of the projected surface and automatically entice the viewer to contemplation.



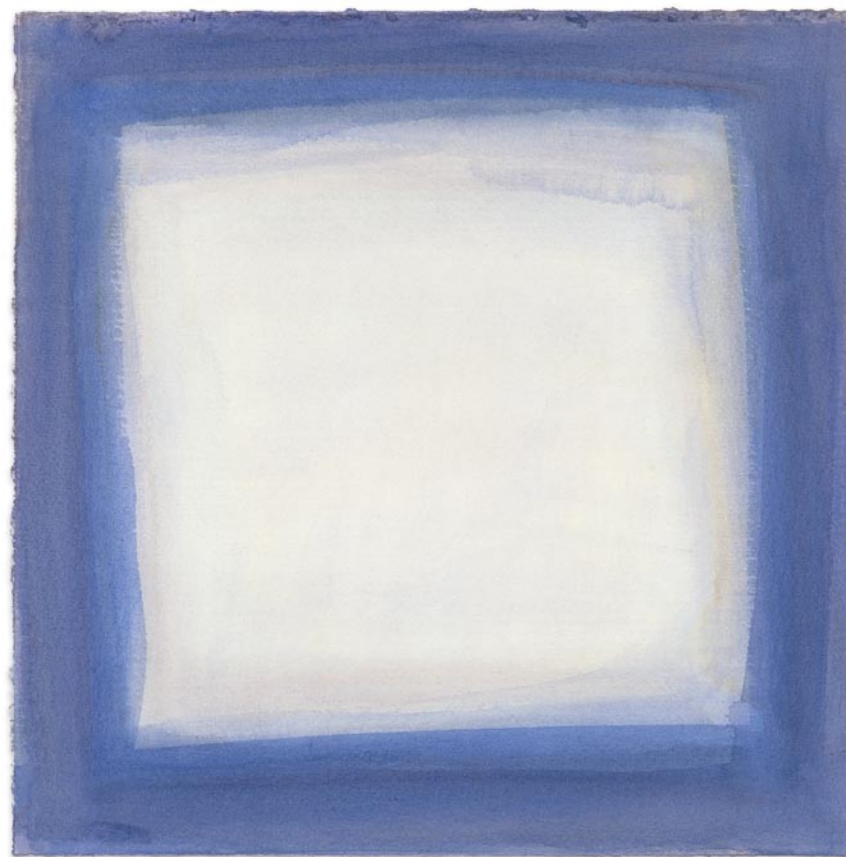


Sequenza 4





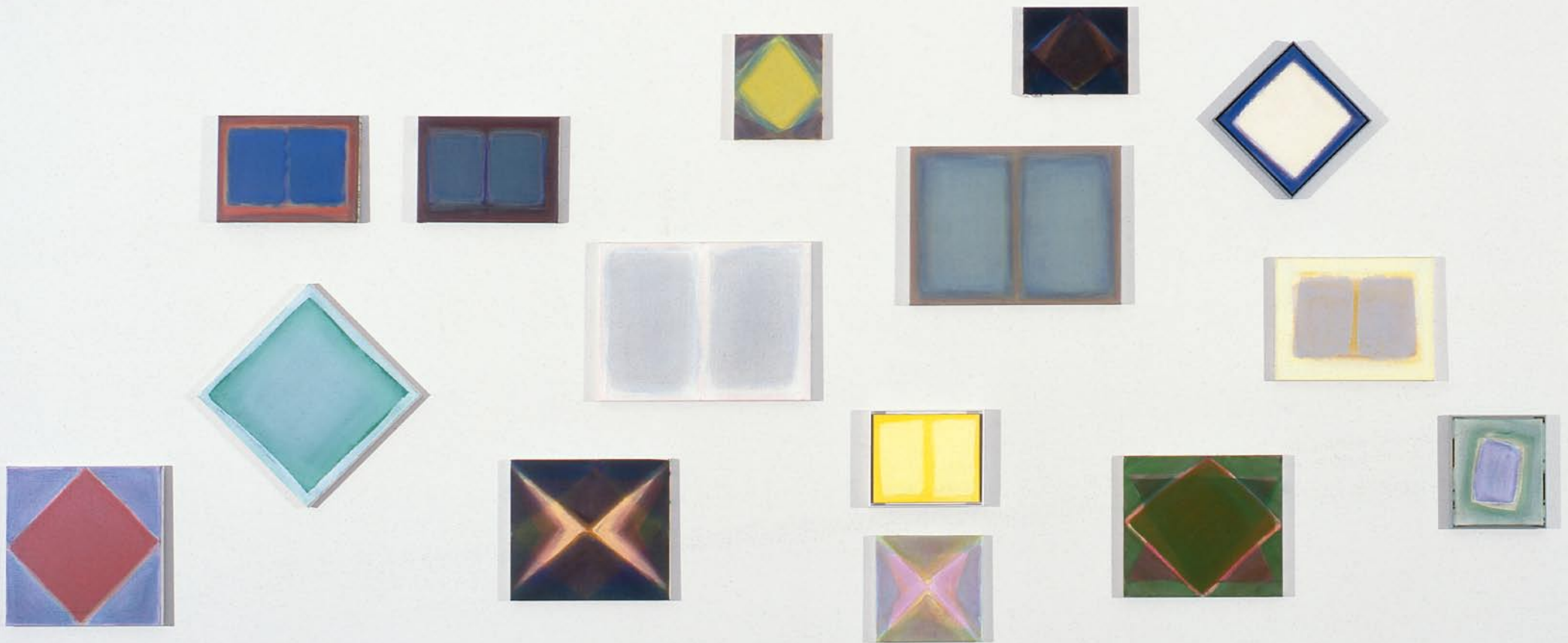


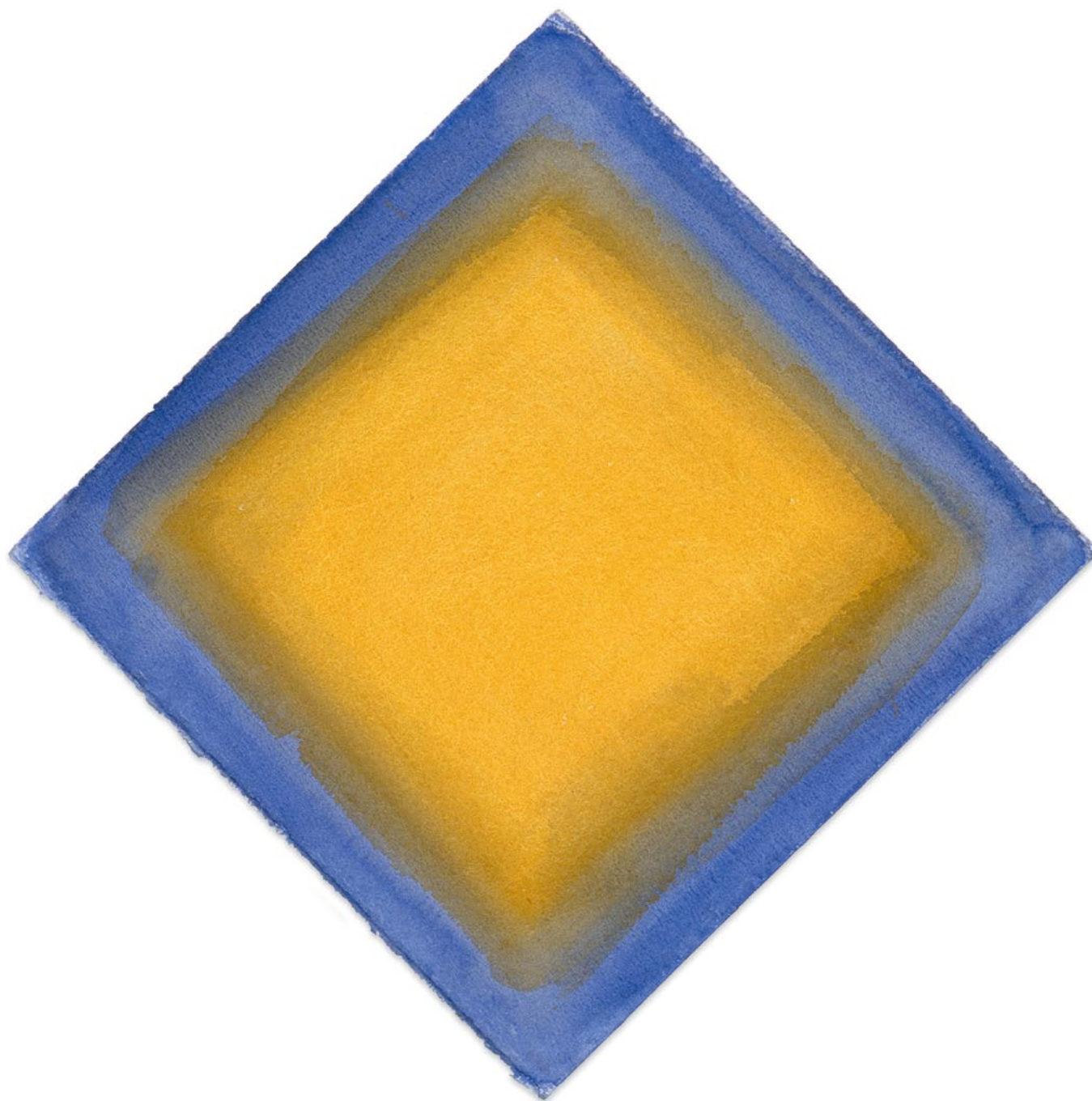


Met zijn schaduwschilderijen zet De Nie een beslissende stap in de richting van de abstracte schilderkunst. Wat zich aanvankelijk nog uit als vrije interpretatie van een aan de realiteit gebonden gegeven, ontwikkelt zich steeds meer als vrije schilder-kunstige improvisatie. Voor het eerst in de reeks aquarellen die hij maakt rond 1985 schildert zijn schilderen zich los van de voorop-gezette vorm [afb. 43 en 45]. De verfstreek, voordien wel zichtbaar aanwezig, maar zich volledig voegend naar het onderwerp, wordt expressiever, het gebaar breder. Het vloeibare karakter van het materiaal werkt daarbij permissief. "Aquarel is een minder weer-strevende verf dan olieverf of acryl", merkt hij op. "Bovendien kun je met aquarel veel minder corrigeren. Je eerste vegen zijn meteen vrij definitief. Dat geeft beperkingen, maar ook een grotere vrijheid." En dat laatste buit De Nie uit in een reeks met aquarel geschilderde composities, waarin de eigenschappen van het ma-teriaal het karakter van het beeld meebepalen. In dunne lagen is de vloeïende verf, soms kleur over kleur, aangebracht waardoor de indruk ontstaat van verneveling en ondefinieerbare diepten van kleur. Dit ontmaterialiserende effect vindt z'n tegenwaarde in de verpoederde pigmentstof die als filigraan over de rulle textuur van het handgeschepte papier ligt. De vluchtige effecten van de vlotte penseelveeg en versluisde kleurlagen past De Nie in na-volging van zijn aquarellen ook toe in een aantal acrylschilderijen [afb. 39 en 40]. In zekere zin refereren zijn werken met wazige vor-maanduidingen en mistige kleurlagen aan de vroege schilderijen waarin hij de focusverschillen in het fotografische beeld nauw-gezet registreerde. "Dat gegeven van scherpte-onscherpte heeft mij altijd enorm geboeid", bevestigt hij. "Onbewust heeft dat z'n weg gevonden in de schaduwschilderijen en de daaropvolgende abstracte werken met die organische vierkantige vormen."

