

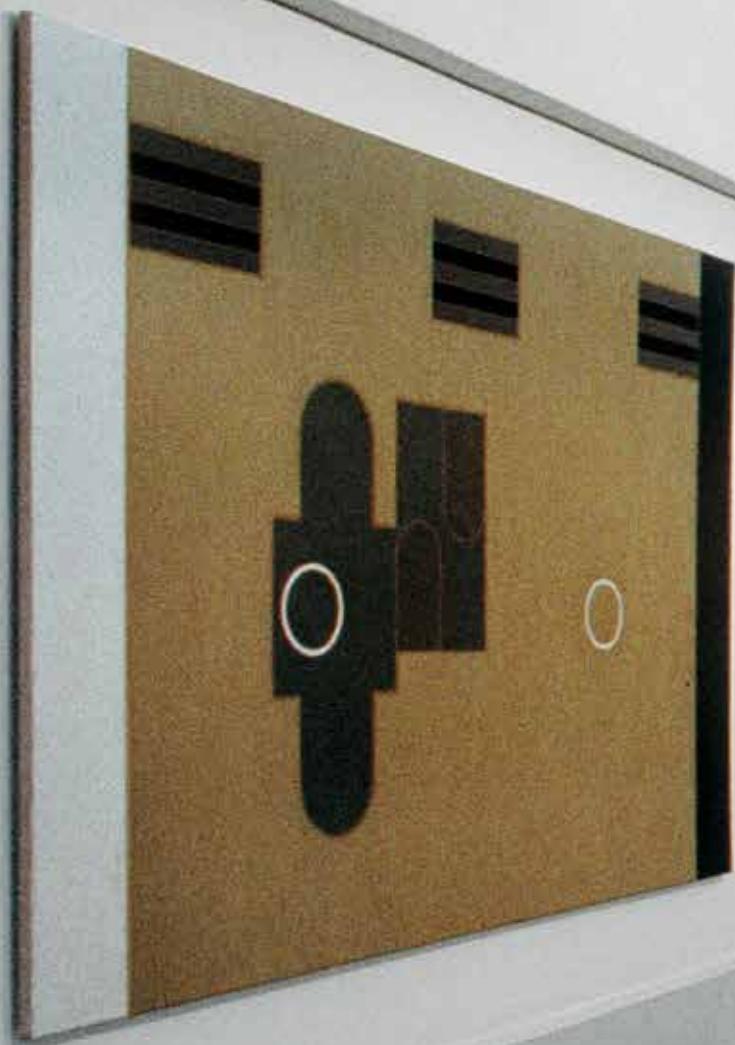
**LAURI
LAINE**

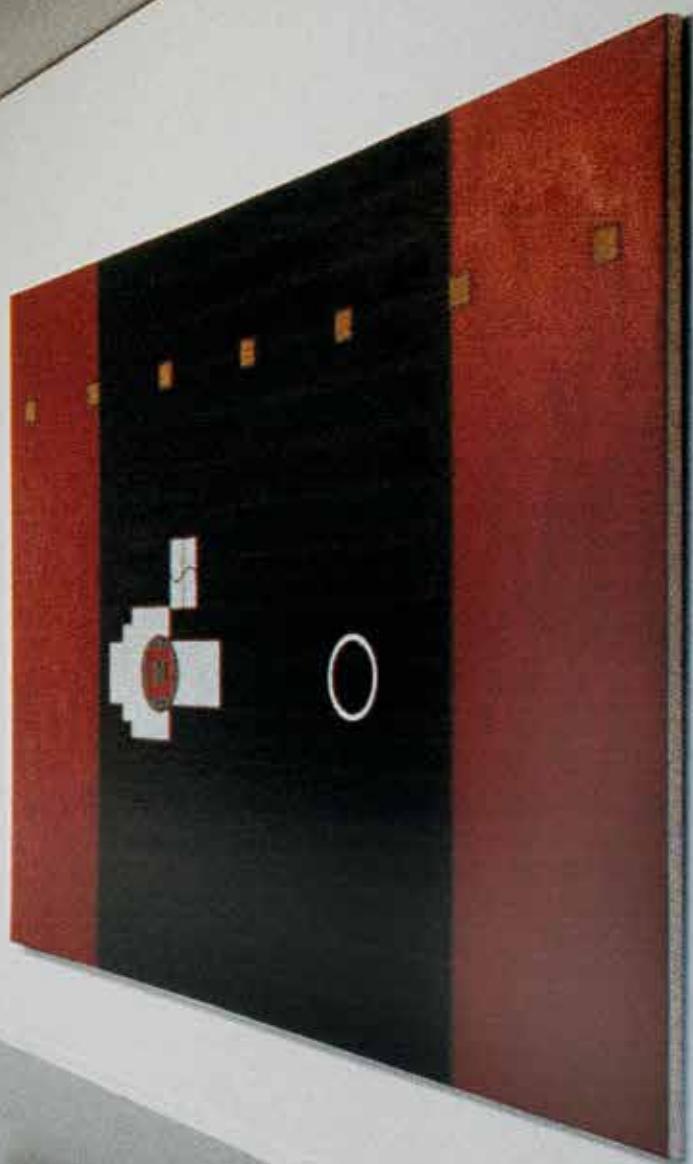


Galleri Krüll, Tukholma / Stockholm / Stoccolma
1991

LAURI LAINE

P A R V S
P U B L I S H I N G





Alvar Aalto -museo, Jyväskylä
Alvar Aalto Museum, Jyväskylä
1991

Nimetön
Untitled
Senza titolo
1986

akryyli kankaalle
acrylic on canvas
acrilico su tela
200 x 240 cm
Nykytaiteen museo Kiasma, Helsinki
Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki



• *Liisa Lindgren* •

V A L O

J A D R A A M A

LAURI LAINEEN TEOSTEN ÄÄRESSÄ katsoja tunnistaa oman paikkansa. Katse kulkee maalausen tilassa ja löytää erilaisia kulkuväyliä. Katsoja kiinnittää huomionsa hienostuneeseen värimaailmaan, harkittuihin sävyihin ja valöörieroihin sekä maalausen valoon ja huoliteltuun toteutukseen. Sitten katse tavoittaa muutakin, kun täähän päivään kytkeytynyt ilmaisu alkaa päästää lävitseen muistumia jostakin kauemasta menneisyydestä. Ei-esittävä tiikku vihjeitä esittävyydestä, vaikka kuva samalla torjuu yksioikoisen tulkinnan. Kuvalle pitää antaa aikaa avautua, mutta avautumista tai sen suuntaa ei voi arvata ennalta.

Ennen siirtymistään Suomen Taideakatemian kouluun vuonna 1975 Laine opiskeli joitakin vuosia Teknillisessä korkeakoulussa arkkitehtilinjalla paneutuen ensi sijassa taideaineisiin. Taideakatemian koulusta Laine valmistui vuonna 1979. Koulun monista opettajista hän pitää itselleen merkityksellisenä erityisesti koulun rehtori Jaakko Sievästä. Italiaan suuntautuneen, länsimaisen taiteen perintöä kunnioittavan Sieväsen vaikutus osoittautui kauaskantoiseksi.

Laineen varhaiset teokset osoittavat hänen olleen vastaanottavainen myös systeemaattiselle konstruktivismille. Pienin siirtymin leikittelevissä maalaussissa moninkertainen ristikkomainen ja fragmentaarinen kuvio levittäytyi kuvapinnan laidasta laitaan. Muutamassa vuodessa kuvio muuttui kalligrafiseksi kudelmaksi, joka puhkoi yhtenäistä väripintaa sukeltamalla vuoroin sen taakse ja taas nousemalla sen eteen. Pinnan läpäisevässä viivaornamentissa oli idullaan varsin konkreettisessa muodossa jotakin siitä maalausen monikerroksisuudesta, jota Laine on myöhemmissä teoksissaan tulkinnut käsitlellisesti.

1980-luvun puoliväli merkitsi taiteilijan tuotannossa vedenjakajaa. Ajan tapaan maalauskankaat kasvoivat huomattavan kookkaaksi. Useaan värikaistaleeseen jaettujen sommitelmien murretut värit syvenivät, ja väripinta muuttui aineelliseksi, pastoosiksi kerrokseksi. Katojalle maalausket set avautuivat porttimaisina tai kaupunkirkenteen kaltaisina tilallisina hahmotelmina, joiden edessä saattoi kuvitella astuvansa sisään kankaalle rakennettuun tilaan. Geometrinen abstraktio lomittui entisaikojen rakennustaitteeseen viittaaviin merkkeihin, kuten holveihin, kaariin ja päättykolmioihin sekä vanhojen maalausten diptyykki- tai triptyykkimuotoon.

Vuosikymmenen lopun teoksissa kaksilotteisiksi pinnoiksi pelkistetty fiktivinen arkkitehtuuri kehystää mustien ympyröiden ja suorakulmioiden merkkikieltä. Lähtökohdissa saattoi arvalla modernismin pioneerien mutta tekijän itsensä yllätykseksi

myös amerikkalaisen myöhäismodernismin vaikutteita. Maalaukset muuttuivat monilotteisiksi tilallisiksi tutkielmiksi, joissa katsojan positiiv saattoi katseen viipyilessä yhtäkkiä vaihtua lintoperspektiivistä sammakkoperspektiiviin. Joitakin vuosia aiemmin Laine oli siirtynyt akryylibäreistä öljybäreihin. Omaksuttuaan sittemmin lasuuritekniikan maalausten ilme muuttui olennaisesti, kun väripintojen monikerroksisuus ja kuultavuus toivat teoksiin aivan uuden syvysulottuvuuden.

Laineen 1980-luvun maalaukset sopivat saumattomasti vuosikymmenen henkiseen ilmapiiriin, joka heitti hyvästejä täysmodernismille. Kritikki havaitsi pian maalaustaiteen historiaa komentoivat lähtökohdat Laineen taiteessa. Asko Mäkelä (1986) antoi "Duccion kohdata Mondrianin" tunnistaessaan konkretismin kehikoon upottettuja viittauksia myöhäiskeskiajan alttaritaluihin. Historiatietoiset kirjoittajat palkallistivat maalausten holvatut tilat, vailla henkilöhahmoja. Gertrud Sandqvistin (1988) mukaan Laineen maalaussissa tila oli jo kauan "odottanut enkelin ja ihmisen kohtaamista". Etääntyminen edellisen vuosikymmenen taidetta hallinneen realismin arjesta ja modernismin kuvitellusta itseriittoisuudesta innosti kriitikoita runollisiin tulkintoihin, ja kuten ajalle sopi toisinaan myös ylitulkintoihin. Modernismin mustavalkoraidallinen vakioaihe kivesi viitteiden tietä protorenessanssin sakralirakennuksiin.

ITALIAN - KÄVIJÖIDEN JÄLJISSÄ

Lauri Laine matkusti Italiaan ensimmäisen kerran vuonna 1979, jolloin hän paneutui Rooman, Firenzen, Padovan, Arezzon ja Assisin taiteen aarteisiin. Ensikäynnin jälkeen taiteilijasta on tullut Suomen taiteen viime vuosikymmenien uskollisin Italian-kävijä. Vuodesta 1986 lähtien hän on säädöllisesti työskennellyt osan vuotta Roomassa ja toisinaan Firenzessä.