As a result of his shadow-paintings, De Nie takes a deci-sive step towards abstract painting. Initially, a free interpreta-tion of a fixed subject matter is still visible but gradually, free improvisation comes into play. This is, for the first time, notice-able in his paintings made around 1985 [ill. 43 and 45]. The earlier clearly visible brush stroke becomes more expressive and the gesture is broader. The flowing character of the mate-rial works as an aid. "Water color is a less resistant paint than oil or acrylic", De Nie remarks. "Moreover, it is more difficult to make corrections with water color. Your first brush strokes are pretty much permanent from the start. Although these condi-tions are subject to restriction, they also give you more free-dom." The latter De Nie has used to his advantage in several acrylic paintings in which these characteristics co-determine the image. The flowing paint is applied in very thin layers, sometimes in overlapping colors, achieving the impression of haziness and elusive depths of color. This dematerialization finds its counter-value in the powdered pigment that lies as filigree over the rough texture of the hand-made paper. The elusive effect of the easy brush strokes and the veiled color layers, first applied in water colors De Nie now also applies in a number of his acrylic paintings [ill. 39 en 40]. To a certain extent, his work with vague indications of shape and misty lay-ers of color refers to the early paintings in which he carefully registered differences in focus in the photographic images: "That perception of the visible and elusive always enormously fascinated me", De Nie confirms. "Unconsciously, this lays the foundation for the shadow paintings and subsequent for the abstract paintings with those organic square shapes."

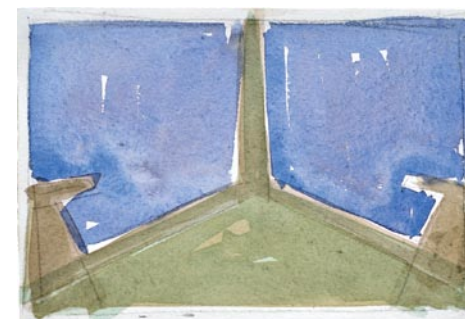


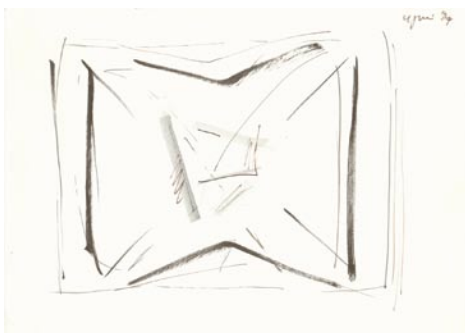
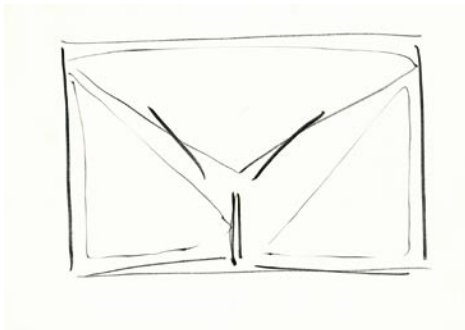




Concentreert De Nie zich in de periode 1984-1985 sterk op rechthoekige en vierkante vormen, die hij als grote kleurvelden binnen het beeldvlak plaatst, in de loop van 1985 introduceert hij de ruitvorm binnen zijn werk. En uit de ruitvorm destilleert zich een jaar later het concentrische compositieschema op basis van driehoeks- of trechtervormen [afb. 47 en 48]. Het een lijkt logisch uit het ander voort te komen, maar wordt soms ook geholpen door toevalligheden. “Ze lijken de loop van mijn werk te beïnvloeden”, beaamt De Nie. “De waterverfstudies die ik rond Pasen in 1985 in Klaas Gubbels’ huis in Frankrijk zomaar eens van zijn verzameling trechters en een mengkraan maakte, hebben als ‘t ware een jaar in mijn atelier liggen rijpen, voor ik eraan dacht er iets mee te willen of te kunnen doen. Eerst moesten de magie van de symmetrische vorm, de kegel als ruimtelijke driehoek en de symboliek van kraan en trechter een innerlijke melodie vormen [afb. 49 en 50].”⁸⁾ Waren de schetsen die hij in Frankrijk maakte een eerste aanleiding, activiteiten van geheel andere aard gaven zijn werk nieuwe invulling: “In die tijd schaatste ik veel”, verklaart hij. “De repeterende diagonale beweging van de benen is echt de verbindende schakel geweest tussen die schetsjes en het nieuwe werk.” Met trechters, schaatsen of andere onmiddellijk aan de realiteit te verbinden onderwerpen hebben de driehoeksvormen in zijn aquarellen uiteindelijk niets van doen. Uit de schaduwsschilderingen voortgekomen manifesteren de schilderijen zich als dynamische, abstracte composities gebaseerd op de twee diagonale assen die het beeld doorsnijden en het onderverdelen in vier driehoeken. De vaart en richting van de penseelstreken en de daarmee verband houdende middelpuntvliedende, maar vooral concentrische kracht die wordt opgeroepen bepalen de energetische werking, de combinatie van kleuren de gedragen melodie.

From 1984 to 1985, De Nie focuses his attention mainly on rectangular and square compositions putting large color patches within the boundaries of his work. In the course of 1985, he introduces the grid shape and a year later, this develops into a concentric style on the basis of triangular or funnel shaped compositions. [ill. 47 and 48] One thing leads to another, yet unexpected coincidences sometimes play a part, too. “They seem to influence my work”, De Nie admits. For example, when visiting Klaas Gubbels in France in 1985, the watercolor-sketches, I spontaneously painted from his collection of funnels and mixing faucet, lay, so to speak, waiting to mature in my studio for more than a year before it crossed my mind that perhaps, I could use these shapes in my work. “Firstly, the magic of the symmetrical shapes, the conical shape as a spatial triangle and the symbolism of funnel and faucet, first had to blend into an inner melody. [ill. 49 and 50].”⁸⁾ “Whereas the sketches De Nie made in France were the initial motive, quite separate activities gave him the push. “I did a lot of skating”, he said. “The repetitive diagonal movements of the legs ultimately made the link between the original sketches and my new work.” In reality, the triangular shapes in his water colors are far removed from the shape of funnels, faucets and skating. Out of the shadow of these sketches, his paintings demonstrate a dynamic abstract composition based on two diagonal axes, slicing and dividing the image into four triangles. The speed and movements of his brush thus, evoke a centrifugal and centric force determining the energetic activities that take place, i.e., a constellation of lofty colors and a solemn melody.





Omstreeks 1988 monden de composities met driehoeks- vormen uit in meer gecompliceerde, prismatische structuren van driehoeks- en kegelvormen en elkaar kruisende lijnen. Ofschoon de lineaire structuren die aan deze werken ten grondslag liggen een helder ordeningsprincipe suggereren, zijn de vormen en vlak- ken in veel gevallen schematisch van opzet. Daardoor heerst een voortdurend vermoeden van kanteling van het prisma; het ver- vloeien van de flakkerende kleurschijnsels in volgende.

Keert De Nie aan het einde van de jaren tachtig inciden- teel terug tot de helder afgebakende vorm, van de ingezette koers richting vrije expressie laat hij zich niet meer afbrengen. En deze ontwikkeling laat zich het beste afmeten aan de reeks tekeningen die hij selecteert voor de in 1988 uitgegeven bundel *Eric de Nie – 30 tekeningen / drawings* [afb. 51].⁹⁾ De keuze omvat schetsboek- tekeningen uit de periode 1986-1988 en vormt de neerslag van De Nie's artistieke overpeinzingen. De opeenvolgende schetsen ge- ven niet alleen inzicht in de wijze waarop de kunstenaar volgens een stramen van analyseren én improviseren onderzoekt, maar laten tevens het geleidelijke verloop zien van gebonden figuratie naar vrije abstractie.

Voegt de expressieve tekenlijn zich aanvankelijk nog naar vormconstellaties, in de laatste schetsen komen veeg en lijn meer op zichzelf te staan om een zelfstandige beeldende werking te krijgen binnen open composities. Op grond van intuïtie en im- provisatie vindt elk tekengebaar een eigen richting om z'n eigen vorm te definiëren. De schetsen die de tekeningenbundel afslui- ten, vormen het uitgangspunt van de reeks abstract-expressio- nistische schilderijen en aquarellen die hij tussen 1988 en 1994 maakt [afb. 52 en 58].

Around 1988, De Nie's triangular compositions gradu- ally change into more complicated prismatic structures of tri- angular and conical shapes and intersecting lines. Although the foundation of the linear structures seems to suggest a clear plan, shape and structure are often an arbitrary outline. Consequently, one gets the continuous impression of a tilting prism, i.e., the blending into each other of wavering color glim- mers. Toward the end of the nineteen-eighties, De Nie occa- sionally returns to the earlier clear-cut compositions, but from then on, free expression dominates his work. This gradual de- velopment is clearly shown by the drawings he selected for a book, published in 1988 called *'Eric De Nie 30 tekeningen/30 drawings'* [ill. 51].⁹⁾

This selection covers sketchbook drawings from 1986 - 1988 and clearly reflects on De Nie's maturing artistic talents. The range of drawings in this book not only shows insight into the way the artist continuously examines, analyses and improvises, but it also shows a gradual development from a restrictive figurative style to a more expressive one. While at the outset the expressive lines still conform with configurative constellations, in his later sketches, brush and drawing in- crease in importance obtaining an independent visual design within open compositions. By improvising and using his intui- tive powers, each line finds its own direction and definition.

The final sketches in the afore-mentioned sketchbook lie at the basis of several abstract-expressionistic paintings and watercolors, De Nie made between 1988 and 1994 [ill. 52 and 58].

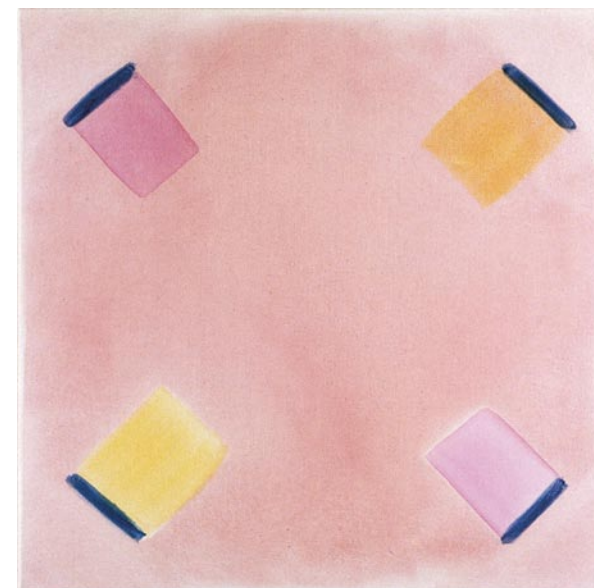
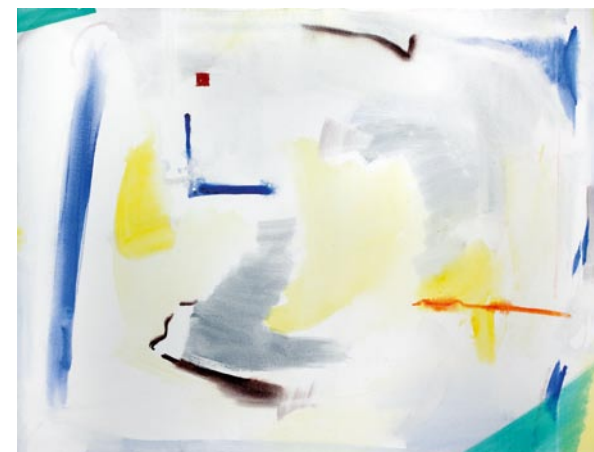


Zonder de wisselende luimen van de eigentijdse kunst op de voet te volgen, loopt de gestage, maar ingrijpende ontwikkeling die het werk van Eric de Nie fasegewijs doormaakt, in zekere zin in de pas met ontwikkelingen binnen de mondiale schilderkunst. Zelf merkt hij daarover op: "Als je meerekent dat ik me in de laatste jaren van mijn academietijd behalve op het werk van Richard Hamilton inspireerde op het werk van Roger Raveel en Reinier Lucassen heeft mijn werk de lijnen van de actuele schilderkunst aardig gevolgd. De overgang naar de vrijere vorm heeft ook zeker te maken met wat er eind jaren zeventig losbarste aan neo-expressionisme. En de nasleep daarvan heeft me bewust gemaakt van de mogelijkheden van de vrije expressie. Onbewust zet het je kennelijk op nieuwe, creatieve sporen."

Opvallend daarbij is dat De Nie nimmer reageert op grond van impulsen, maar vanuit zijn eigen ontwikkeling en reflectie op zijn vak overwegingen maakt. Contemporaine ontwikkelingen treedt hij tegemoet vanuit een breder kunsthistorisch perspectief. Dit kan verklaren waarom het werk dat hij na 1980 maakt eerder aansluit bij vormen van abstract-expressionisme die hun oorsprong vinden in de jaren vijftig dan bij het actuele, heftig figuratief expressionisme waarmee kunstenaars als Walter Dahn, Georg Jiri Dokoupil en Martin Disler de Europese kunstwereld overrompelen. In de schilderkunst van De Nie openbaren zich toch vooral verwantschappen met het werk van kunstenaars als Mark Rothko, Barnett Newman, Jan Roeland, Willem Hussem, Bram van Velde, Gerard Verdijk, Serge Charchoune en iets later Wim de Haan, Gerhard Richter, Willem de Kooning en Jackson Pollock.¹⁰⁾ Maar ook in zijn verhouding tot bewonderde geestverwanten stelt De Nie zich gereserveerd op. Slechts wat aansluit bij zijn eigen opvattingen of mogelijkheden biedt om zijn eigen

Although De Nie does not closely follow the ever changing mood in contemporary art, nevertheless, step-by-step, his paintings show a sweeping development which is, to a certain extent, in accordance with world-wide developments in the art of painting. In his own words: "If you take into account that during the final years of my studies at the Academy of Art, besides being inspired by the work of Richard Hamilton, I also studied the work of Roger Raveel and Reiner Lucassen, you can see that my work has pretty much followed along the lines of current developments in the art of painting. The transition to more liberal shapes certainly was influenced by the explosive changes in neo-expressionism that took place at the end of the seventies. That influence has certainly made me conscious of the possibilities of free expression. Without realizing it you are put onto new creative paths."

Strikingly enough, De Nie never reacts on impulse. He acts upon reflection due to his continuously advancing artistic developments. Consequently, he meets every contemporary development from a broader art-historical context. This may explain, why the paintings De Nie made after 1980, tend to have an affiliation with abstract expressionism originating from the fifties rather than with the current boisterous figurative expressionism sweeping the art world with painters like Walter Dahn, Georg Jiri Dokoupil and Martin Disler. De Nie's art style reveals a much closer affiliation with the work of painters, like Mark Rothko, Barnett Newman, Jan Roeland, Willem Hussem, Bram van Velde, Gerard Verdijk, Serge Charchoune and later on Wim de Haan, Gerhard Richter, Willem de Kooning en Jackson Pollock.¹⁰⁾ But, notwithstanding this affiliation and his admiration for these artists, De Nie goes his







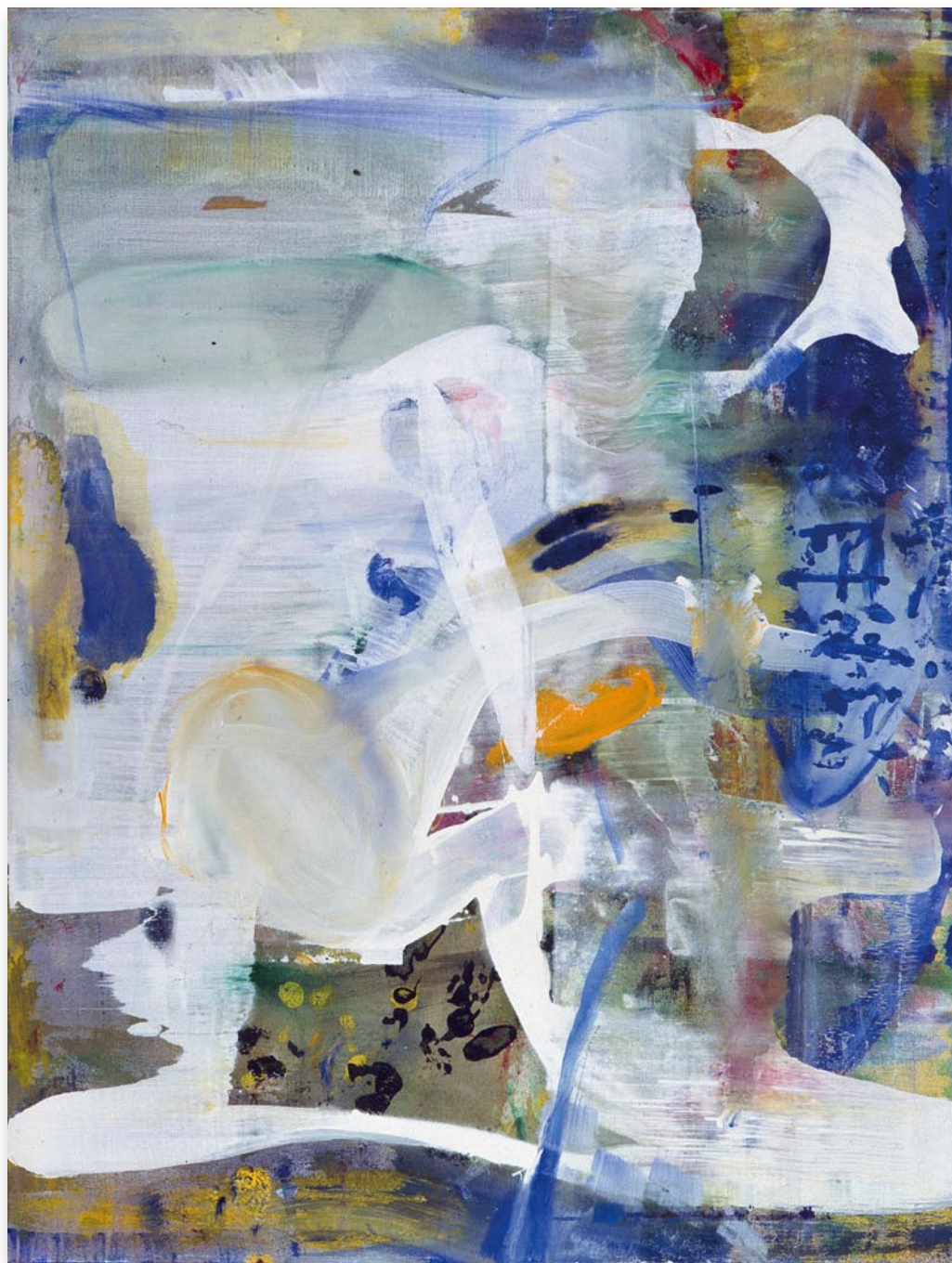
weg te vervolgen, assimileert hij. Binnen het oeuvre zelf blijft dan ook sprake van een consequente interne ontwikkeling die gericht is op onderzoek naar de intrinsieke waarden van schilderkunst en op zelfonderzoek. In een interview verklaart hij: "Misschien had ik materieel meer succes gehad als ik niet steeds naar nieuwe vormen was blijven zoeken. Maar schilderen is voor mij nu eenmaal een zelfontdekking, een avontuur, en ik kan echt niet stil blijven staan bij het succes en de verworvenheden van het moment. Ik wil verder."¹¹⁾

De abstract-expressionistische schilderijen die hij vervaardigt in de jaren 1988-1994 hebben over het algemeen een experimentele inslag [afb. 55, 56 en 59]. Met vlotte gebaren van penseel, kwast of andere hulpmiddelen strijkt hij de verf uit in losse, transparante vormen en vlakken. Streek, vorm en kleur vallen in veel schilderijen volledig samen. De onmiddellijk navolgbare sporen van de ijle verfpdracht verlenen de werken een grote dynamiek en vluchtigheid. Niet helder afgebakende, diffuse vormen lijken tevoorschijn te komen uit of op te lossen in de ruimtelijke kleurgloed van de fonds. Dit schijnbaar proces van verschijnen en verdwijnen bepaalt voor een belangrijk deel het verdroomde, poëtisch karakter van de werken. Anderzijds vormen de schilderijen uit deze expressionistische fase de neerslag van de problematiek die De Nie eerder in zijn schaduwprojecties en schaduwwerken in verf probeerde te vangen en die zich concentreert rond 'tijd' en 'ruimte', en, meer in het algemeen, de relatieve mogelijkheden van schilderkunst om uitdrukking te geven aan het wezenlijke. Daarmee stelt De Nie wederom het medium waarvan hij zich bedient en waarmee hij de wereld tegemoet treedt ter discussie. Wat dan ook steeds in zijn werk aanwezig is, is het besef van

de schilderkunstige illusie; het bewustzijn dat het grijpbare noch het ongrijpbare zich in verf laat vatten. In zijn werk appelleert hij voortdurend aan het wezen en voorbijgaan der dingen, maar de eigenlijke thematiek vormen zij niet. Deze houdt zich op in de metaforische gelaagdheid van de schilderijen zelf. Het werk van Eric de Nie draait uiteindelijk dan ook om de schilderkunst als metafoor en om de voortdurende spanning tussen de autonome en de evocatieve betekenis van de schildering.

Plaatst De Nie aanvankelijk enkele vlot geschilderde kleurvormen binnen helder compositorische verbanden, na verloop van tijd wordt zijn werk gedifferentieerder van techniek en structuur. Daarmee ontwikkelt zijn schilderen zich van een meer lyrisch getint expressionisme naar een vorm van informele schilderkunst. De verf brengt hij niet langer uitsluitend aan met kwast en penseel, maar tevens met spuitflacon, rakel en door te stampelen. Ook begint hij te experimenteren met het spontaan laten vloeien van verdunde acrylverf over het doek. Dit resulteert in de jaren 1992-1994 in een schilderwijze waarin vormen tot vlekken worden en de vliedende eigenschappen van het materiaal het beeld meebepalen. De schilderijen uit deze periode kenmerken zich over het algemeen door zeer grillige verfstructuren en grovere verfoppervlakken die vage landschappelijke associaties oproepen [afb. 60, 62 en 63].

De alternatieve technieken die De Nie in deze experimentele fase binnen zijn werk toepast, laten veel ruimte aan toevalligheden. Zo worden onverwachte effecten gecreëerd door de verf van het nog natte oppervlak met een rubberen rakel te verschuiven, door met beschilderde stukken karton of doek te stampelen en door verdunde verf vrij te laten vloeien. De kunstenaar maakt