Suomalaisille taiteilijoille Italia on ollut 1800-luvun alusta lähtien merkittävä opinnotmatkojen ja taiteellisten toivioretkien kohde. Uushumanismi ja sen korostama antiikin ja renessanssin taiteen ihanteellisuus pitivät pintansa läpi 19. vuosisadan. Suku-poli toisensa jälkeen haki oppia Italiasta ja viimeisteli koulutuksensa vuosisataisen eurooppalaisen tavan mukaan Roomassa antiikin ja renessanssin muistomerkkien äärellä. Jopa Italian valon sekä maisemien selkeiden muotojen ja ääriviivojen katsottiin kehittävän taiteellista näkemystä tavalla, jota Suomen alakuloinen luonto ei kyennyt tekemään. Italian vetovoima vahvistui etenkin 1800-luvun lopulla, kun kuvataiteen painopiste siirtyi ulkoilmamaalauksesta ja naturalismista symbolismiin. Taiteilijat hakeutuivat Rooman sijaan Pohjois-Italiaan, etenkin Firenzen varhaisrenessanssin pariin. Taiteessa muutoksen koettiin merkitsevän siirtymää ulkoisesta sisäiseen ja maallisista henkisiin arvoihin.

Toisen maailmansodan jälkeen Italian kulttuuri koki uuden renessanssin avautuessaan pitkän fasismin kauden jälkeen modernismin uusille virtauksille. Vaikuttus tuntui visuaalisen kulttuurin eri lohkoilla: kuvataiteen ja arkkitehtuurin lisäksi muodissa, musiikissa, teollisessa muotoilussa ja elokuvataiteessa. Italiasta tuli tärkeä kiinnekohta etenkin suomalaisille formalisteille. Vuonna 1954 Roomassa avattu Suomen kulttuuri-instituutti Villa Lante on tuttu myös Lauri Laineelle, joka työskenteli siellä vuosina 1987 ja 2000.

Kuvataiteen postmodernistiset suuntaukset aktualisoivat jälleen kerran Italian innoituksen lähteenä. Kuten lähes sata vuotta aiemmin, Firenzen ja Toscanan luostareiden hiljaisuus sekä Giotton, Fra Angelicon ja Piero della Francescan taide antoivat Italiaan matkanneille sytykkeitä taiteellisen ilmaisun etsinnässä. 1800-luvun taiteilijoiden tavoin moni kunnioitti taas Raffaeloa maalareista merkittävimpänä. 1980-luvun maalaustaide kävi vuoropuhelua keskiajan kanssa samalla kun se haki kosketuskohtia renessanssin ja barokin taiteen väri- ja tunneilmaisuun.

Pohjoisesta tulleille taiteilijoille Italia on tarjonnut osallisuutta länsimaisen taiteen perintöön ja mahdollisuuden elää historiallisesti tihentyneessä kulttuuriympäristössä. Monen kollegansa tavoin Lauri Laine löysi paitsi Italian taiteen pitkän ja rikkaan perinteen, myös sen Italian, jota suomalaiset taiteilijat 1800-luvulla etsivät. Edelleen Italian-kävijöitä viehättää ainutkertainen vanhan ja uuden taiteen rinnakkainelo ja kulttuurinen monikerroksisuus.

LÄHTÖKÖHTÄ JA LOPPUTULOS

Lauri Laine arvostaa italialaiselle kulttuurille ominaista henkisyyden ja aistillisuuden liittoa, joka on antanut leimansa myös Italian nykytaiteelle. Laineen mukaan Italia on ollut hänelle koulu, jonka avulla hänen on löytänyt taiteellisen ilmaisutapansa. Taiteilija kokee Rooman auttaneen häntä tunnistamaan oman pohjoisen identiteettinsä ja suhtautumaan vapautuneesti maalausen esittäviin ja abstrakteihin aineksiin. Ilman suomalaiselle modernismille tyypillistä vastakkainasettelua abstraktio asettuukin hänen teoksissaan osaksi kuvataiteen pitkää jatkumoa.

Taiteilija on vuosien kuluessa perehtynyt syvästi Italian taiteeseen. Väillä painopiste on ollut 1300- ja 1400-luvun sienalaisen maalaustaiteen mestareissa, kuten Simone Martinissa, Sassetta ja Maestro dell'Osservanzassa. Heidän teoksensa ovat antaneet lähtökohtia kuva-aiheille ja sommittelulle sekä valon ja värin käsittelylle. Laine arvostaa suuresti myös Stanzojen maalaria, Raffaeloa, mutta läheisin suhde hänellä tuntui 1990-luvulla olevan Piero della Francescan taiteeseen. Sittemmin kiinnostus on suuntautunut etenkin sekä Caravaggion että Carraccien koulukunnan taiteilijoihin.

Laineen tapa hyödyntää tutkimiensa vanhojen mestarien taidetta on näennäisen konkreettinen: lähtökohtana voi olla rakennus, rakennuksen osa tai pohjakaava, yksittäinen taideteos tai yksityiskohta taideteoksesta. Muuan suora lähtökohta on Piero della Francescan Pyhän Antoniuksen moniosainen alttarimaalaus eli polyptyykki (1460–70), joka kuuluu Umbrian kansallisgallerian kokoelmiin Perugiassa. Polyptyykin ylimmän paneelin aiheena on Marian ilmestys, jossa enkeli Gabriel ilmoittaa Neitsyt Marialle Jumalan pojantytön syntymästä. Paneelin erikoinen porrastettu muoto ja Marian ilmestyksen tilalliset puitteet toistuvat Laineen maalaussessä *Nimetön* (1994). Sytykkeenä ollut teos on kuitenkin suodattunut monivaiheisen tulkintaprosessin lävitse, ja lopputulos on siten etääntynyt kauas lähtökohdastaan.

Modernismin hellimät ruudukko- ja ristikkoaiheet yhdistyvät Laineen teoksissa vaivatta rakennusten pohjakaavoihin ja keskeiskirkkoihin viittaaviin ristiaiheisiin. Varsinaisesti maalausten arkkitehtuuri ja tilalliset projektiot ovat kuitenkin peräisin vanhoista maalauskirjoista. Kuvioiksi pelkistetyt holvikaaret, lunetit ja viuhkamaiset portaat ovat maalauskirjoista lainattuja detaljeja, jotka jatkavat itsenäistä elämäänsä Laineen teoksissa. Kirkkojen pohjakaavoilta näyttävät kuviot sen sijaan perustuvat olemassa oleviin rakennuksiin, kuten Rooman San Pietro in Montorio ja Sant’Onofrio -kirkkoihin. Eri lähteistä lainattujen yksityiskohtien alkuperäinen mittakaava voi rinnastuksessa kuitenkin muuttua, pieni saattaa kasvaa ja suuri kutistua.

Piero della Francescon 1450-luvulla maalaamista Arezzon San Francescon kirkon freskoista Laine on hakenut Leon Battista Albertin suunnittelemalta rakennukselta näyttävän kirkkofasadin marmorimedaljonkiaiheen. Rengasaiheen sisälle voi olla kuvattu draperia-aiheen detalji, jonka lähtökohta puolestaan on Raffaellon Santa Maria della Pace -kirkkoon maalaaman Sibyllan asun laskoksissa, kuten sarjassa maalausksia 1990-luvun loppuvuosilta.

Yksityiskohdat rakentavat maalausen kertomusta, jota katsoja voi lähestyä yhtäläältä kuten kiehtovaa kuva-arvoitusta tai toisaalta valita pitäytymisen visuaalisesti nauttivassa kokonaisuudessa. Altti Kuusamo (1996) onkin täsmennänyt, että Laineen maalaukset ovat luonteeltaan polyptyykkejä, tosin niissä on rinnakkaisten kuvien siasta sisäkkäisten kuvien järjestelmä.

VALO JA DRAAMA

Laine on tunnustanut Välimeren auringon muuttaneen maalausiaan ja niiden valoa. Samoin hän on suodattanut teoksiinsa tutkimiensa vanhojen maalausten värimaailman, joka lähtökohdasta riippuen on vaiheittain joko pysytellyt viileänä, etäisenäkin tai sykkinyt väkeväänä. 1990-luvun teoksissa valo oli erityisen ”eteläinen” ja värit heilivät vaaleansinisiä, kullankeltaisia ja helmenharmaita – kuin muistumina Piero della

Francescan maalausista. 2000-luvun alkuvuosien maalaussissa valo puolestaan hehkuu täyteläisten värien monissa lasuurikerroksissa.

Viime vuosina Laine on jälleen palannut Pieron Arezzon San Francesco -kirkon freskosarjan, *Pyhän Ristin legendan* pariin. Freskoihin kuvattujen ylimysten kantamista päähineistä hän on löytänyt aihevariaatioiden ehtymättömän lähteens. Mielikuvituskset renessanssipaahineet ovat hienostuneen muotoisia, mutta kontekstistaan erotettuna niistä tulee Laineen maalaussissa nimettömiä kappaleita, joita on miltei mahdoton tunnistaa tietämättä niiden alkuperää.

Taiteilija, joka on kertonut tavoittelevansa teoksiinsa draaman aineksia, on järjestänyt selkeästi eriluonteisiin osiin jaettuille kankaille arvoituksellisia episodeja. Maalaussessa *Näky* (2004) ”epätilaksi” hahmottuvasta mustasta taustasta kohoaan outo lieriönmuotoinen päähine. Tämän teräksisen kolean yläosan alle jäädä sammalenvihreää syvyyssilluusiota korostava tila, jossa tyhjä penkki odottaa istujaa. Teräslieriö lähestyy uhkaavasti samalla kun okrankeltaisessa valossaan kylpevä turvallinen tila etääntyy nöyrästi.

Tässä draamassa renessanssi kohtaa ”pittura metafisican”. Giorgio De Chiricon 1910-luvulla propagoima avantgarden suuntaus rakensi draamaa epämääräisesti tunnistettaviin arkitehtonisiin kulisseihin maalauskankaan näyttämölle. Yöllinen autius ja pysähtyneisyys ovat metafyysisissä näytelmissä kaukana levollisuudesta. Laine hyödyntää samoja oppeja: mielikuvituskset päähineet ovat päähenkilötä draamassa, jossa outous, autius, eleettömyys ja tunnistamattomuus luovat odottavan, jopa painostavan tunnelman. Aivan kirjaimellisestikin Laine on pystyttänyt monessa maalaussaan Arezzon *Pyhän ristin todentamisen* T-kirjaimeksi hahmottuvan Antoniuksen ristin eli tauristin De Chiricon yölliselle aukiolle.

Viime vuosina teosten värimaailmassa on tapahtunut selvä käänös, kun musta on palannut paletille ja saanut rinnalleen syvän karmiininpunaisen. Dramaattisin muutos koskee silti valon käsitettelyä, kun väreihiin sitoutunut valo on muuttunut kohdevaloksi. Vuonna 2005 valmistuneen *Alla ricerca della luce* -sarjan lempeän utuinen sfumato sai pian väistyä dramaattisen valo- ja varjomaalausen tieltä. Valo, jonka taiteilija nyt näyttää löytäneen, on täysrenessanssin ja varhaisen barokin chiaroscuro. Tämä jyrkkien kontrastien ”tenebroso” luo kuvaan tiiviin psykologisen jännitteentummentamalla varjot sysimustiksi ja nostamalla valot häikäiseviksi. Väistämättä myös tilankäsittely on muuttunut, kun arkitehtoniset elementit ovat kadonneet valojen ja varjojen muovatessa kolmiulotteista muotoa ja vahvistaessa syvyyssilluusiota.

Pieron päähineet ovat siten jääneet etäämmälle, ja kompositiot ovat yhä enemmän alkaneet muistuttaa asetelmia, henkilökuvia ja figuureja, joiksi osa teoksista on nimettykin. Figuureilla, joista osa on selvästi feminiinisia ja osa maskuliinisia, on myös selvä ilme ja suunta. Hämmästyttävällä tavalla nämä plastiset kappaleet näyttävät veistoksilta, jotka ottavat eleettöminäkin kontaktia katsojaan. Jotkin figuureista ovat asettuneet kuvattavaksi ”en face” ja ne näyttävät ikään kuin katsovan haastavasti

suoraan kohti katsojaa. Toiset poseeraavat hienostuneesti hieman sivuun kääntyneinä, ikään kuin kolme neljäsosaa -profilissa. Mielikuvituksen silmin on helppo siirtyä 1600-luvulle Diego Velázquezin espanjalaisiin hovimuotokuviin ja nähdä Laineen uusien maalausten kerroksissa infanta Margarita ja Maria Teresia hovinaisineen.

Työskenneltyään pari vuosikymmentä roomalaisen barokin ympäröimänä Laine näyttää nyt lähestyvän taidettaan barokkitaiteilijan draamannälkäisin silmin. Plastiset hahmot eivät heitä varjoja, ja taustan satunnaiset valot tulevat muista lähteistä kuin kappaleisiin lankeava jyrkkä kohdevalo. Valon avulla on aikaansaatu taustan ja elementtien epäjatkuvuus: valo ei yhdistää vaan erottaa. Figuurien kohdateessa syntyy jännitteitä, joita tiheitävät epätodellinen, näyttämöllinen tila ja sen elementtien herkästi horjutettava tasapaino. Näyttelevätkö nämä veistoksiksi naamoidut kappaleet Caravaggion kohtalokkaita vanhatestamentillisia näytelmiä, joiden päähenkilöt ovat Salome ja Johannes Kastaja, Daavid ja Goljat?

T I L A J A A I K A

Lauri Laineen maalaukset saattavat herättää vaikutelman pelkistetystä yksinkertaisudesta. Hänen taiteessaan tapahtuneet muutokset vaikuttavat toisinaan jopa hämmästäävän johdonmukaisilta. Pelkistäminen on kuitenkin näennäistä, yksinkertaisuus silmänlumetta ja hätitöimättömyys hidasta kiuruhtamista. Taiteilija itse totesi vuonna 1997, ettei hänen teostensa sisältö ole muuttunut ollenkaista. Se, että jotain on vuosien saatossa tullut lisää tai jäänyt pois, ei hänen mukaansa ollut merkinnyt äkillisiä katkoja. Suunnanmuutos näkyy kuitenkin selvänä, kun rinnastaa 1980-luvun maalaukset viime vuosina syntyneisiin teoksiin.

Laineen tuotantoa kokoava lähtökohta on, että hänen teoksensa käsittelevät tilaa ja aikaa. Maalauskissa on aina kyse tilasta tai toistensa läpi tulkittavista yhtäaikaisista tiloista, erilaisista näyttämöistä, vaikka tilan rakentamisen keinot ovat vaihdelleet. Taiteilija on venyttänyt tätä modernismillekin tärkeätä kysymystä moneen suuntaan – myös katsojan kokemusta kohden. Laine, joka on itse kutsunut varhaisempien teosten tilaperiaatetta kaksoisperspektiiviksi, on luonut tilailluuusioita hyödyntäen niin tasogeometriaa kuin renessanssin keskeisperspektiiviä. Eri tasoihin järjestyyään tilaan on vuosien saatossa avautunut niin kolmiulotteisia saarekkeita kuin eräänlaisia ”epätiloja”. Katsojan edessä avautuva näkymä on saattanut kääntyä lintoperspektiiviksi tai pysähtyä läpäisemättömään litteään pintaan. Laine on tutkinut myös modernismin virtaavan, transparentin tilan ulottuvuuksia. 1990-luvun teosten hitaasti liikkuva ja katsetta liikuttava tila syntyi symmetriaa horjuttamalla. Aivan viime vuosien teoksissa tilan rakentavat elementit ovat järjestäytyneet uudelleen, nyt plastisen muodon, värin, valon ja varjon varaan.

Entä aika? Maalausten aika on kuvia kuvien päällä, hitaita siirtymiä, nykypäivään suodatettua menneisyyttä ja aikarajat ylittäviä risteytyisiä, kun renessanssi kohtaa modernismin ja barokki 2000-luvun. Se on hienostunutta ja monivaiheista maalaustekniikkaa, joka omalla tavallaan tekee näkyväksi juuri aikaa. Mutta aika on myös katsojan aikaa, teoksen vaiheittaista avautumista, yhtäaikaista liikkeellä ja paikallaan oloa. Katsoja huomaa muistelvansa myös aiempia katsomiskokemuksiaan länsimaisen taiteen historian mestareiden teosten äärellä palauttaen mieleensä muistikuvia väreistä, valosta, tilasta ja draamasta.

Valikoima kirjallisuutta ja muita lähteitä:

- Kuusamo, Altti 1996. Tradition metaforiikka.
Taide 1/1996.
- Kuusamo, Altti 1999. Maalaus katsoo takaisin. *Lauri Laine*. Galerie Anhava: Helsinki.
- Kuusamo, Altti 2003. Lauri Laine. *Siveltimen vетоя. Pinx – maalaustaide Suomessa*. Weilin & Göös: Espoo.
- Kuusamo, Altti 2004. Ésineiden enigma. *Lauri Laine*. Galerie Forsblom: Helsinki.
- Lindgren, Liisa 1991. Poissa ja kuitenkin läsnä. *Lauri Laine*. Toim. Marketta Mäkinen. Alvar Aalto -museo: Jyväskylä.
- Luukkonen, Markus. Laineen kaikki tiet vievät Roomaan. *Etelä-Suomen Sanomat* 8.10.2005.
- Mäkelä, Asko 1986. Duccio kohtaa Mondrianin. *Taide* 4/1986.
- Petäjä, Jukka. Tulkinnat synnyttävät objektiivisuuden (haastattelu), *Helsingin Sanomat* 14.6.1990.
- Sandqvist, Gertrud. Närvaro prövas, *Hufvudstadsbladet* 17.9.1988.
- Sandqvist, Tom 1991. Lauri Laine ja historiallinen spiraali. *Lauri Laine*. Toim. Marketta Mäkinen. Alvar Aalto -museo: Jyväskylä.
- Sarje, Kimmo 1993. Johdanto näyttelyjulkaisussa: *Lauri Laine*. Galerie Anhava: Helsinki.
- Saros, Heikki 1994. Exactness of Association. *Siksi* 1/1994, *Nordic Art Review*.

Nimetön
Untitled
Senza titolo
1991

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
190 x 235 cm
Yksityiskokoelma, Turku
Private collection, Turku
Collezione privata, Turku



• Liisa Lindgren •

L I G H T

A N D D R A M A

LOOKING AT LAURI LAINE'S WORKS, the viewer knows his place. The gaze travels about within the realms of the painting finding different routes to follow. The viewer's attention is drawn to the subtle palette of colours, the carefully considered shades and values, the light and the refined realisation of the painting. Then the gaze finds other things when the expression linked with today begins to filter through the memories of some more distant past. Clues to the representational trickle through from the non-representational, although the image defies simple interpretation. The image has to be given time to open up, but it is impossible to predict when it will open or the direction in which it will open.

Before switching to the School of the Fine Arts Academy of Finland in 1975, Laine studied architecture for several years at Helsinki University of Technology, where he devoted himself primarily to arts subjects. Laine qualified from the School of the Fine Arts Academy in 1979. Of the many teachers at the Academy he considers Jaakko Sievänen, then the head of the school, to have been especially important. The influence of Sievänen, who was orientated towards Italy and had great respect for the heritage of Western art, has proved to be far-reaching.

Laine's early works show him to be receptive to systematic constructivism, as well. In the paintings, which play around with small shifts, a complex fragmented pattern spreads across the surface of the painting from side to side. Over a period of a few years the pattern acquired a calligraphic texture which pierced the solid colour surface taking it in turns to dive behind it and rise in front of it. The line ornamentation that pierced the surface contained in fairly concrete form the essence of some of the multiplicity of strata that Laine has interpreted conceptually in his later works.

The mid-1980s represented a watershed in the artist's work. In the style of the times, canvases grew to considerable size. The broken colours of the compositions, which were divided into several strips of colour, became deeper and the colour surface changed into a substantial, thick layer of paint - *pastoso*. To the viewer the paintings opened up like a gateway or a series of spatial forms like urban fabric, in front of which one could imagine oneself stepping into the built structure of the canvas. Geometric abstraction was interleaved with references to ancient architecture, such as vaults, arches and gable ends, and the diptych and triptych forms of old paintings.

In the works from the end of the decade, bare fictional architecture pared down into two-dimensional surfaces frames a sign language of black circles and rectangles.

One might guess that the paintings are based on the pioneers of Modernism or, to the surprise of the artist himself, the influence of American Late Modernism. The paintings change into multi-dimensional spatial studies where the viewer's position may suddenly, while holding the gaze, change from bird's-eye view to worm's-eye view. Some years earlier Laine had switched from acrylic colours to oils. When he later adopted a glazing technique, the expression of the paintings changed fundamentally as the multiplicity and transparency of the layers of colour brought quite a new dimension of depth to the works.

Laine's paintings from the 1980s fit in perfectly with the spirit of the decade which said goodbye to full-blooded Modernism. The critics soon spotted comments on the history of painting in Laine's art. Asko Mäkelä (1986) let "Duccio meet Mondrian" in recognising the references to late Medieval altar paintings submerged within the framework of Concretism. Writers who knew their history were able to place the vaulted spaces of the paintings, even without the figures. According to Gertrud Sundqvist (1988), the space in Laine's paintings had long "been waiting for the meeting of Angel and Man". Distancing himself from the everyday realism that controlled the art of the previous decade and the imagined self-sufficiency of Modernism encouraged the critics to make poetic interpretations and every now and then to the over-interpretation that was so typical of the time. The standard black-and-white stripe theme of Modernism paved the way for references to proto-Renaissance religious buildings.

FOLLOWING IN THE FOOTSTEPS OF VISITORS TO ITALY

Lauri Laine travelled to Italy for the first time in 1979, when he studied the art treasures of Rome, Florence, Padua, Arezzo and Assisi. Since his first visit, the artist has become one of the Finnish art world's most faithful visitors to Italy over the last few decades. Since 1986, he has regularly worked for part of the year in Rome and off and on in Florence.

For Finnish artists Italy has been an important destination for study trips and artistic pilgrimages since the early nineteenth century. The new humanism and the ideals of Antique and Renaissance art emphasised by it held its own throughout the nineteenth century. One generation after another sought learning from Italy and completed their training according to the age-old European tradition by visiting the Antique and Renaissance monuments in Rome. Even the Italian light and the clear forms and outlines of the landscape were thought to develop the artistic viewpoint in a way that the melancholy nature of Finland could not do. The attraction of Italy strengthened particularly at the end of the nineteenth century when the focus of the visual arts shifted from naturalism and painting *en plein air* to Symbolism. Instead of Rome, artists

visited northern Italy, especially the early Renaissance art of Florence. The change in art was seen as an important switch from outdoors to indoors and from earthly to spiritual values.

After the Second World War, Italian culture took on a new lease of life as it opened up to the new currents of Modernism that followed the long period of Fascism. This influence was felt in various areas of visual culture: in fashion, music, industrial design and cinema, as well as in architecture and the visual arts. Italy became an important reference point especially for the Finnish Informalists. The Villa Lante, the Finnish Cultural Institute in Rome which opened in 1954, is also familiar to Lauri Laine, who worked there in 1987 and 2000.

The post-Modern trends in the visual arts once again actualised Italy as a source of inspiration. In the same way as almost one hundred years before, the silence of the monasteries of Florence and Tuscany and the art of Giotto, Fra Angelico and Piero della Francesca provided the inspiration for those who travelled to Italy in their search for artistic expression. In the same way as the artists of the nineteenth century, many of them again revered Raphael as one of the most important painters of all. The painting of the 1980s went through a dialogue with the Middle Ages at the same time as it sought points of contact with the expression of colour and feeling of Renaissance and Baroque art.