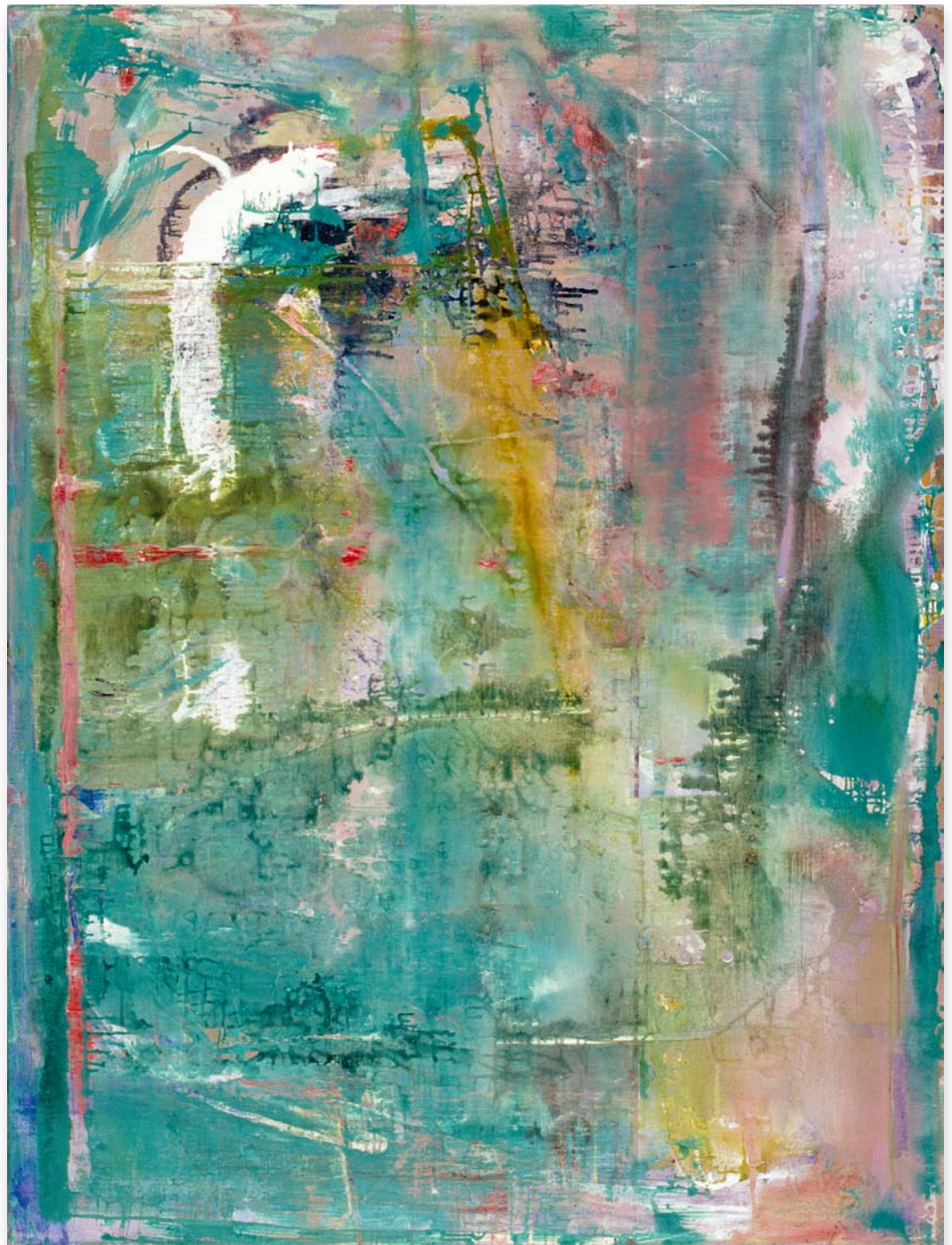


van de onvoorspelbaarheden gebruik om tot geheel nieuwe beelden te komen, maar blijft uiteindelijk de creatieve geest die het toeval doseert, controleert en binnen het beeld zin geeft.

Vanwege de vloeibaarheid van de verf schildert De Nieu in deze periode niet langer met het schilderij aan de muur, maar op de grond.¹²⁾ Dit stelt hem bovendien voor het eerst in staat het te beschilderen doek vanuit verschillende standpunten te kunnen benaderen, waardoor 'boven' en 'onder' een relatieve betekenis dragen. "Vooral toen ik zowel vanuit de middenvorm als vanuit vormen aan de zijkant schilderde", verklaart hij, "werd een liggend doek of vel papier noodzakelijk ter voorkoming van storende druipers bij het in elkaar overvloeien van kleuren. Deze werkwijze leidde er als vanzelf toe dat ik de beslissing over 'boven' en 'onder' uitstelde. Eigenlijk hebben alle staande schilderijen uit deze periode wel een horizontaal gedacht begin."

effects. The artist takes advantage of these unpredictable random effects in order to achieve a totally new image but, in the end, he remains the creative spirit, in control of the incidental, and making sense of the image.

At this stage, De Nie no longer puts the canvas on the wall. Instead, he puts the painting on the floor to profit from the fluidity of the paint.¹²⁾ This way, it also enables him for the first time, to approach the “work-in-making” from different angles so that what is up and what is down no longer is relevant. “In particular, when I started to paint both from the center form and from the edges of the four corners, a canvas or a sheet of paper placed flat on the floor became essential in order to prevent interfering drippings with already blending colors. Moreover, this way of working automatically led up to the fact that I could, at will, postpone the decision of which side is up or down, compared to my earlier hanging paintings that always originated from a horizontal beginning”.







Sequenza 6



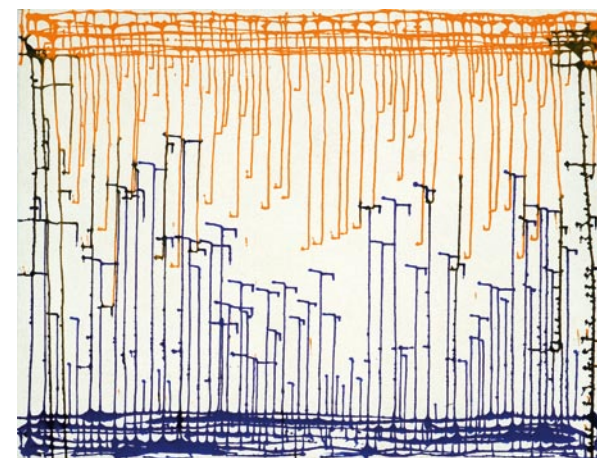


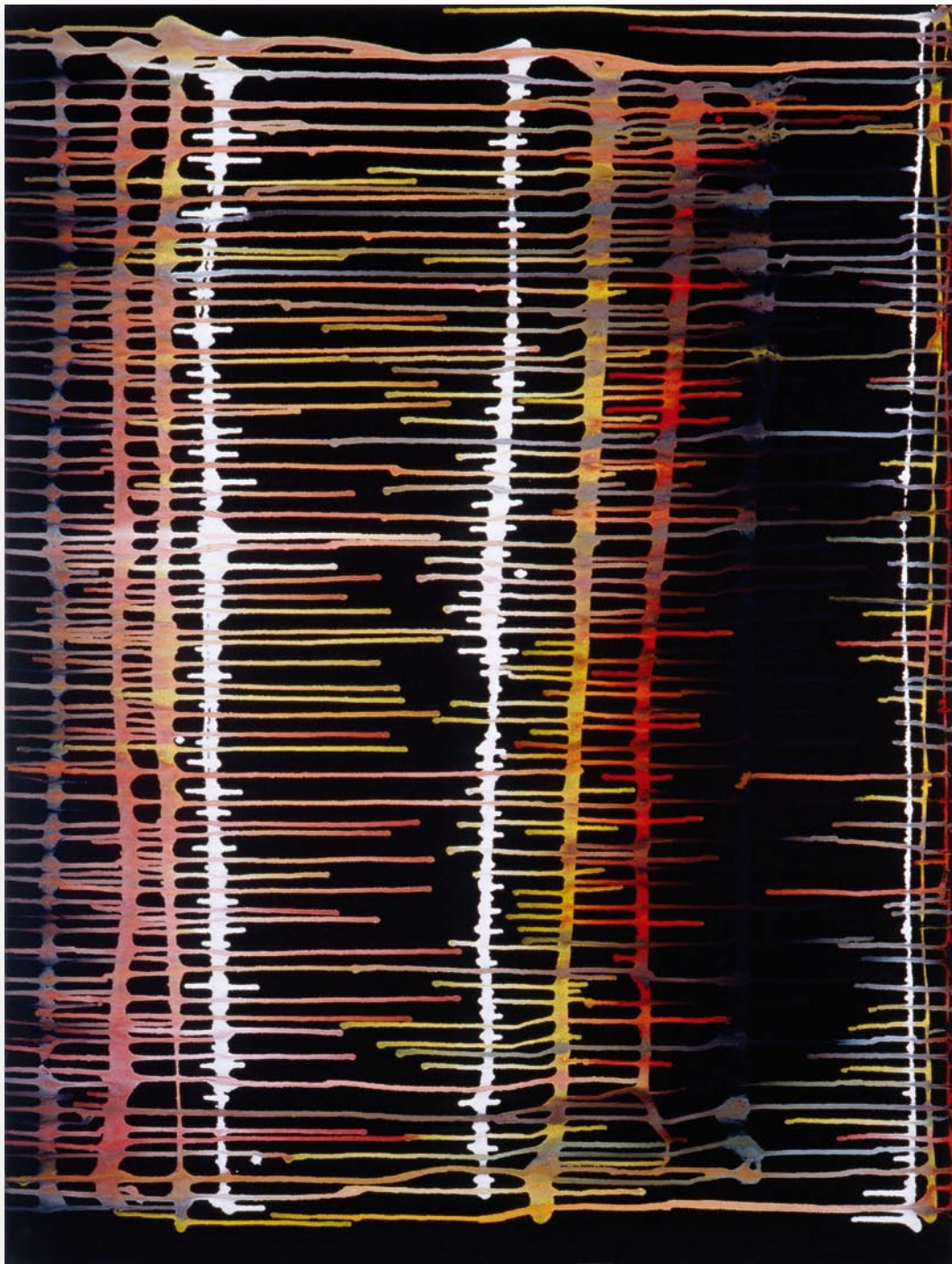
Laat De Nie in eerste instantie de verf vervloeien door deze in zeer verdunde samenstelling uit te strijken, omstreeks 1993-'94 gaat hij ertoe over om de loop van de verf te beïnvloeden door het beschilderde doek over en weer te kantelen [afb. 63 en 54]. Al snel daarna onttrekt hij de nieuwe vondst – het directe gevolg van het vrije experiment – aan zijn brede repertoire van toegepaste technieken om het te onderwerpen aan gericht onderzoek. Dit luidt een periode in waarin hij zich nadrukkelijker dan voorheen bezig houdt met de samenstelling van verven in afstemming op grondering en linnen. Afhankelijk van de beoogde effecten verdunt hij zijn acrylverven, om deze in smalle sporen over het doek te laten lopen, geleid door de zwaartekracht en de schilderkunstige intuïtie. In sommige gevallen zijn de verfsporen nog gevat binnen complexere constellaties van vormen, lijnen en vlekken die nog herinneren aan de experimentele, expressionistische schilderijen uit de voorafgaande fase, maar al spoedig bepaalt de techniek van druipen en stromen de beelden volledig en ontstaan schilderijen met ritmisch geordende lijnstructuren [afb. 69].

De stroomschilderijen die De Nie maakt gedurende de periode 1994-1997 zijn alle volgens eenzelfde technisch procédé tot stand gebracht. De eerste verfopdracht geschiedt door met behulp van een flacon de verf aan de zijkanen of het centrum over de volle lengte van het doek uit te gieten. Vervolgens kantelt De Nie het doek haaks op de richting van de lange verfstroom, waarop de verf spontaan in dunne, volgens een toevallige ritmiek geordende, draden uitloopt. De lengte van de uitlopers wordt uitgemaakt door de vloeibaarheid van de verf, de hoeveelheid verf die door het spoor wordt meegenomen, de hoek waarin het doek gekanteld wordt en de tijdsduur van de kanteling.

Whereas, De Nie initially applies the dripping method by leading the thinly diluted substance down the painted surface, around 1993-1994, he proceeds to influence the flow by tilting the canvas back and forth [ill. 63 and 54]. Shortly thereafter, he separates these new findings, which are a direct consequence of this freely applied dripping experiment, from the various earlier techniques used and submits the same to closer examination. By doing so, he now occupies himself - more emphatically than ever before - with the texture of paints in trying to improve on priming and the type of linen to be used. Depending on the aimed at result, he measures the diluting technique of his acrylic paint and lets it flow freely in thread-like dripping lines, guided by the law of gravity and his artistic intuition. In some instances, the dripping lines are still caught within more complex constellations, lines and patches, it being a leftover from the experimental and expressionistic earlier paintings. However, gradually, the technique of dripping and flowing determines the image resulting in paintings having a rhythmically arranged structure [ill. 69].

The dripping style paintings, made between 1994 and 1997, are all the result of the same process. The first step is pouring the paint straight from the siphon on the four edges or the center of the canvas. Next, De Nie tilts the canvas perpendicularly to the direction of the lengthy dripping line, at which point the paint starts to flow freely and spontaneously finds its way shaping rhythmically arranged thin threads. The length of these dripping threads are determined by the fluidity of the paint, the amount of paint that starts to drip down, the tilting point of the canvas and how long the canvas remains tilted.