For the artist coming from the north, Italy offered the chance to participate in the heritage of Western art and the opportunity to live in a historically intense cultural environment. Like many of his colleagues, Lauri Laine found not only the long and rich tradition of Italian art, but also the Italy that the Finnish artists of the nineteenth century were searching for. Visitors to Italy are still charmed by the unique existence of old and new side by side and the multiplicity of the layers of culture.

POINT OF DEPARTURE AND FINAL RESULT

Lauri Laine respects the union between the spiritual and the sensual that is so characteristic of Italian culture and which has also made its mark on modern Italian art. According to Laine, Italy has been for him a school which has helped him to find his method of artistic expression. The artist feels that Rome has helped him to recognise his own northern identity and be relaxed about the representational and abstract ingredients of painting. Without taking sides, which is so typical of Finnish Modernism, in Laine's works abstraction, too, takes its place as part of the long continuum of the visual arts.

Over the years, the artist has studied Italian art at considerable depth. At one time the focus was on the painting of the fourteenth and fifteenth century masters of the

Sienese school, such as Simone Martini, Sassetta, and the Master of Osservanza. Their works have provided a baseline for pictorial themes and composition, and for the treatment of light and colour. Laine also has enormous respect for Raphael, the painter of the Stanze, but in the 1990s he seemed to feel closest to the art of Piero della Francesca. Since then, his interest has focused on the artists of the Caravaggio and Carracci schools.

Laine's method of utilising his studies of the art of the Old Masters is deceptively tangible: the starting point might be a building, part of a building or a floor plan, an individual work of art or a detail from a work of art. One direct source is Piero della Francesca's multiple altar painting or 'polyptych' of St Anthony (1460–70) which is in the collection of the Umbrian National Gallery in Perugia. The subject of the uppermost panel of the polyptych is the Annunciation of the Virgin Mary, where the Archangel Gabriel appears to Mary and tells her she is to bear the Son of God. The unusual stepped form of the panel and the spatial framework of the Annunciation are repeated in Laine's painting *Untitled* (1994). The work that acted as the inspiration for this painting has been filtered through a multi-stage process of interpretation so that the end result has become distanced from the starting point.

The grid and lattice themes cherished by Modernism are easily combined in Laine's works from the 1990s into crisscross motifs that refer to Greek Cross churches and the floor plans of buildings. However, the actual architecture and the spatial projections in the paintings are derived from old paintings. The arches, lunettes and fan-shaped stairways simplified into patterns are details borrowed from paintings, and then continue their independent existence in Laine's works. The patterns that look like the floor plans of churches, on the other hand, are based on actual existing buildings, such as the churches of San Pietro in Montorio and Sant'Onofrio, both in Rome. The original scale of the details borrowed from different sources may change in the comparison, however; small may grow and large may shrink.

From the frescos painted in the church of San Francesco in Arezzo, painted by Piero della Francesca in the 1450s, Laine has taken the marble medallion motif from the imposing church façade that looks like a building designed by Leon Battista Alberti. The circular motif may contain details of a drapery theme based on the folds of the apparel of the Sibyls painted by Raphael in the church of Santa Maria della Pace, as in Laine's series of paintings from the tail end of the 1990s.

The details construct the narrative of the painting, which the viewer can either approach as a fascinating picture-puzzle or simply choose to stick to the visually enjoyable whole. Altti Kuusamo (1966) has indeed explained that Laine's paintings are polyptic in character, although instead of pictures in parallel, they contain a system of pictures within pictures.

LIGHT AND DRAMA

Laine confesses that the Mediterranean sun has changed his paintings and their light. At the same time he has filtered into his works his researches into the colour palette of old painting, which depending on their origin have either remained cold, even distant, or gradually begun to pulsate strongly. In the works from the 1990s, the light is particularly 'southern' and the colours vibrant pale blues, golden yellows and pearl greys – like a memory of the paintings of Piero della Francesca. In the paintings from the early years of the 2000s the light glows within the many layers of full-colour glaze.

In the last few years, Laine has again returned to Piero della Francesca's series of frescos depicting the *Legend of the Holy Cross* in the church of San Francesco in Arezzo. In the headdresses worn by the nobility depicted in the frescos he has found an endless source of variations on a theme. The imaginative Renaissance headdresses are refined in form, but separated from their context they become in Laine's paintings anonymous objects that are almost impossible to identify without knowing their origin.

The artist, who has explained that he is striving to include the ingredients of drama in his works, has organised mysterious episodes on the canvas which is divided into parts of different characters. In the painting *Vision* (2004), a headdress of strange cylindrical form rises out of the black background which can be perceived as 'non-space'. Under this upper part of cold steel is left a moss-green space emphasising the illusion of depth, in which an unoccupied bench waits for someone to come and sit on it. The steel cylinder approaches threateningly while a safe space bathed in yellow ochre light draws humbly back.

In this drama, the Renaissance meets the '*pittura metafisica*'. The avant-garde trend propagated by Giorgio De Chirico in the 1910s constructed drama in vaguely recognisable architectural settings on the stage of the canvas. Nocturnal desolation and stagnation are far from peaceful in the metaphysical drama. Laine uses the same doctrines: the imaginative headdresses are the main characters in a drama where strangeness, desolation, expressionlessness and unrecognisability create an expectant, almost oppressive atmosphere. In fact, in many of his paintings, Laine has quite literally erected the Cross of St Anthony (which is shaped like the letter 'T' in *The Proof of the True Cross of Arezzo* and also known as the Tau Cross), in De Chirico's nocturnal square.

In recent years there has been a distinct U-turn in the colour palette of the works, with the return of black and beside it a deep carmine red. Nevertheless, the most dramatic change concerns the handling of light, when the light bound in with the colours has changed into a spotlight. The soft hazy *sfumato* of the *Alla ricerca della luce* series of paintings completed in 2005, soon gave way to the dramatic painting of light and shade. This light, which the artist now seems to have found, is the *chiaroscuro* of High Renaissance and Early Baroque. This sharp contrast, *tenebroso*, creates an image of an intense psychological tension by darkening the shadows into jet-black and increas-

ing the light until it becomes dazzling. The handling of space has inevitably changed as well, as the architectonic elements have disappeared and instead light and shade sculpt three-dimensional form and strengthen the illusion of depth.

Piero della Francesca's headdresses have now been left in the background and the compositions have come more and more to resemble still-life studies, portraits and figures, which some of the works have even been named. The figures, some of which are clearly feminine and some masculine, also have a distinct expression and orientation. In a surprising way, these plastic elements look like sculptures which make contact, even expressionless contact, with the viewer. Some of the figures are arranged to be depicted 'full face' and seem to be looking directly at the viewer in a challenging manner. Others pose more discreetly, turned a little to one side, as if in 'three-quarter' face. The mind's eye easily switches to the seventeenth-century Spanish court portraits of Diego Velázquez to see in the layers of Lauri Laine's latest paintings the Infanta Margarita and Maria Theresa with her ladies-in-waiting.

Having worked for twenty years surrounded by Roman Baroque, Laine now seems to be developing the drama-hungry eye of the Baroque artist in his work. Plastic figures do not cast shadows, and the random lights in the background come from other sources than the steep spotlights falling on the objects. He uses light to achieve a lack of continuity between the background and the elements: the light does not unite, it separates. When the figures interact, tensions arise that are intensified by the unreal stage-like space and the easily disturbed balance of its elements. Are these objects disguised as sculptures acting out Caravaggio's ill-fated Old Testament dramas where the principal characters are Salome and John the Baptist, or David and Goliath?

SPACE AND TIME

Lauri Laine's paintings may give an impression of bare simplicity. The changes that have taken place in his art can even sometimes seem perplexingly logical. However, the bareness is only skin-deep, the simplicity is a trick of the eye and the lack of hurry a matter of hastening slowly. The artist himself said in 1997 that the content of his works had not changed significantly. According to him, the fact that over the years something has been added or taken away does not signify a sudden break. However, if the paintings of the 1980s are set beside those of the last few years, a change of direction is clearly visible.

The thing that brings all Laine's work together is that his paintings deal with space and time. The paintings are always a matter of space or simultaneous spaces that can be interpreted through each other; they are different theatrical stages, although the means of constructing the spaces vary. The artist has stretched this issue, which is important to Modernism as well, in many directions – also in the direction of the expe-

rience of the viewer. Laine, who has himself called the spatial principle of his earlier works ‘double perspective’, has created illusions of space using both plane geometry and Renaissance one-point perspective. Over the years the space, organised on different levels, has opened up into both three-dimensional islets and a kind of ‘non-space’. The scene that opens up in front of the viewer may turn into a bird’s-eye view or stop at an impenetrable flat surface. Laine has also studied the dimensions of the flowing transparent space of Modernism. The slowly moving space that draws the gaze in the works from the 1990s is produced by destabilising symmetry. The elements that construct the space in the most recent works are reorganised, now in plastic form based on colour, light and shade.

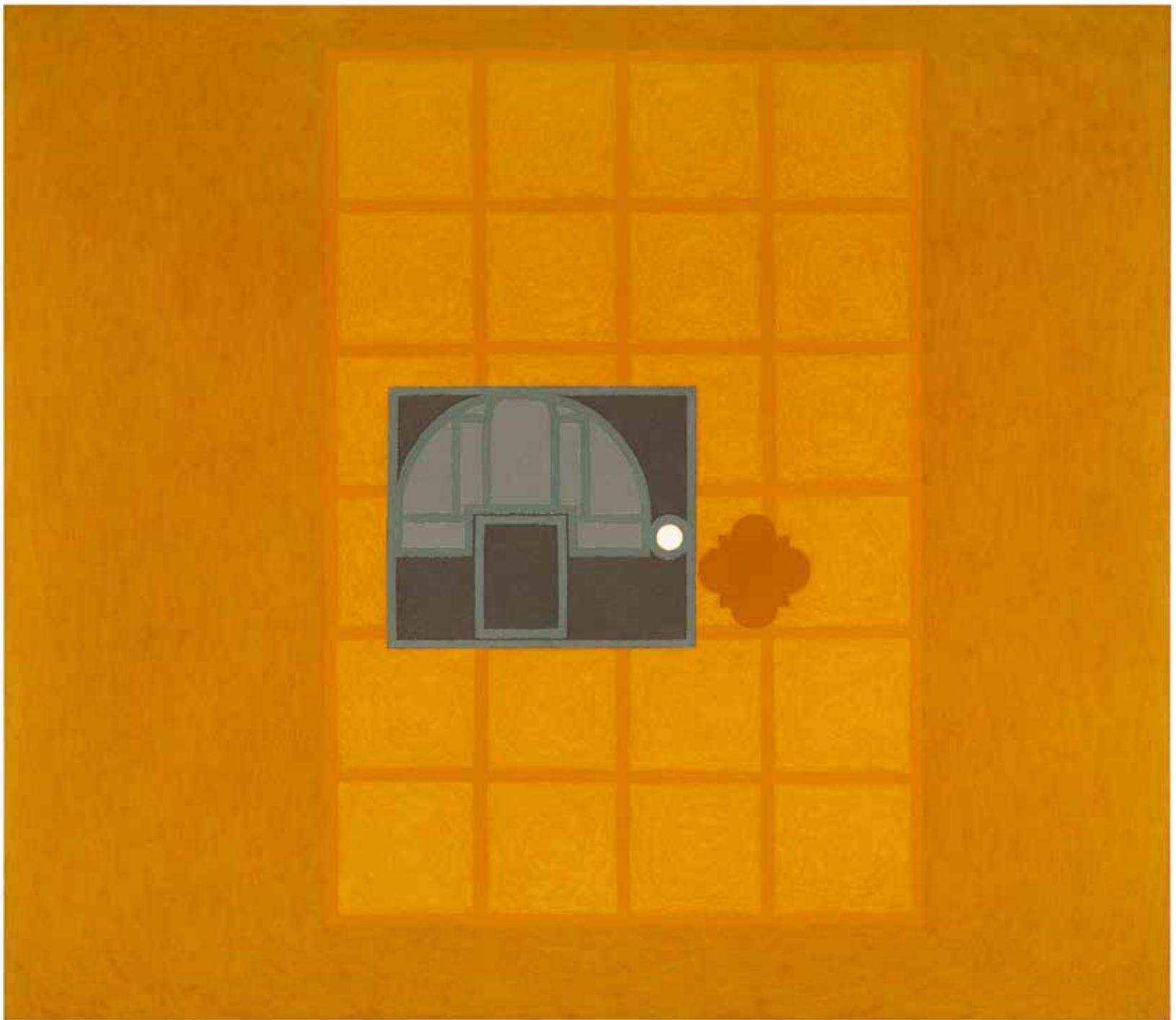
What about time? Time in the paintings is a matter of images superimposed on top of other images, slow shifts, the past filtered into the present and intersections that surpass time limits when the Renaissance meets Modernism and the Baroque meets the twenty-first century. It is a refined and multi-stage painting technique, which in its own way makes time visible. But time is also the time of the viewer, the gradual opening up of the work, being on the move and standing still simultaneously. The viewer notices that he or she also remembers earlier visual experiences from the history of Western art, which bring back memories of colour, light, space and drama.

Selection of literature and other sources (mostly in Finnish):

- Kuusamo, Altti 1996. Tradition metaforiikka. *Taide* 1/1996.
- Kuusamo, Altti 1999. Maalaus katsoo takaisin. *Lauri Laine*. Galerie Anhava: Helsinki.
- Kuusamo, Altti 2003. Lauri Laine. *Siveltimen vetova. Pinx – maalaustaide Suomessa*. Weilin & Göös: Espoo.
- Kuusamo, Altti 2004. Ésineiden enigma. *Lauri Laine*. Galerie Forsblom: Helsinki.
- Lindgren, Liisa 1991. Poissa ja kuitenkin läsnä. *Lauri Laine*. Ed. Marketta Mäkinen. Alvar Aalto Museum: Jyväskylä.
- Luukkonen, Markus. Laineen kaikki tiet vievät Roomaan. *Etelä-Suomen Sanomat* 8.10.2005.
- Mäkelä, Asko 1986. Duccio kohtaa Mondrianin. *Taide* 4/1986.
- Petäjä, Jukka. Tulkinnat synnyttäävät objektiivisuuden (interview), *Helsingin Sanomat* 14.6.1990.
- Sandqvist, Gertrud. Närvaro prövas, *Hufvudstadsbladet* 17.9.1988.
- Sandqvist, Tom 1991. Lauri Laine ja historiallinen spiraali. *Lauri Laine*. Ed. Marketta Mäkinen. Alvar Aalto Museum: Jyväskylä.
- Sarje, Kimmo 1993. Introduction to exhibition catalogue: *Lauri Laine*. Galerie Anhava: Helsinki.
- Saros, Heikki 1994. Exactness of Association. *Siksi* 1/1994, *Nordic Art Review*.

Nimetön
Untitled
Senza titolo
1991

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
200 x 230 cm
Nykytaiteen museo Kiasma, Helsinki
Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki



• *Liisa Lindgren* •

L A L U C E

E I L D R A M M A

DAVANTI ALLE OPERE DI LAURI LAINE lo spettatore riconosce la propria posizione. Lo sguardo percorre lo spazio del dipinto trovandovi diversi sentieri da seguire. L'attenzione è chiamata a seguire la raffinata cromia, i toni e la scala di sfumature ponderata con attenzione nonché l'accurata esecuzione del dipinto. Poi lo sguardo coglie altro, mentre l'espressione legata al presente comincia a far trasparire ricordi di un passato più remoto. Il non figurativo è colmo di illusioni al figurativo benché l'immagine respinga allo stesso tempo un'interpretazione univoca. L'immagine ha bisogno di tempo per aprirsi, e non è possibile prevederla né indovinarne la direzione.

Prima di passare alla scuola dell'Accademia finlandese di Belle Arti, nel 1975, Laine ha studiato per qualche anno al Politecnico seguendo l'indirizzo di architettura e concentrandosi in primo luogo nelle materie artistiche. Laine concluse gli studi alla scuola dell'Accademia di Belle Arti nel 1979. Tra i diversi insegnanti per Laine fu particolarmente significativo Jaakko Sievänen, rettore della scuola. L'influenza di Sievänen, orientato verso l'Italia e cultore della tradizione artistica occidentale, si rivelò di lunga durata.

Le prime opere di Laine dimostrano la sua ricettività anche nei confronti del costruttivismo sistematico. Nei dipinti che giocano con trasferimenti minimi, il modello frammentario a griglia si estendeva a tappeto sulla superficie iconica. In alcuni anni il modello si trasforma in un tessuto calligrafico, che emerge dalla superficie cromatica uniforme tuffandosi a volte dietro l'immagine per riapparire successivamente in primo piano. L'ornamento di linee che penetrava la superficie conteneva in nuce e in forma assai concreta qualcosa della pittura a strati multipli, che Laine interpreta nelle sue opere successive in maniera concettuale.

La metà degli anni Ottanta è uno spartiacque nella produzione dell'artista. Come era usanza allora, le tele raggiungevano dimensioni notevoli. I colori delle composizioni, spartiti in diverse fasce, diventavano più intensi, la superficie cromatica si trasformava in uno strato materiale, pastoso. I dipinti venivano percepiti dallo spettatore come abbozzi spaziali che avevano le caratteristiche di grandi cancelli oppure erano simili a strutture urbane, davanti alle quali si poteva immaginare di entrare nello spazio costruito nella tela. L'astrazione geometrica si intersecava con segni che richiamano l'architettura antica: volte, archi e timpani nonché la forma a dittico e trittico dei dipinti medievali.

Nelle opere di fine decennio, un'architettura fittizia resa scarna ed essenziale nelle semplici superfici bidimensionali fa da cornice al linguaggio di segni consistente in cerchi e rettangoli neri. Nel sottofondo i punti di partenza lasciavano trapelare influenze dei pionieri del modernismo ma anche, con grande sorpresa dell'autore stesso, del tardo modernismo americano. Le pitture diventavano studi spaziali a più dimensioni, in cui la posizione dello spettatore poteva, mentre lo sguardo vi indugiava, passare dall'ottica a volo d'uccello a quella a pelo d'acqua. Qualche anno prima Laine aveva sostituito i colori acrilici con quelli ad olio. Dopo aver in seguito adottato la tecnica della velatura, l'espressione dei dipinti è cambiata in modo essenziale con i molteplici e trasparenti strati delle superfici cromatiche che comportavano una dimensione in profondità del tutto inedita.

Le opere dipinte da Laine negli anni Ottanta si combinano armoniosamente con lo spirito del decennio che stava congedandosi dal pieno modernismo. La critica ha prontamente notato le premesse dell'arte di Laine, che richiamano la storia della pittura. Individuando i richiami alle pale d'altare del tardo medioevo, immersi nel telaio del concretismo, Asko Mäkelä (1986) lasciò che "Duccio incontrasse Mondrian". I critici consapevoli della storia individuavano gli spazi caratterizzati dalla presenza delle volte dei dipinti, anche se privi di personaggi. Secondo Gertrud Sandqvist (1988), nei dipinti di Laine lo spazio aveva già a lungo "aspettato l'incontro tra l'angelo e l'uomo". L'allontanarsi dalla quotidianità del realismo che aveva dominato l'arte del decennio precedente, come anche dall'illusoria autosufficienza del modernismo, ha incitato i critici a esporre interpretazioni poetiche, e come si usava allora, a volte anche interpretazioni fatte ad oltranza, ai limiti del ragionevole. Il motivo corrente del modernismo, a strisce bianche e nere, ha lastricato la strada dei richiami agli edifici sacrali del protorinascimento.

SULLE ORME DEI VIAGGIATORI IN ITALIA

Il primo viaggio di Lauri Laine in Italia risale al 1979, quando studiò in profondità i tesori artistici di Roma, Firenze, Padova, Arezzo ed Assisi. Dopo questa prima visita il pittore è diventato il più assiduo frequentatore dell'arte italiana tra gli artisti finlandesi degli ultimi decenni. Dal 1986 in poi lavora con regolarità per una parte dell'anno a Roma, e qualche volta a Firenze.

A partire dagli inizi dell'Ottocento, l'Italia ha costituito per gli artisti finlandesi una meta importante di viaggi di studio e di pellegrinaggi artistici. Il neoumanesimo, con il carattere idealizzato dell'arte antica e rinascimentale che propagava, rimase in vigore per tutto il secolo diciannovesimo. Generazione dopo generazione, gli artisti attingevano insegnamento dall'Italia e completavano la propria formazione, secondo

la secolare usanza europea, a Roma, a contatto con i monumenti dell'antichità e del rinascimento. Si pensava che persino la luce in Italia nonché le forme e i contorni chiari del paese, contribuissero allo sviluppo della visione artistica in un modo che la malinconica natura finlandese ignorava. Il fascino dell'Italia divenne più intenso soprattutto alla fine dell'Ottocento quando il punto focale della pittura si spostò dal naturalismo della pittura *en plein air* al simbolismo. Gli artisti, invece di Roma, cercavano i luoghi dell'Italia centro-settentrionale, soprattutto nell'ambito del primo rinascimento fiorentino. Nell'arte la trasformazione veniva sentita come uno spostamento dall'esterno verso l'interno nonché un passaggio dai valori secolari ad altri più spirituali.

Dopo la seconda guerra mondiale, la cultura italiana ha sperimentato un secondo rinascimento, aprendosi – dopo il lungo periodo fascista – alle nuove correnti del modernismo. L'influenza si fece sentire nei diversi settori della cultura visiva: oltre all'arte e all'architettura, anche nella moda, nella musica, nel design e nel cinema. L'Italia divenne un importante punto d'appoggio in primo luogo per gli informalisti finlandesi. L'Istituto finlandese di Villa Lante, inaugurato a Roma nel 1954, è noto anche a Lauri Laine, che vi lavorò negli anni 1987 e 2000.

Le tendenze postmoderne della pittura rinnovarono l'attualità dell'Italia come fonte di ispirazione. Come quasi un secolo prima, la quiete dei conventi fiorentini e toscani nonché l'arte di Giotto, Fra' Angelico e Piero della Francesca procurarono stimoli ai viaggiatori recatisi in Italia alla ricerca dell'espressione artistica. Come già gli artisti dell'Ottocento, molti onorarono Raffaello come il più significativo tra tutti i pittori. La pittura degli anni Ottanta dialogava con il medioevo mentre in contemporanea cercava punti di contatto con l'espressione coloristica ed emotiva del rinascimento e del barocco.

Per gli artisti provenienti dal nord Europa, l'Italia offriva la possibilità di partecipare al patrimonio artistico dell'occidente e di vivere in un ambiente culturale storicamente denso. Come molti suoi colleghi, Lauri Laine ha trovato, oltre alla lunga e ricca tradizione dell'arte italiana, anche l'Italia che era stata meta delle ricerche di artisti finlandesi nell'Ottocento. Tuttora, chi visita l'Italia rimane affascinato dalla coesistenza di arte antica e moderna, unica nel suo genere, nonché da una cultura largamente stratificata.

PUNTO DI PARTENZA E RISULTATO FINALE

Lauri Laine apprezza l'unione tra spiritualità e sensualità, tipica della cultura italiana, che caratterizza anche l'arte contemporanea in Italia. Secondo Laine, l'Italia rappresenta una scuola che l'ha aiutato a trovare la propria espressione artistica. L'artista sente che Roma l'ha aiutato a riconoscere la propria identità nordica, ad incontrare con disinvoltura i materiali figurativi ed astratti del dipinto. Tant'è vero che l'astrazione si

colloca nelle sue opere nella lunga fila dell'arte visiva, senza la contrapposizione tipica del modernismo finlandese.