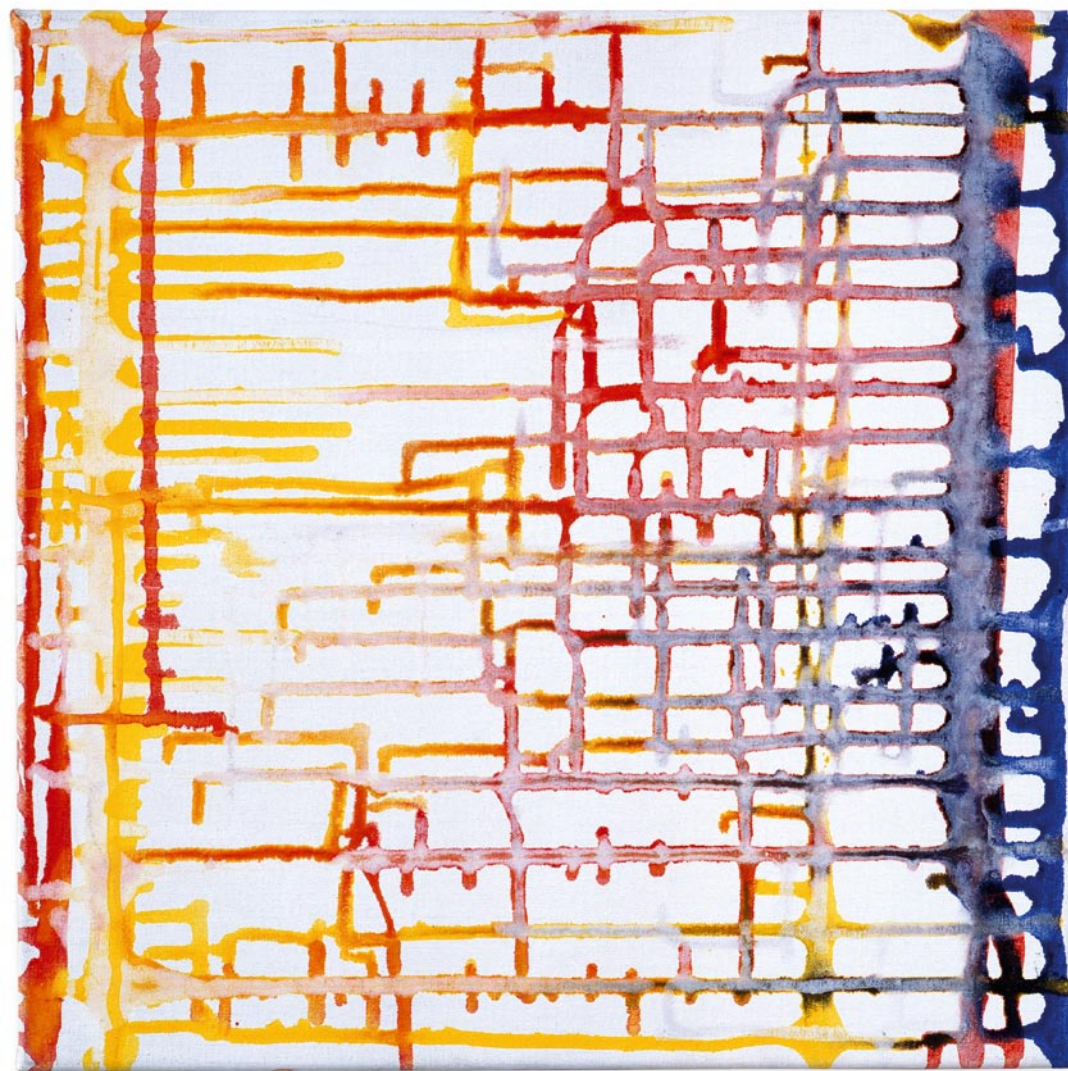
Aan de hand van deze werkwijze ontwikkelt De Nie een beeldend stramien dat zich baseert op schijnbaar evenwijdige verticale en horizontale verfsporen en een streng geregisseerd toeval. Waar het ritmisch patroon van parallelle en elkaar kruisende lijnen de melodie van de composities uitmaakt, worden de klanken door de wisselende kleuren bepaald. Het palet dat De Nie hanteert, beperkt zich voornamelijk tot de primaire en, in mindere mate, secundaire kleuren. Soms bakenen de kleuren hun eigen stroomgebied grotendeels af, zoals in 94.24 [afb. 68], dan weer vloeien ze over in andere, zoals in het centrale schilderij van het drieluik 94.41 uit 1994 [afb. 67] en in 95.2 uit 1995 [afb. 70]. Wanneer kleurlijnen elkaar kruisen of zich met elkaar verbinden verkrijgen de netwerken een nadrukkelijke, autonome ruimtelijke werking.

In het drieluik uit 1994 lijkt De Nie zich volledig te concentreren op de ruimtelijke effecten van kleur. In het middelste schilderij is een heldere, in de drie primaire kleuren rood, geel en blauw geschilderde lijnenstructuur afgezet tegen een witte ondergrond. De karakteristieke eigenschappen van de respectievelijke kleuren om naar voren te treden (rood, geel) of te wijken (blauw) vinden tegenwaarden in de wijze waarop blauw de twee andere kleuren tijdens het in elkaar vloeien overheerst. De suggestie wordt hierdoor gewekt dat binnen de onbestemde ruimte van het witte fond gele en rode lijnstructuren schemeren onder blauwe.

De ruimtelijke effecten die worden opgeroepen door het gekleurde weefsel van verf en de neutrale ondergrond vinden vervolg en reactie in de monochrome zijluiken. In het blauw schuilt het vermoeden van een atmosferische ruimte, in het geel van een heldere lichtbron. Tegelijkertijd appelleren de egaal ge-

On the basis of this working method, De Nie achieves a repetitious pattern, based on seemingly parallel running vertical and horizontal drippings and rigidly directed lines of chance. Whereas, the rhythmical pattern of parallel and intersecting lines define the melody of these compositions, the sound originates from the varying colors. The combination of colors De Nie employs, mainly consists of primary and, to a lesser extent, secondary colors. At times, the dripping color lines mark - for the greater part - its own borders, as shown in 94.24 [ill. 68], at other instances, they merge with other lines, as shown in the center-panel of the triptych 94.41 from 1994 [ill. 67] and in 95.2 from 1995 [ill. 70]. When these color-lines intersect or merge, they form a grid pattern and obtain an autonomous spatial order.

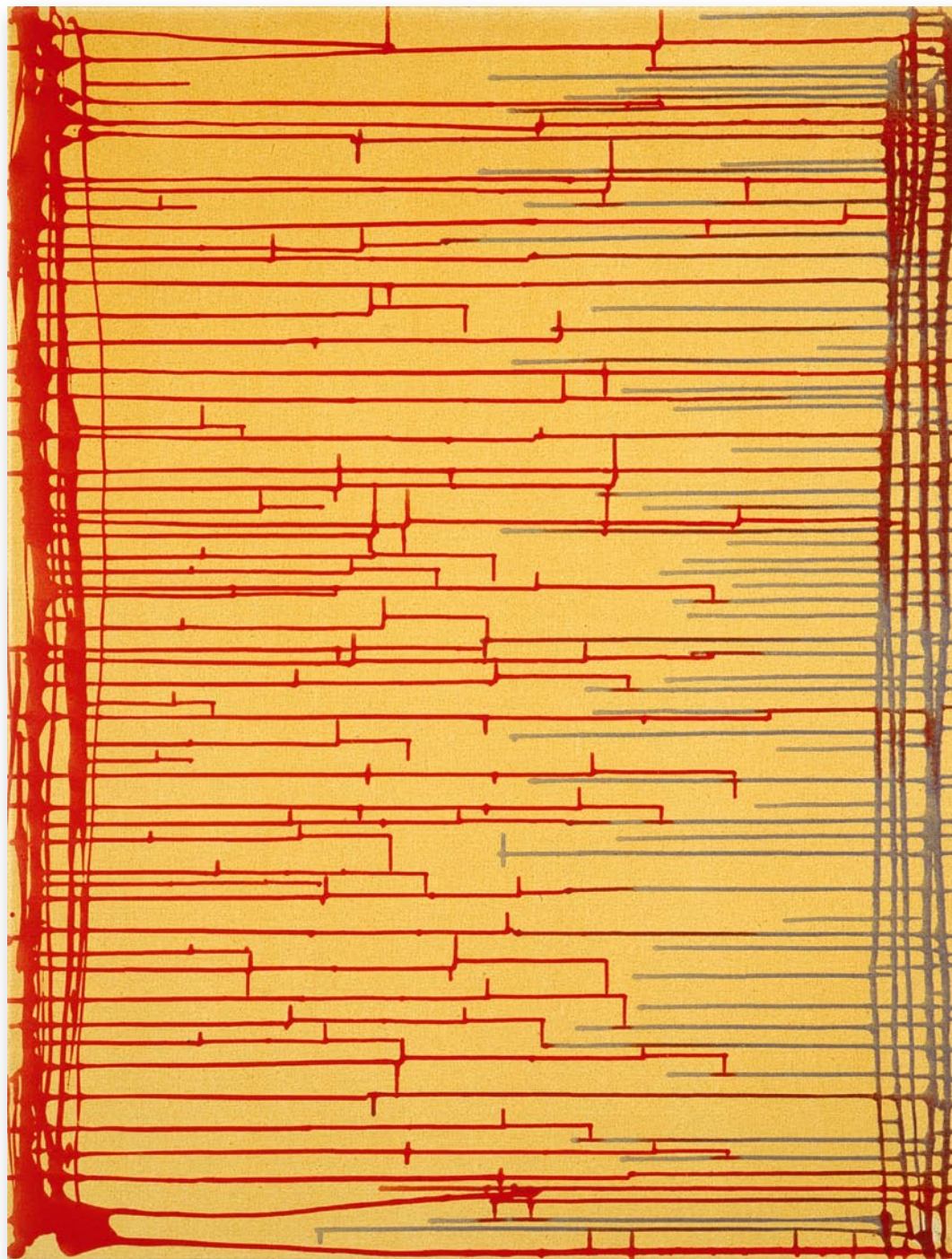
In De Nie's 1994 triptych, he seems to fully concentrate on spatial color effects. In the center-panel of the triptych, he paints a clear line structure using the three primary colors red, yellow and blue, set off against a white ground tone. The tendency of the colors red and yellow is to stand out in comparison with the yielding color blue. However, when the three colors merge, the influence of blue becomes the dominating factor. That's why, the assumption arises that against the indeterminate white background, the red and yellow line structures filter through the blue. The spatial effects brought about by both the 'colored weave' and the neutral white background favorably affect the two monochrome side-panels of the triptych. The blue presumes the creation of atmospheric space, the yellow of a bright light. At the same time, the uniformly painted side-panels of the triptych instantly appeal to a two-dimensional awareness as was the case with the unpainted can-