Nel corso degli anni, l'artista ha studiato in profondità l'arte italiana. A volte il baricentro è stato posto nei maestri senesi del Tre e Quattrocento, come Simone Martini, Sassetta e il Maestro dell'Osservanza. Le opere di questi pittori hanno fornito le premesse alla composizione dei motivi pittorici nonché al trattamento della luce e dei colori. Laine apprezza molto anche il pittore delle Stanze, Raffaello, ma negli anni Novanta il rapporto più stretto sembra tuttavia essere quello con l'arte di Piero della Francesca. In seguito l'interesse si è rivolto soprattutto ai seguaci di Caravaggio e dei Carracci.

Laine utilizza l'arte dei vecchi maestri da lui studiati in un modo apparentemente concreto: il punto di partenza può essere un edificio, o parte di una costruzione, o anche la sola pianta, una singola opera d'arte oppure un suo dettaglio. Uno dei punti di partenza diretti è il polittico di Sant'Antonio (1460–70) di Piero della Francesca, conservata presso la Galleria Nazionale dell'Umbria, a Perugia. Il pannello superiore del polittico ha come motivo l'annunciazione con l'angelo Gabriele che predice alla Vergine Maria la nascita del figlio di Dio. La particolare forma graduata del pannello e le coordinate spaziali dell'annunciazione vengono ripetute nel dipinto di Laine *Senza titolo* (1994). L'opera che ne ha dato lo stimolo è stata però filtrata attraverso un processo interpretativo a più fasi, e il risultato finale si è quindi allontanato di molto dal punto di partenza.

I motivi cari al modernismo, quadri e griglie, si uniscono nelle opere di Laine con disinvoltura alle planimetrie degli edifici e ai motivi crociati che richiamano le chiese a croce greca. In realtà l'architettura e le proiezioni spaziali dei dipinti provengono dalla pittura antica. Gli archi, le lunette e gli scaloni a ventaglio sono dettagli presi in prestito da diversi dipinti, e continuano una loro vita autonoma nelle opere di Laine. Le forme che sembrano piante di chiese si basano invece su edifici esistenti, come le chiese di San Pietro in Montorio e di Sant'Onofrio a Roma. La scala originale dei particolari provenienti da diverse fonti può però essere modificata nel confronto, il piccolo ingrandisce e il grande diminuisce.

Dagli affreschi della chiesa aretina di San Francesco, eseguiti da Piero della Francesca intorno al 1450, Laine ha preso il motivo del medaglione marmoreo per la facciata della chiesa che sembra un edificio progettato da Leon Battista Alberti. All'interno del motivo a cerchio può essere raffigurato un dettaglio di drappeggio, che a sua volta trova spunto nel drappeggio della Sibilla dipinta da Raffaello per la chiesa di Santa Maria della Pace, come in una serie di dipinti risalenti alla fine degli anni Novanta.

I particolari tessono il racconto, che lo spettatore può affrontare dall'alto, come un affascinante enigma, oppure può scegliere di attenersi all'insieme visivamente piacevole del dipinto. Altti Kuusamo (1996) ha infatti precisato, che i dipinti Laine sono dei polittici, anche se alle immagini parallele è subentrato un sistema di immagini concentriche.

LA LUCE E IL DRAMMA

Laine ha ammesso che il sole mediterraneo ha modificato i suoi dipinti e la luce contenuta in essi. Inoltre si è infiltrata nelle sue opere la cromia della pittura antica da lui studiata, che a seconda del punto di partenza si è mantenuta fredda, persino distaccata, oppure intensamente pulsante di vita. Nelle opere degli anni Novanta la luce è particolarmente “meridionale” con colori chiari: azzurro, giallo oro e grigio perla – come richiami dei dipinti di Piero della Francesca. Nei dipinti eseguiti all’inizio degli anni Duemila, la luce invece brilla nei molteplici strati di velature dei colori pieni e intensi.

In questi ultimi anni Laine è tornato alla *Leggenda della vera Croce*, la serie di affreschi di Piero nella Chiesa di San Francesco ad Arezzo. Nei copricapi dei nobili raffigurati negli affreschi l’artista ha trovato un’inesauribile fonte di variazioni tematiche. I fantasiosi copricapi rinascimentali sono di forma raffinata, ma una volta staccati dal loro contesto diventano, nei dipinti di Laine, oggetti anonimi quasi irriconoscibili se se ne ignora l’origine.

L’artista ha dichiarato di voler inseguire elementi drammatici per le sue opere, e così ha organizzato episodi enigmatici sulla tela chiaramente suddivisa in sezioni dal carattere diverso. Nel dipinto *Visione* (2004) dallo sfondo nero configurato come un “antispazio” si staglia uno strano copricapo cilindrico. Sotto questa parte superiore, fredda come l’acciaio, uno spazio verde muschiato accentua l’illusione prospettica, in cui una panca vuota attende un eventuale fruitore. Il cilindro d’acciaio si avvicina con aria minacciosa, mentre lo spazio rassicurante, bagnato da una luce giallo ocra, umilmente si allontana.

In questo dramma il rinascimento incontra la pittura metafisica. La tendenza avanguardistica propagata da Giorgio De Chirico, a partire dal 1910, ha costruito il dramma sul palcoscenico della tela, in una scenografia architettonica vagamente riconoscibile. La notte deserta e l’aria di immobilità dei drammi metafisici sono ben lontani dalla tranquillità. Laine utilizza la stessa lezione: i copricapi fantasiosi sono i protagonisti di un dramma, in cui la stranezza, il vuoto, la mancanza di gesti e il carattere irriconoscibile creano un’atmosfera di attesa, quasi opprimente. Proprio letteralmente, in molti dipinti Laine ha installato la croce di Sant’Antonio – la cosiddetta croce tau – che nell’affresco aretino della *Verifica della Santa Croce* è raffigurata con la lettera T, nella piazza notturna di De Chirico.

Negli ultimi anni si può riscontrare una chiara svolta nella cromia, con il nero che ha fatto ritorno sulla tavolozza accompagnato da un intenso rosso carminio. Il cambiamento più drammatico riguarda però il trattamento della luce, quando la luce legata ai colori è stata sostituita dalla luce diretta. Nella serie *Alla ricerca della luce*, completata nel 2005, lo sfumato dolce e nebuloso ha dovuto ritirarsi per lasciare

spazio alla drammatica pittura chiaroscurale. L'artista sembra aver trovato una luce che è il chiaroscuro del pieno rinascimento e del primo barocco. Questo "tenebroso" dai bruschi contrasti crea nell'immagine un'intensa tensione psicologica rendendo le ombre nerissime e le luci abbaglianti. Inevitabilmente è cambiato anche il trattamento dello spazio: sono spariti gli elementi architettonici mentre luci e ombre plasmano la forma tridimensionale rafforzando l'illusione prospettica.

I copricapi di Piero sono rimasti in lontananza e le composizioni assomigliano sempre di più a nature morte, ritratti di personaggi e figure, secondo le quali una parte delle opere è stata anche denominata. Tra le figure alcune sono decisamente femminili, altre maschili, e tutte hanno espressioni e direzioni ben definite. In un modo sorprendente questi oggetti plastici sembrano sculture che, anche se prive di gestualità, prendono contatto con lo spettatore. Qualche figura si è messa in posa per essere ritratta *en face*, come se puntasse lo sguardo direttamente verso lo spettatore, con aria di sfida. Altre posano in maniera delicata, volte leggermente di lato, come in un profilo a tre quarti. Con le ali della fantasia è facile trasferirsi ai secenteschi ritratti di corte spagnoli di Diego Velázquez, e scorgere negli strati dei nuovi dipinti di Laine, l'Infanta Margarita e Maria Teresa con le dame di corte.

Dopo aver lavorato per un paio di decenni circondato dal barocco romano, Laine pare ora affrontare la propria arte con gli occhi avidi di dramma di un artista barocco. Le figure plastiche non proiettano ombre e le sporadiche luci dello sfondo provengono da fonti diverse rispetto alla luce diretta che illumina gli oggetti. Con l'aiuto della luce si crea una discontinuità tra sfondo e elementi: la luce non unisce bensì separa. L'incontro delle figure genera tensioni, rese più intense da un irreale spazio scenico e dell'equilibrio fragile dei suoi elementi facilmente scomponibili. Sarà che questi oggetti, travestiti da sculture, recitano i fatali drammi dell'antico testamento caravaggesco i cui protagonisti sono Salomè e San Giovanni Battista, Davide e Golia?

S P A Z I O E T E M P O

I dipinti di Lauri Laine possono suscitare un'impressione di semplificazione. Le trasformazioni avvenute nella sua arte sembrano a volte di una logicità persino stupefacente. La semplificazione è tuttavia solo apparente, la semplicità un trucco e la mancanza di ogni fretta un *festina lente*, uno sbrigarsi con lentezza. L'artista stesso ha constatato nel 1997, che il contenuto delle sue opere non è cambiato essenzialmente. Il fatto che nel corso degli anni qualcosa si sia aggiunto o sia sparito, non significa, secondo lui, che siano intervenute delle interruzioni brusche. Il cambio di direzione si nota però chiaramente quando si paragonano i dipinti degli anni Ottanta con le opere più recenti.

Il presupposto che origina l'intera produzione di Laine è il fatto che le sue opere trattino spazio e tempo. Nei dipinti si tratta sempre di uno spazio oppure di spazi contemporanei da interpretare tra di loro, di palcoscenici diversi, anche se le modalità di costruzione dello spazio possono variare. L'artista ha spinto questo quesito – significativo anche per il modernismo – in più direzioni, anche verso l'esperienza dello spettatore. Laine stesso ha usato il termine *prospettiva doppia* per definire il principio spaziale delle sue prime opere, e ha creato illusioni spaziali utilizzando sia la geometria piana sia la prospettiva centrica del rinascimento. Nello spazio articolato su più livelli si sono aperti nel corso degli anni sia delle isole tridimensionali che una specie di “non spazi”. Qualche volta la visione che si apre davanti allo spettatore può trasformarsi in una prospettiva a volo d'uccello oppure fermarsi contro una superficie piatta del tutto impermeabile. Laine ha studiato anche le dimensioni dello spazio corrente e trasparente del modernismo. Lo spazio visibile nelle opere degli anni Novanta, in movimento lento e capace di avviare lo sguardo, è nato facendo oscillare la simmetria. Nella produzione degli ultimissimi anni, gli elementi strutturali dello spazio si sono riorganizzati, basandosi ora sulla forma plastica, sul colore, sulla luce e sull'ombra.

E il tempo, allora? Il tempo dei dipinti è costituito da immagini sopra immagini, lenti trasferimenti, passato filtrato nel presente e incroci che superano i limiti temporali, quando il rinascimento incontra il modernismo, il barocco gli anni 2000. Si tratta di una raffinata tecnica pittorica, eseguita in più fasi, che in un certo senso rende visibile proprio il tempo. Ma il tempo è anche il tempo dello spettatore, l'aprirsi a fasi dell'opera, l'essere contemporaneamente in movimento e fermi. Lo spettatore si rende conto di ricordare anche precedenti esperienze che ha avuto dinanzi alle opere dei maestri della storia dell'arte occidentale, e richiama alla mente immagini di colori, luce, spazio e dramma.

Scelta di studi e altre fonti:

- Kuusamo, Altti 1996. Tradition metaforeikka. *Taide* 1/1996.
- Kuusamo, Altti 1999. Maalaus katsoo takaisin. *Lauri Laine*. Galerie Anhava: Helsinki.
- Kuusamo, Altti 2003. Lauri Laine. *Siveltimen vетоja. Pinx – maalaustaide Suomessa*. Weilin & Göös: Espoo.
- Kuusamo, Altti 2004. Esineiden enigma. *Lauri Laine*. Galerie Forsblom: Helsinki.
- Lindgren, Liisa 1991. Poissa ja kuitenkin läsnä. *Lauri Laine*. A cura di Marketta Mäkinen. Alvar Aalto -museo: Jyväskylä.
- Luukkonen, Markus. Laineen kaikki tiet vievät Roomaan. *Etelä-Suomen Sanomat* 8.10.2005.
- Mäkelä, Asko 1986. Duccio kohtaa Mondrianin. *Taide* 4/1986.
- Petäjä, Jukka. Tulkinnat synnyttävät objektiivisuuden (intervista), *Helsingin Sanomat* 14.6.1990.
- Sandqvist, Gertrud. Närvaro prövas, *Hufvudstadsbladet* 17.9.1988.
- Sandqvist, Tom 1991. Lauri Laine ja historiallinen spiraali. *Lauri Laine*. A cura di Marketta Mäkinen. Alvar Aalto -museo: Jyväskylä.
- Sarje, Kimmo 1993. Introduzione nel catalogo della mostra: *Lauri Laine*. Galerie Anhava: Helsinki.
- Saros, Heikki 1994. Exactness of Association. *Siksi* 1/1994, *Nordic Art Review*.

Nimetön
Untitled
Senza titolo
1986

akryyli kankaalle
acrylic on canvas
acrilico su tela
200 x 240 cm
Suomen valtion taidekokoelma
The Finnish State Art Collection



Nimetön akryyli kankaalle
Untitled acrylic on canvas
Senza titolo acrilico su tela
1986 196 x 186 cm
Fortumin Taidesäätiön kokoelma, Espoo
Fortum Art Foundation Collection, Espoo



Nimetön
Untitled
Senza titolo
1987

akryyli kankaalle
acrylic on canvas
acrilico su tela
210 x 200 cm
Porin taidemuseo, Pori
Pori Art Museum, Pori



Maalaus
Painting
Dipinto
1985
akryyli kankaalle
acrylic on canvas
acrilico su tela
27 x 23 cm
Jyväskylän kaupungin taidekokoelma, Jyväskylä
The Jyväskylä City Art Collection, Jyväskylä



Maalaus

Painting

Dipinto

1985

akryyli kankaalle

acrylic on canvas

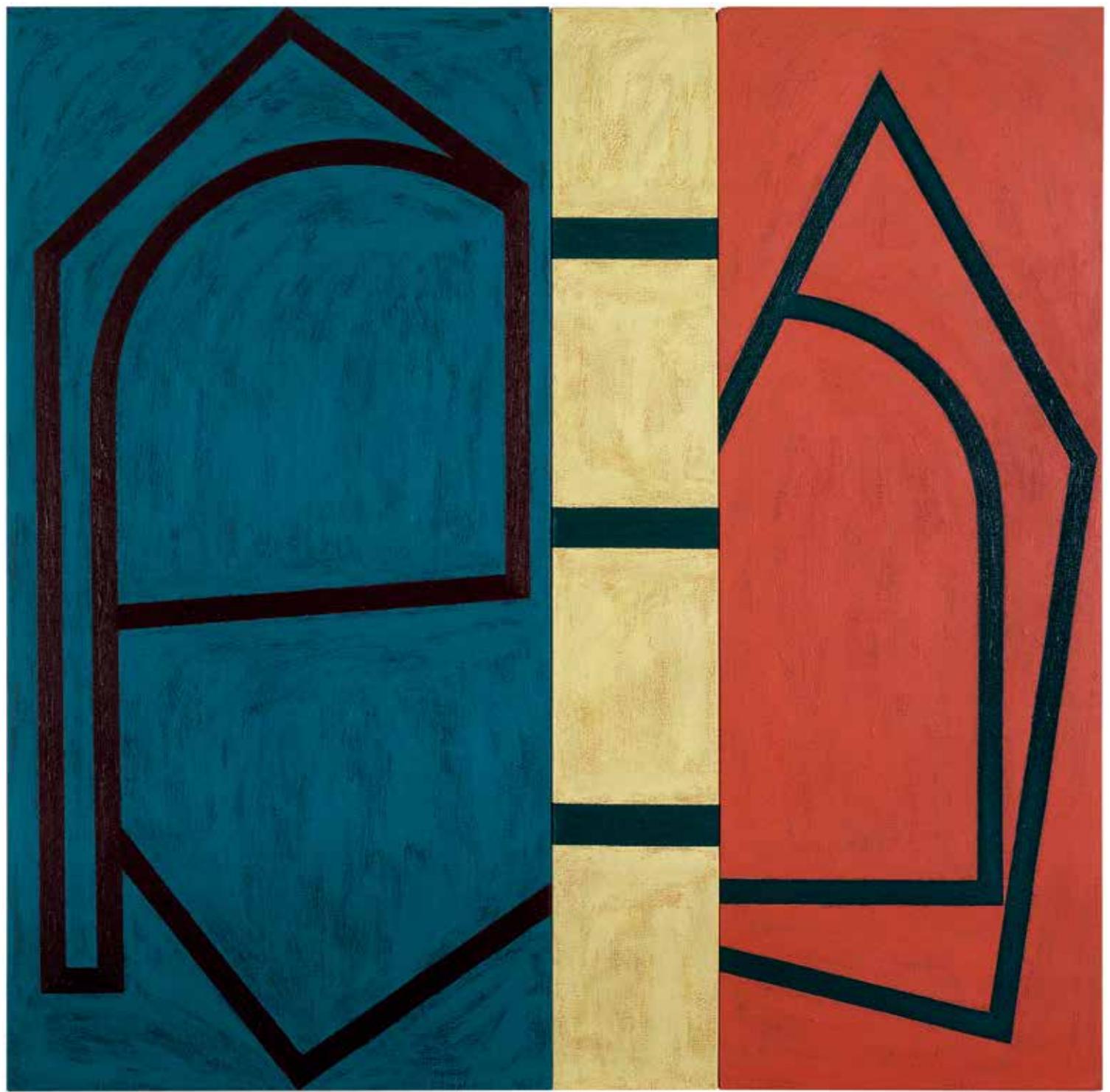
acrilico su tela

22 x 30 cm

Jyväskylän kaupungin taidekokoelma, Jyväskylä

The Jyväskylä City Art Collection, Jyväskylä





< **Nimetön**
Untitled
Senza titolo
1986
akryyli kankaalle
acrylic on canvas
acrilico su tela
200 x 200 cm
Eduskunnan taidekokoelma, Helsinki
The Parliament Art Collection, Helsinki

▽ **Nimetön**
Untitled
Senza titolo
1986
akryyli kankaalle
acrylic on canvas
acrilico su tela
70 x 95 cm
Moderna Museet, Tukholma / Stockholm / Stoccolma



Nimetön
Untitled
Senza titolo
1986
akryyli kankaalle
acrylic on canvas
acrilico su tela
70 x 45 cm
Yksityiskokoelma, Helsinki
Private collection, Helsinki
Collezione privata, Helsinki



Nimetön

Untitled

Senza titolo

1986

akryyli kankaalle

acrylic on canvas

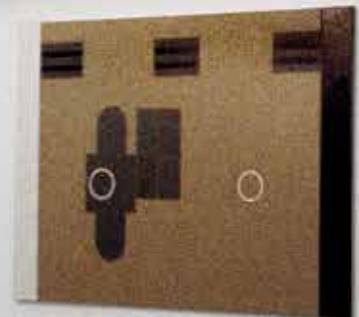
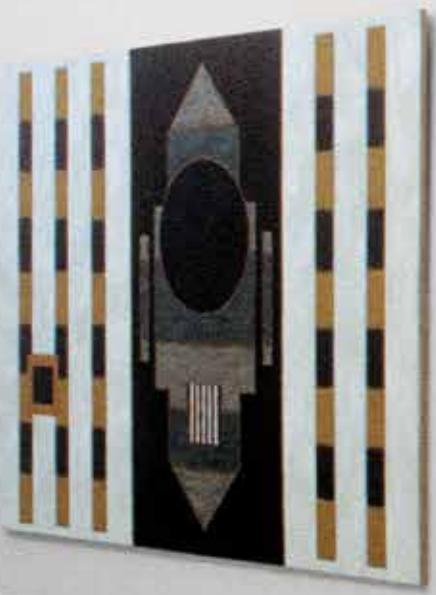
acrilico su tela