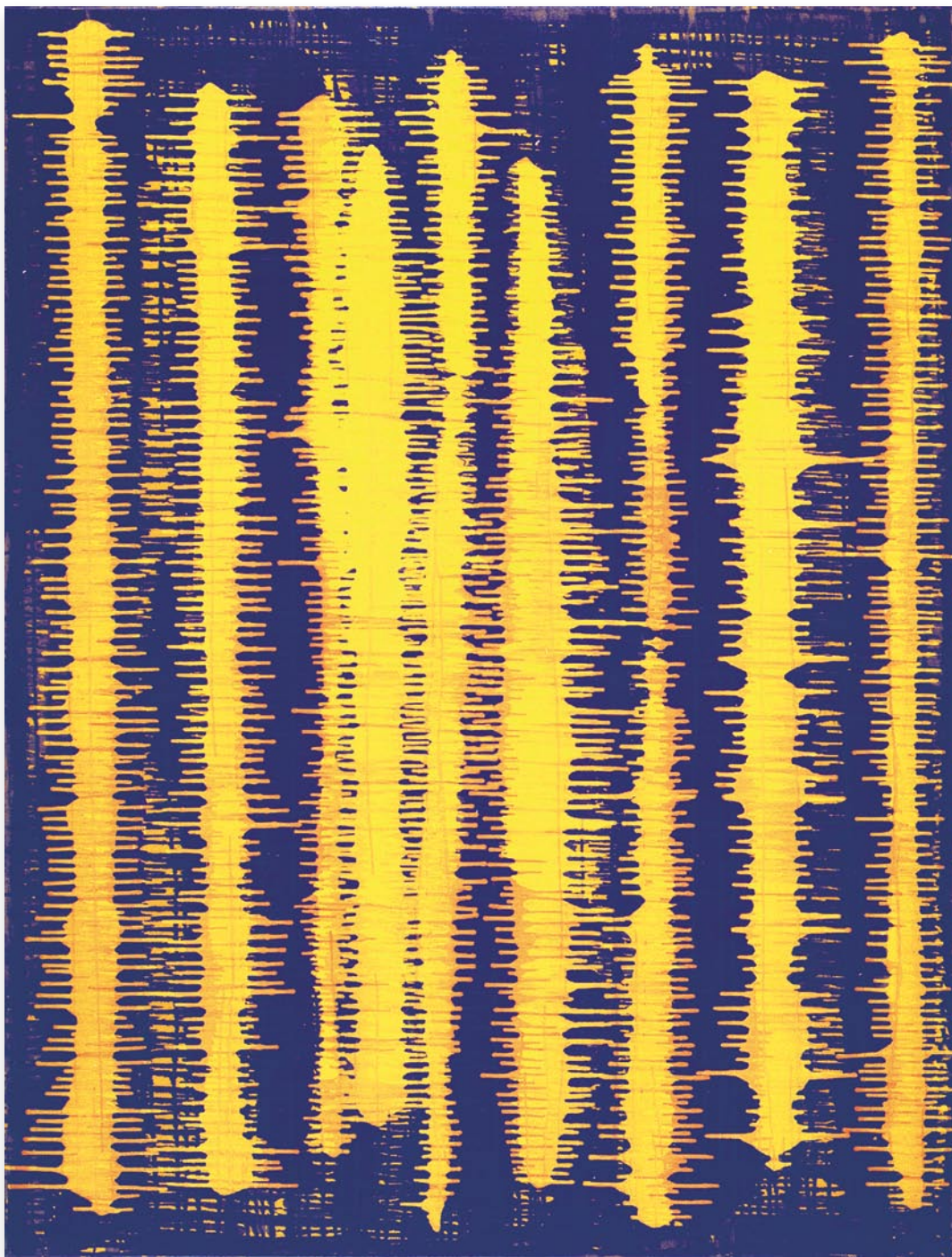


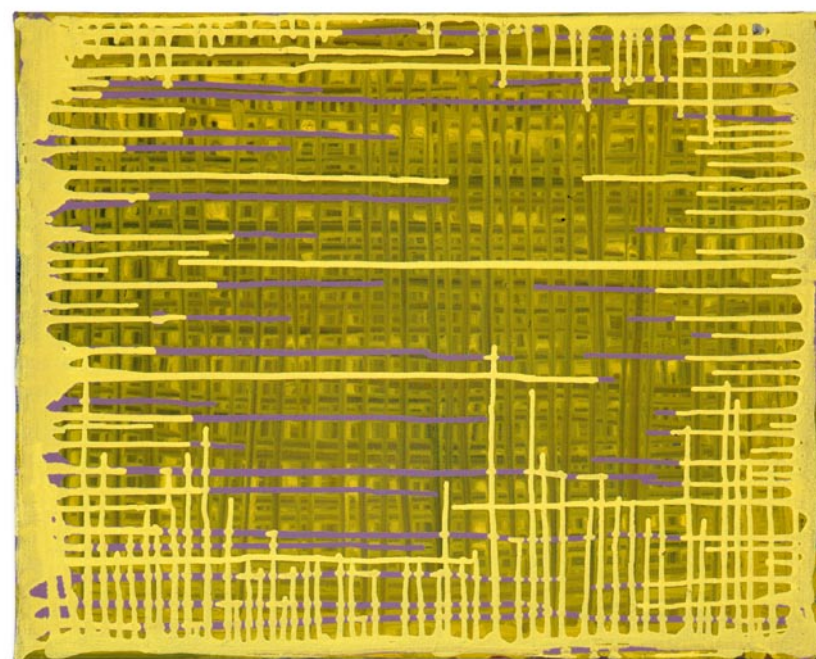
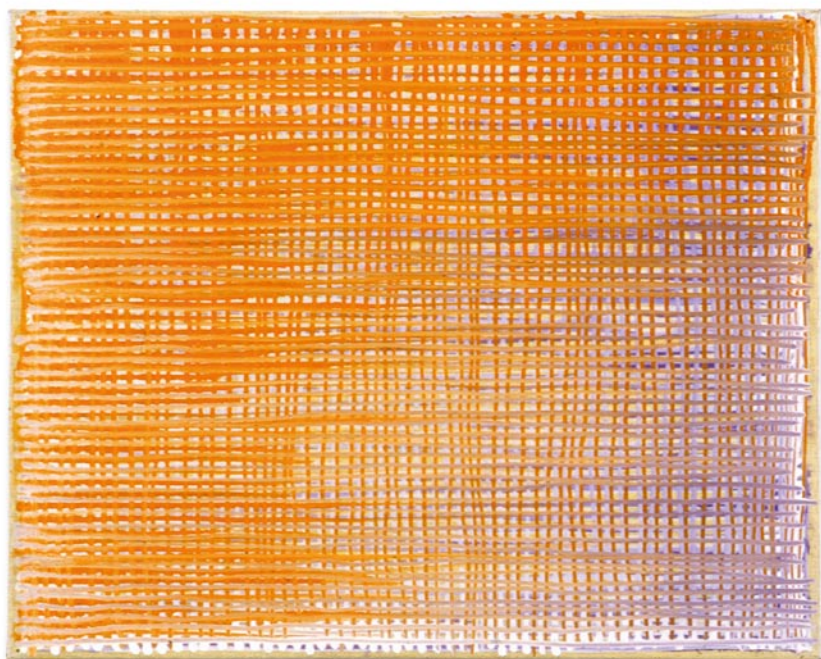
schilderde zijluiken – zoals het onbeschilderde doek in het bijna twintig jaar eerder vervaardigde *De werkelijkheid erachter* [afb. 27] – onmiddellijk aan het bewustzijn van tweedimensionaliteit. Dit beïnvloedt vervolgens weer de optische beleving van de verf en de configuratie van het middelste luik.

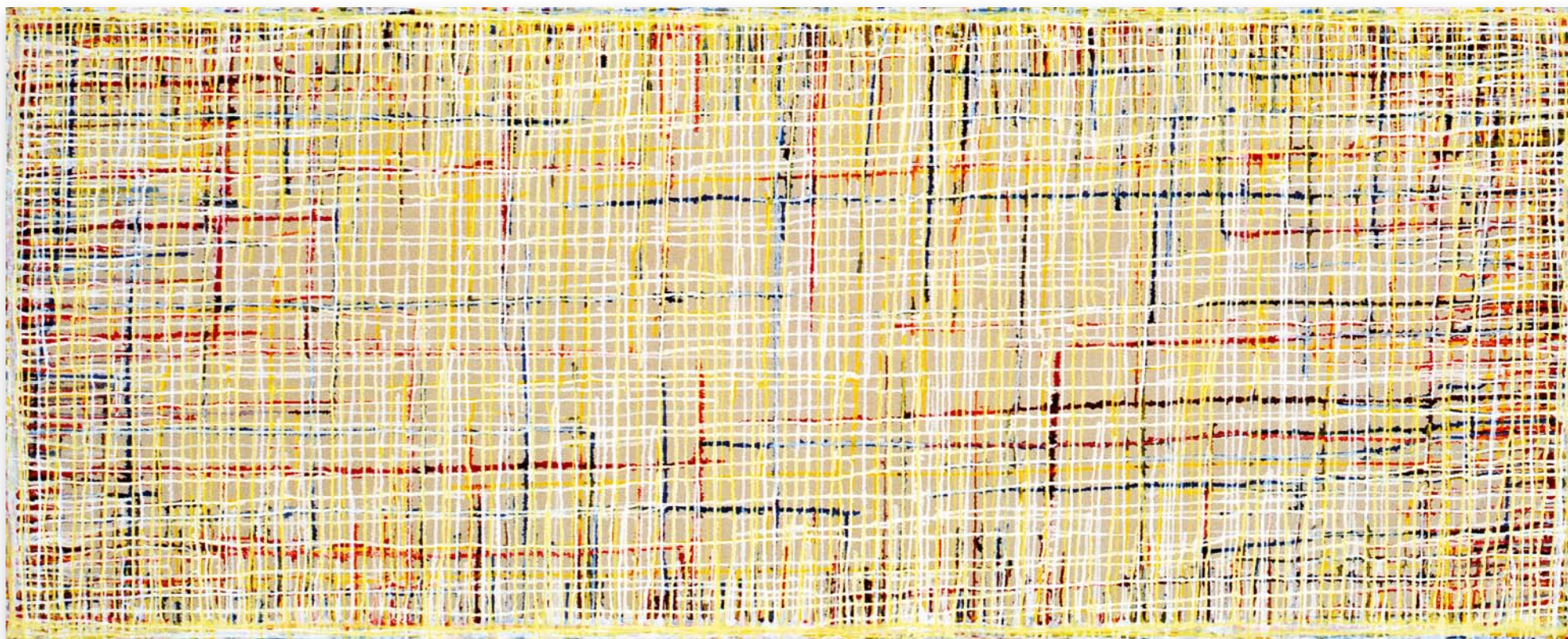
Het drieluik kan worden beschouwd als manifeste samenvatting van de overkoepelende thematiek in zijn werk, die, zoals eerder werd aangestipt, zich concentreert op de metaforische verhouding die het geschilderde beeld aanneemt ten opzichte van de zichtbare en metafysische werkelijkheid. In de stroom-schilderijen die De Nie vanaf 1994 maakt, spitst zich dat vooral toe op de tegenstelling tussen de materiële aspecten die in het schilderij hun weg vinden en het illusionistische karakter van het uiteindelijke beeld. De voortdurende dialoog die de kunstenaar onderhoudt met zijn verf vormt daarbij de drijvende kracht. Hij verklaart hier zelf over: “Ik laat de verf vrij. Tot op bepaalde hoogte natuurlijk. De verf vloeit, druipt zonder dat mijn hand direct sturing geeft. Ik reguleer en houd controle, op enige afstand. Om dat te kunnen moet ik precies weten wat het materiaal onder bepaalde omstandigheden wil of kan. De verf en ik, wij beiden spelen onze eigen beslissende rol.” In het werk van De Nie gaat het dan ook niet, zoals in de jaren zeventig het geval was, om het beheersen van een bepaald technisch principe, maar om het bewaken van het algehele proces dat tot een schilderij voert. En binnen dat proces vinden factoren als tijd en ruimte hun betekenis. De eerste manifesteert zich in het tijdsverloop van elke druipende verfstroom en alle druipende verfstromen tezamen, de tweede in de diepten die worden gesuggereerd door de over en in elkaar vloeiende netwerken en de daaronder schemerende fonds.

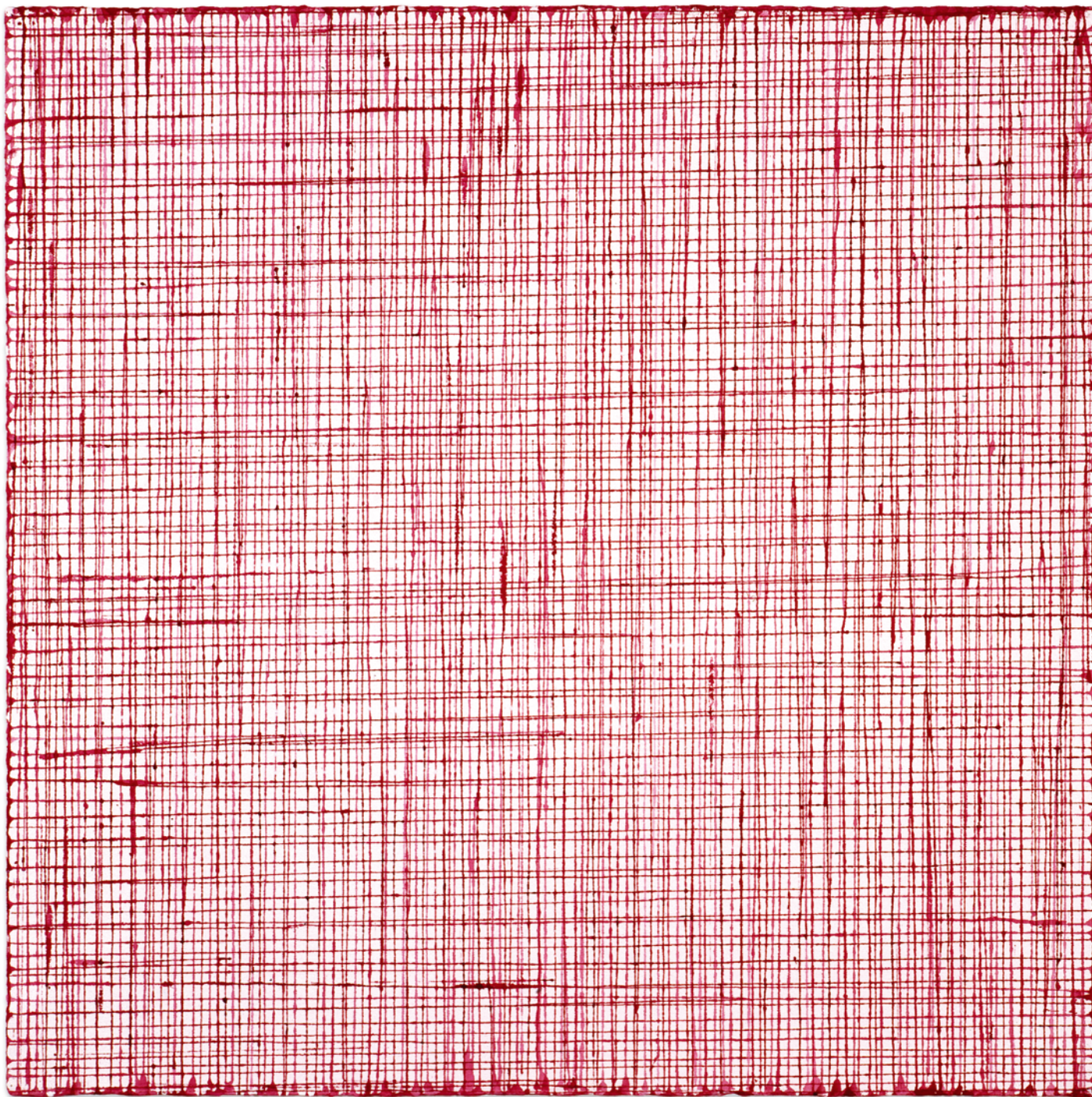
Bedient De Nie zich voornamelijk van verdunde acrylverf,

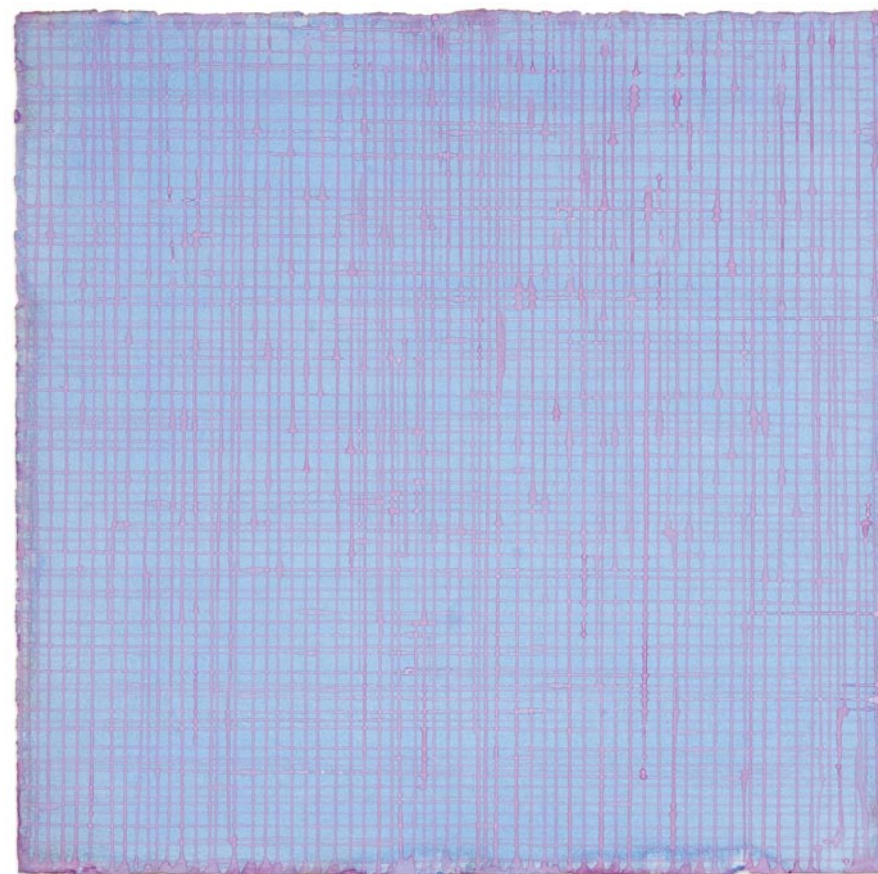
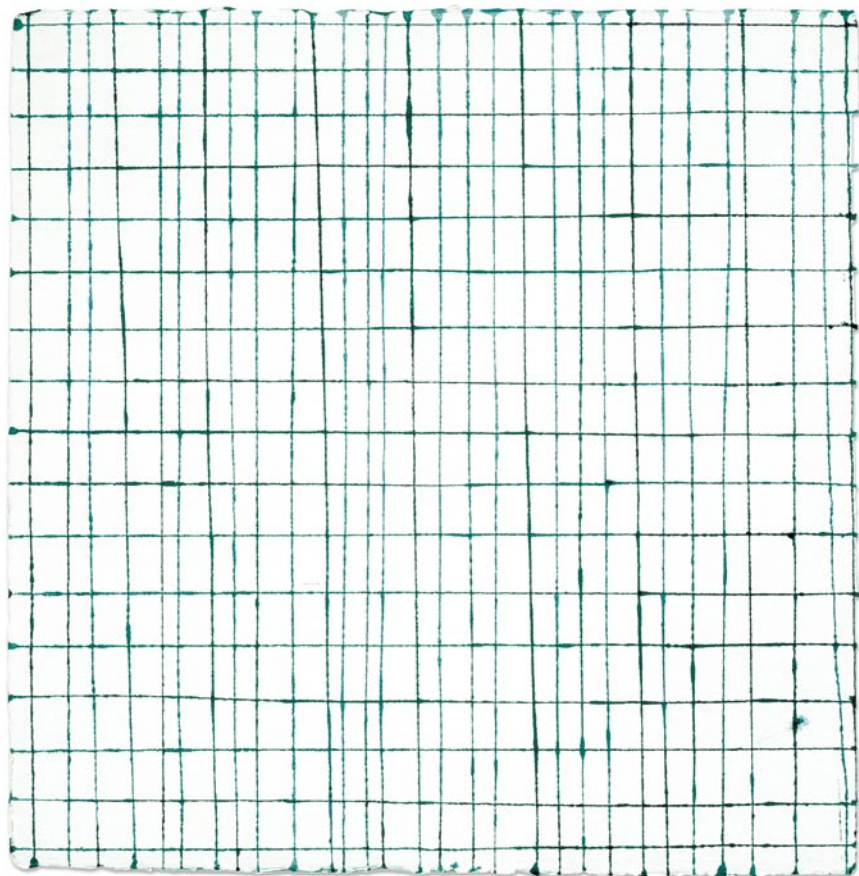


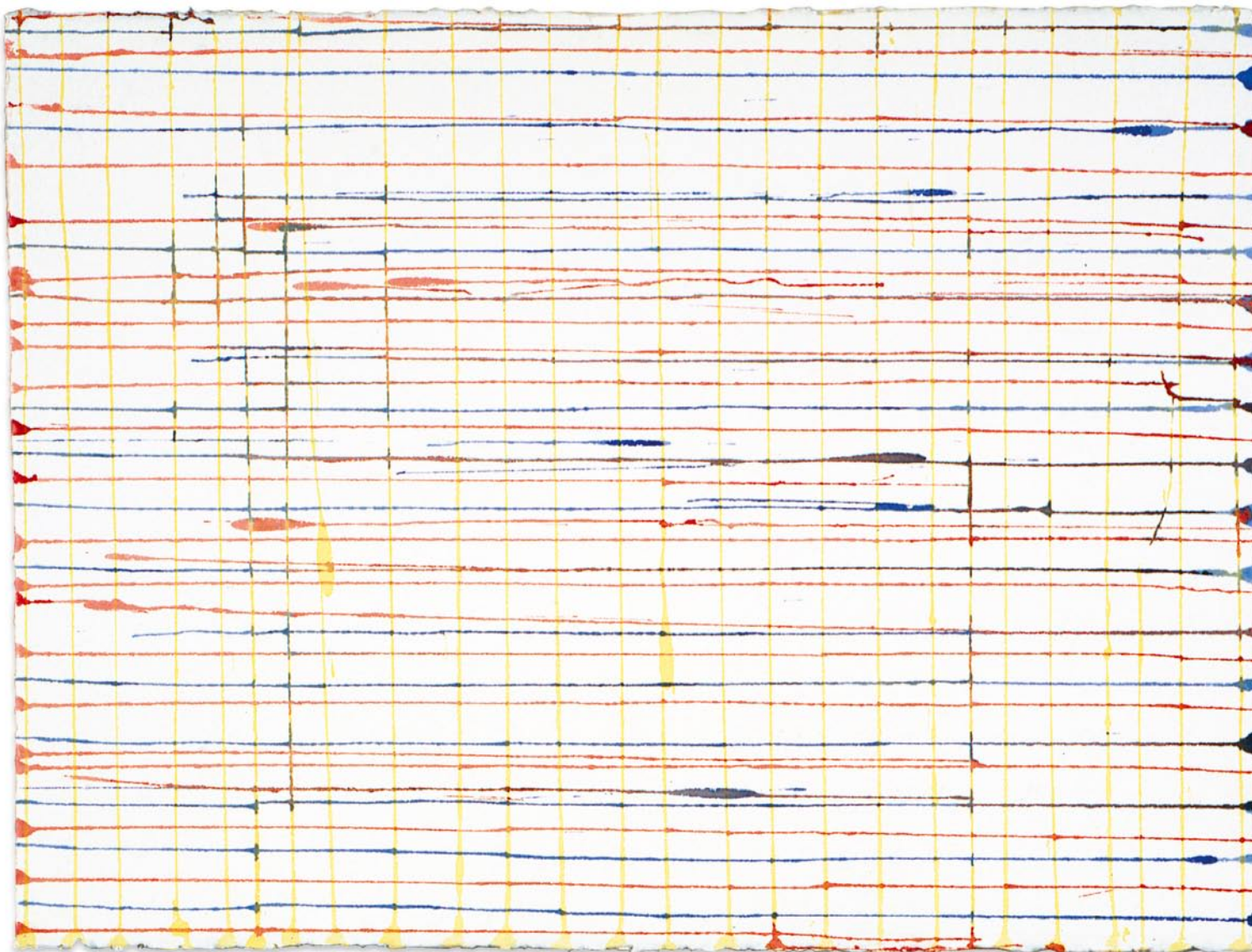












Verruilt De Nie in de jaren 1996-1998 de stroomtechniek bijwijken voor een traditionele werkwijze door met penseel en kwast rasterschilderijen te schilderen [afb.78 en 79], in de loop van 1998 voert hij een beslissende wijziging door ten aanzien van de verfopdracht. Niet langer giet hij de acrylverf uit over het liggende doek alvorens het zijwaarts te kantelen, maar hij laat de uit de flacon geknepen verf van boven af over het tegen de wand hangende doek stromen. Hiermee lijken de laatste sporen van het traditionele schildersgebaar uit zijn werk verdwenen, ware het niet dat hij in sommige schilderijen de verfstroom verlengt en van kleur doet veranderen door onderwijl bij te gieten of zelfs de lineatuur aan te zetten met behulp van het penseel. In algemene zin valt er echter wel degelijk een ontwikkeling te bespeuren waarbij de kunstenaar zich als actor steeds meer uit de tweedimensionale werkelijkheid van het schilderij terugtrekt om het gehele proces van stromen en 'zich schilderen' van buiten af te reguleren.

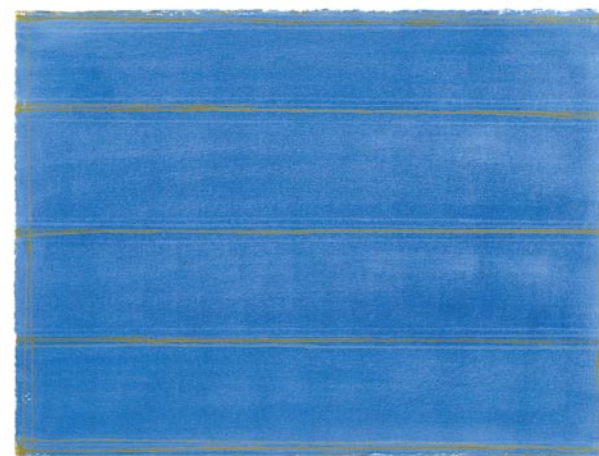
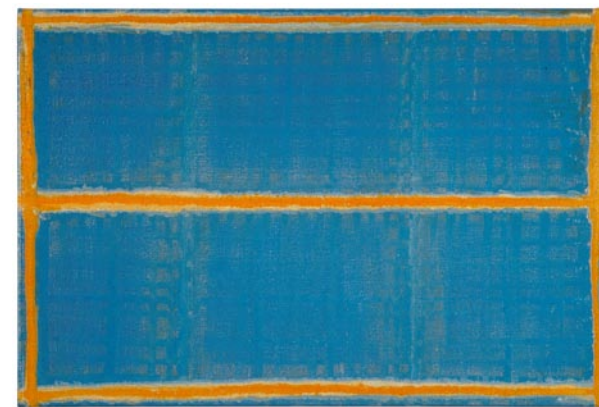
De Nie ontdekte de mogelijkheden van deze nieuwe stroomtechniek tijdens het aquarelleren. Het handgeschept papier waarmee hij bij voorkeur werkte, absorbeerde de opgebrachte waterverf zo snel, dat het buitengewoon moeilijk bleek deze te laten stromen vanuit een snel opgebrachte 'volle' verfbaan. Zo ontwikkelde hij een methodiek waarbij elke afzonderlijke lijn werd gerealiseerd door een aan de bovenzijde ingezette verfstroom. Het artistieke proces werd zo in tijd afgebakend door de systematische opeenvolging van handelingen [afb. 82].

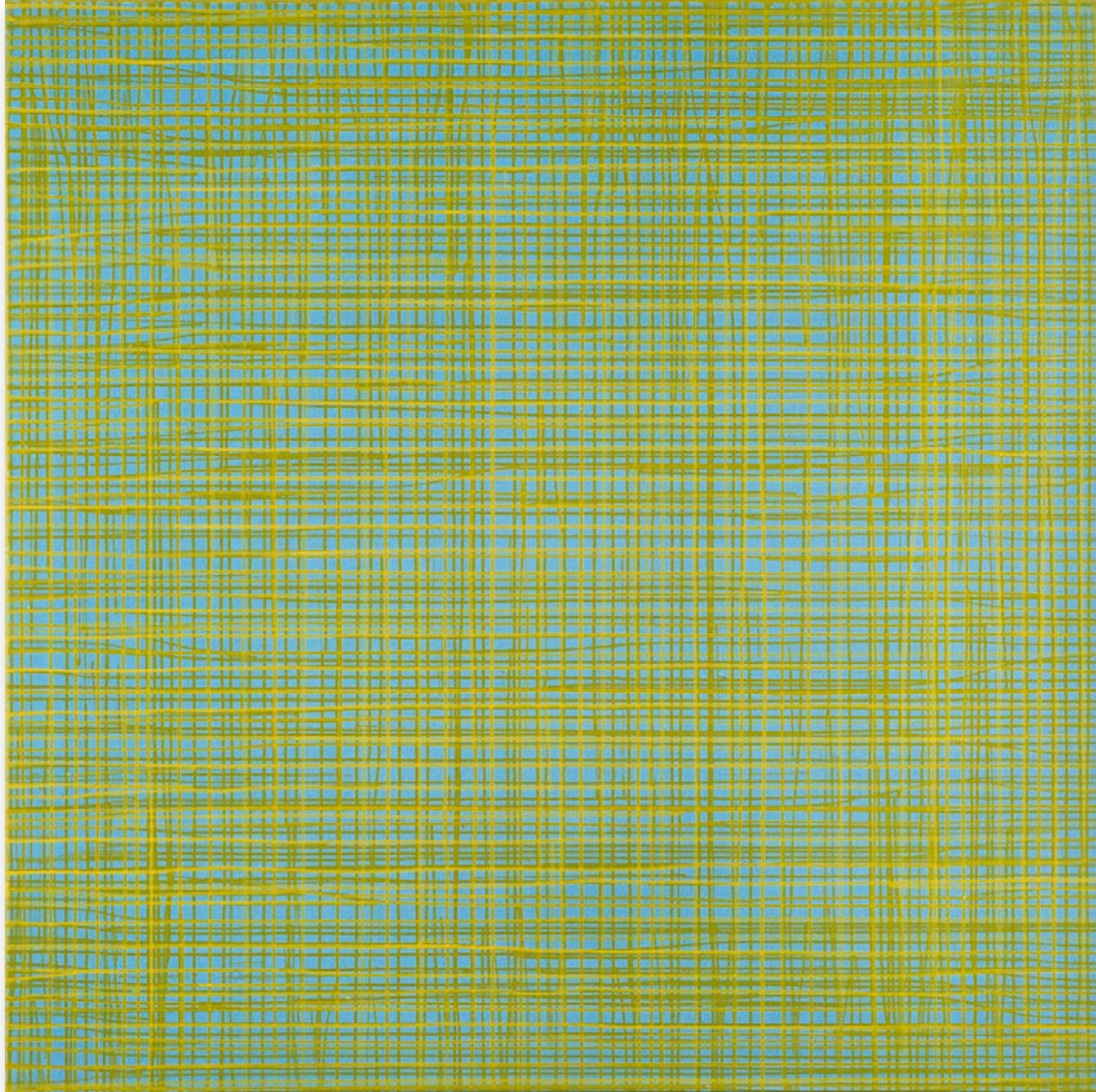
De Nie wendt de techniek in korte tijd aan in composities die sterk uiteenlopen. Nog in 1998 ontstaan schilderijen met ingehouden verfstromen die van alle zijden zijn ingezet en het centrum relatief open laten, grote liggende schilderijen met horizontaal geplaatste, ingehouden druiplijnen en schilderijen waar-

During the years 1996 - 1998, De Nie only occasionally changes back to using the brush in the traditional way to make a grid painting [ill. 78 and 79]. In the course of 1998, he takes a definite step with regard to applying the paint. He no longer pours the acrylic paint on the flat lying canvas and then tilting it sideways. Once again, he puts the canvas on the wall, squeezes the paint straight from the siphon onto the upper edges of the canvas and lets it drip down by itself. Thus, the last traces of his traditional way of painting seem to have disappeared except that in some of his paintings, he lengthens the dripping process manually or changes the color by simultaneously adding paint or guiding the drip-line with the brush. So we can see that the artist is steadily developing and growing; gradually we can observe him withdrawing from the two-dimensional reality of the painting and guiding entire 'free-flowing' dripping process from the sideline.

De Nie discovered this new dripping technique while painting with water colors. Handmade paper, the material he preferred to use, absorbed the paint he had applied very quickly and besides, it appeared to cause great obstacles in the course of letting it drip down. Thus, he developed a technique by which every single line could be realized by applying dabs of paint individually. By repeating this process systematically, the artistic process could be accomplished [ill. 82].

Within a short period of time, De Nie uses this technique in compositions that greatly differ. In 1998, he creates paintings with a restrained paint flow originating from all angles but yet leaving the center of the canvas relatively bare, large flat lying paintings with restrained drip-lines being horizontally applied and paintings in which intersecting lines make fine and rough lattices.





in doorlopende lijnen grofmazige en fijnmazige rasters vormen [afb. 80]. Dit laatste beeldprincipe, dat min of meer een vervolg is op de uit de hand geschilderde rasters, krijgt in de jaren die volgen de overhand.

De stroomschilderijen met rasters ontstaan door de doeken waaraan hij werkt tussentijds een kwartslag te draaien, een principe dat hij ook daarvoor al hanteerde. Boven en onder hebben hierdoor tijdens het schilderen een fundamenteel andere betekenis dan in het uiteindelijke schilderij. "De keuze voor het raster en het vierkante formaat betekende dat ik me niet behoefde te bekommeren over wat later de bovenkant van het werk zou gaan worden", merkt De Nie op.

Binnen de beleving van de kunstenaar appelleren de horizontalen en verticalen aan entiteiten die binnen zijn werk een voortdurende rol spelen; ruimte en tijd. "Ze bewegen zich langs een denkbeeldige x-as en y-as", vertelt De Nie. "Ik zie de factor ruimte weerspiegeld in de opeenstapeling van horizonnen en de factor tijd in het verloop van naast elkaar liggende verticalen." In de periode 1998-2001 vervaardigt hij schilderijen waarin vrijwel evenwijdige verticale en horizontale verflijnen worden gecombineerd tot heldere, open rasters of meer complexe, fijnmazige grids. In de werken waarin de grids zich verdichten tot bijna gesloten structuren van verf lijken de energieën van ruimte en tijd zich nadrukkelijker dan in voorgaande schilderijen samen te ballen in de gestolde materie [afb. 87, 88 en 89]. Bovendien sluimert in deze composities het bewustzijn van een zich gestaag voltrekend, organisch groeiproces.

Na 2000 verdwijnen de open rasters vrijwel geheel uit zijn werk en legt De Nie zich toe op de meer complexe grids [afb. 77 en 95]. Deze wisselt hij in de periode 2000-2009 af met composities waarin dicht op elkaar geplaatste horizontale of verticale stroomlijnen het beeld beheersen [afb. 91 en 90]. In zowel de

In later years, the latter image principle, which is more or less a continuation of his earlier paintings made with the brush, prevails [ill. 80].

The drip-paintings, based on grids take shape by the artist turning the canvas a quarter turn from time to time, a principle he has employed previously. In the process of painting, upper and lower differ fundamentally in importance, as compared with the ultimate result of the painting. "The selection of the grid and the square format implies that I did not have to concern myself with the question which side of the painting should ultimately be up", De Nie remarks. Horizontal and vertical lines - space and time - always play an important part in the creative mind of the artist. "They revolve around an imaginary X-axis and Y-axis", De Nie says. "The factor space is reflected in the accumulation of horizons and the factor time in the progression of side-by-side lying verticals".

From 1998 - 2001, De Nie makes paintings in which more or less parallel running horizontal and vertical paint lines are united and become either clear open grids or more complex finely woven ones. Paintings, in which the grids become virtually closed paint structures, the energies of space and time seem to be more prominently concentrated when compared to previous works [ill. 87, 88 and 89]. Besides, in these compositions, one becomes conscious of a slowly but steady organic process.

After 2000, open grids almost entirely disappear and De Nie starts to concentrate on more complex grids [ill. 77 en 95]. In between and up to 2009, De Nie makes compositions in which closely-knit horizontal or vertical dripping lines dominate the image [ill. 91 and 90]. In both grid and line compositions, he continues to experiment with the paint structure as well as with the interaction between paint, primer and linen resulting in paintings with quite different characteristics [ill. 85, 92 and 97]. In this way, he is able to create paintings in which paint lines drip straight down a uniform