70 x 80 cm

Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki

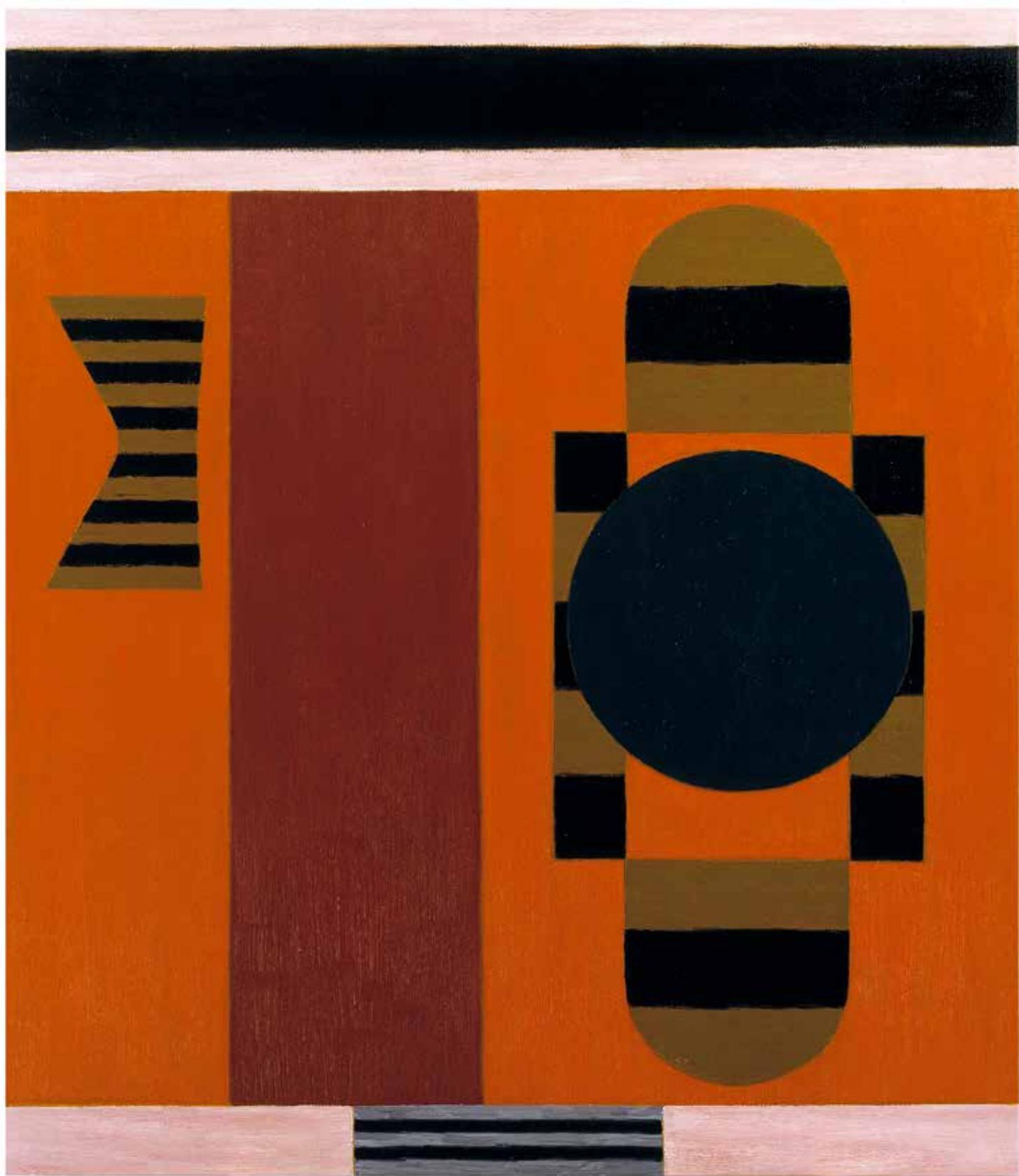
Amos Anderson Art Museum, Helsinki





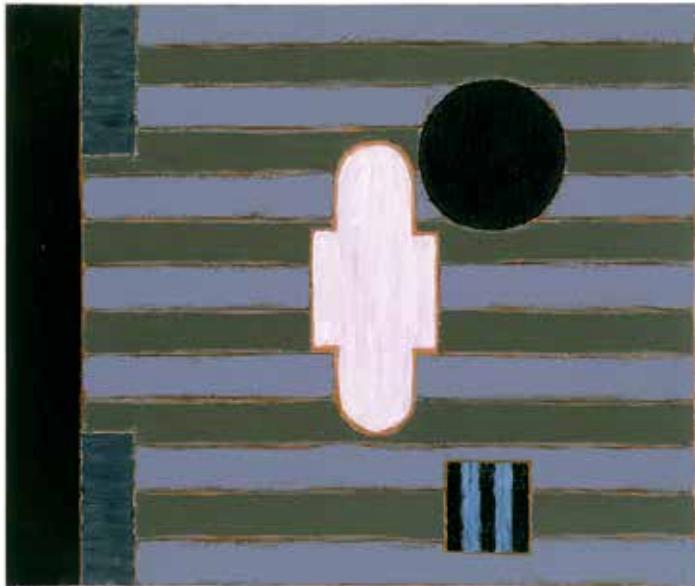


Alvar Aalto -museo, Jyväskylä
Alvar Aalto Museum, Jyväskylä
1991



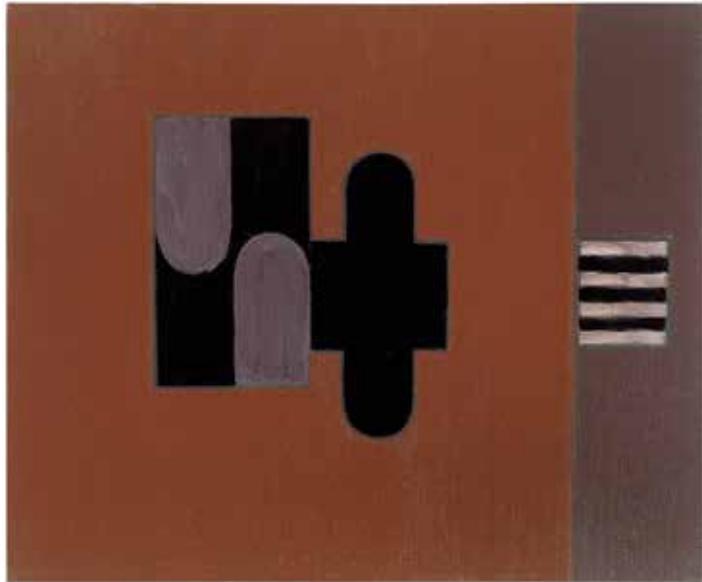
< **Kohtaaminen**
Encounter
Incontro
1989
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
230 x 200 cm
Heinon kokoelma, Helsinki
The Heino Collection, Helsinki
Collezione Heino, Helsinki

Nimetön ▼
Untitled
Senza titolo
1990
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
50 x 60 cm
Päijät-Hämeen Taidemuseoyhdistys, Lahti



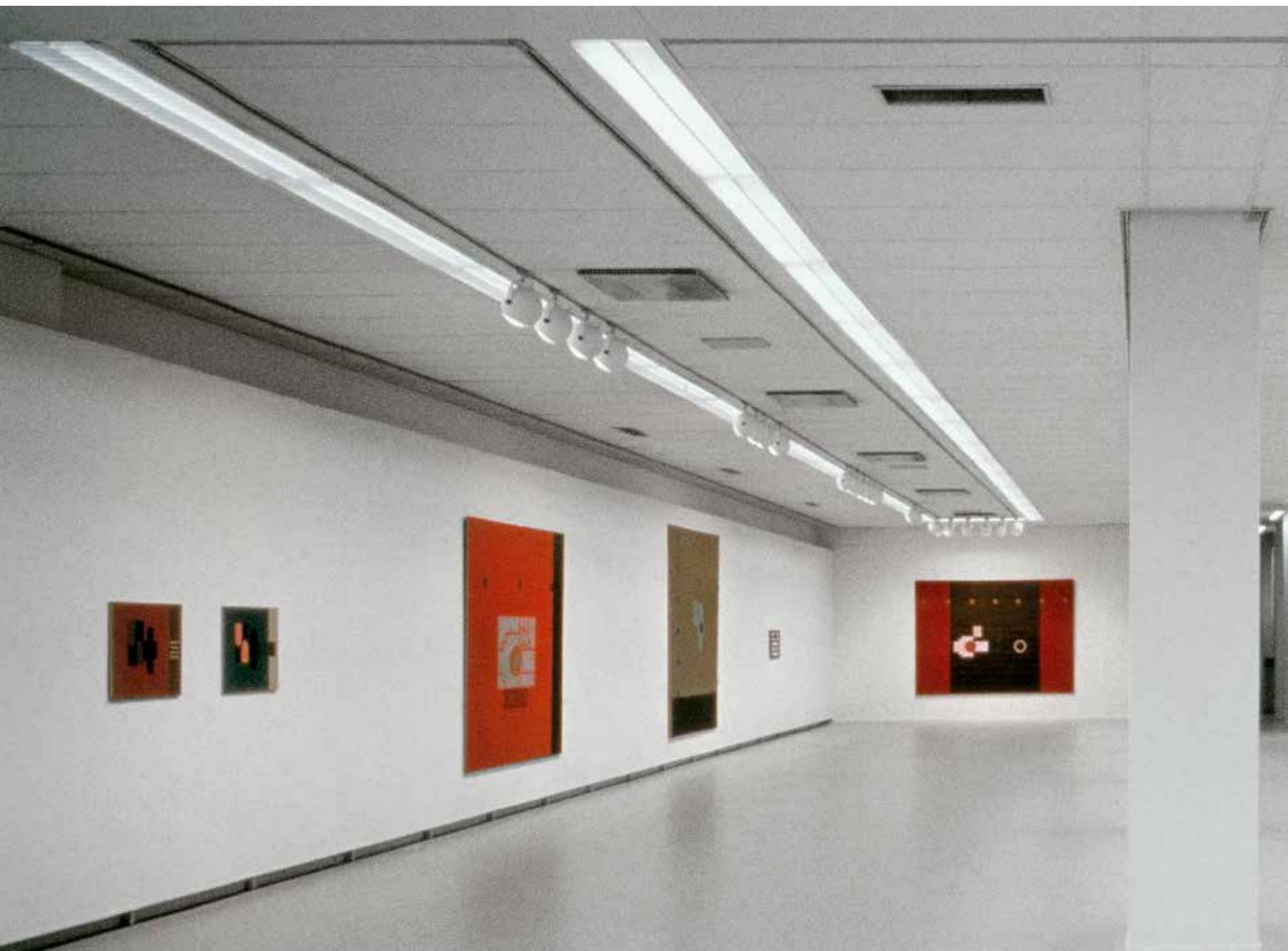
Nimetön v
Untitled
Senza titolo
1990
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
50 x 60 cm
Yksityiskokoelma, Helsinki
Private collection, Helsinki
Collezione privata, Helsinki

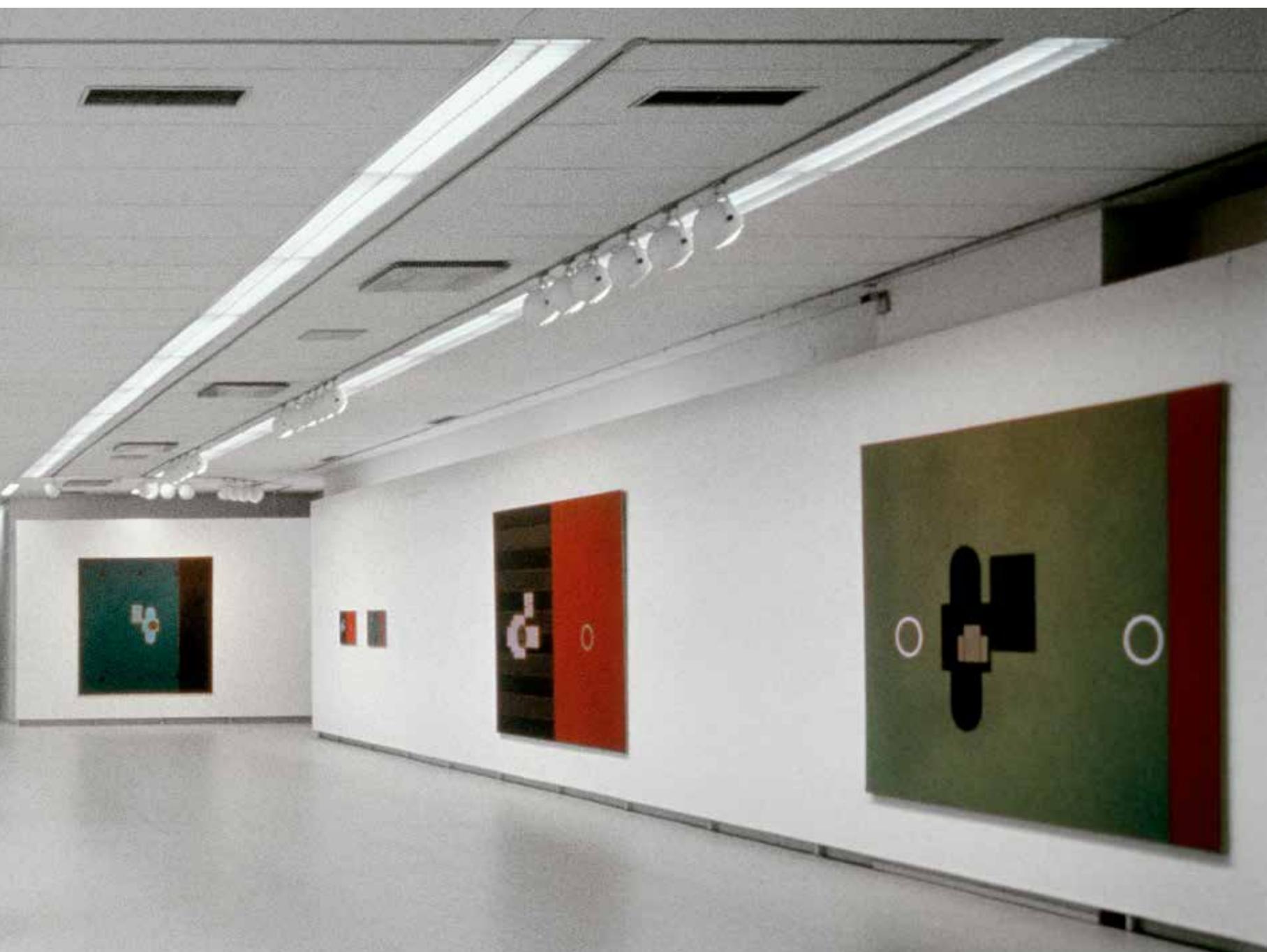
Este >
Barrier
Barriera
1989
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
235 x 190 cm
Heinon kokoelma, Helsinki
The Heino Collection, Helsinki
Collezione Heino, Helsinki





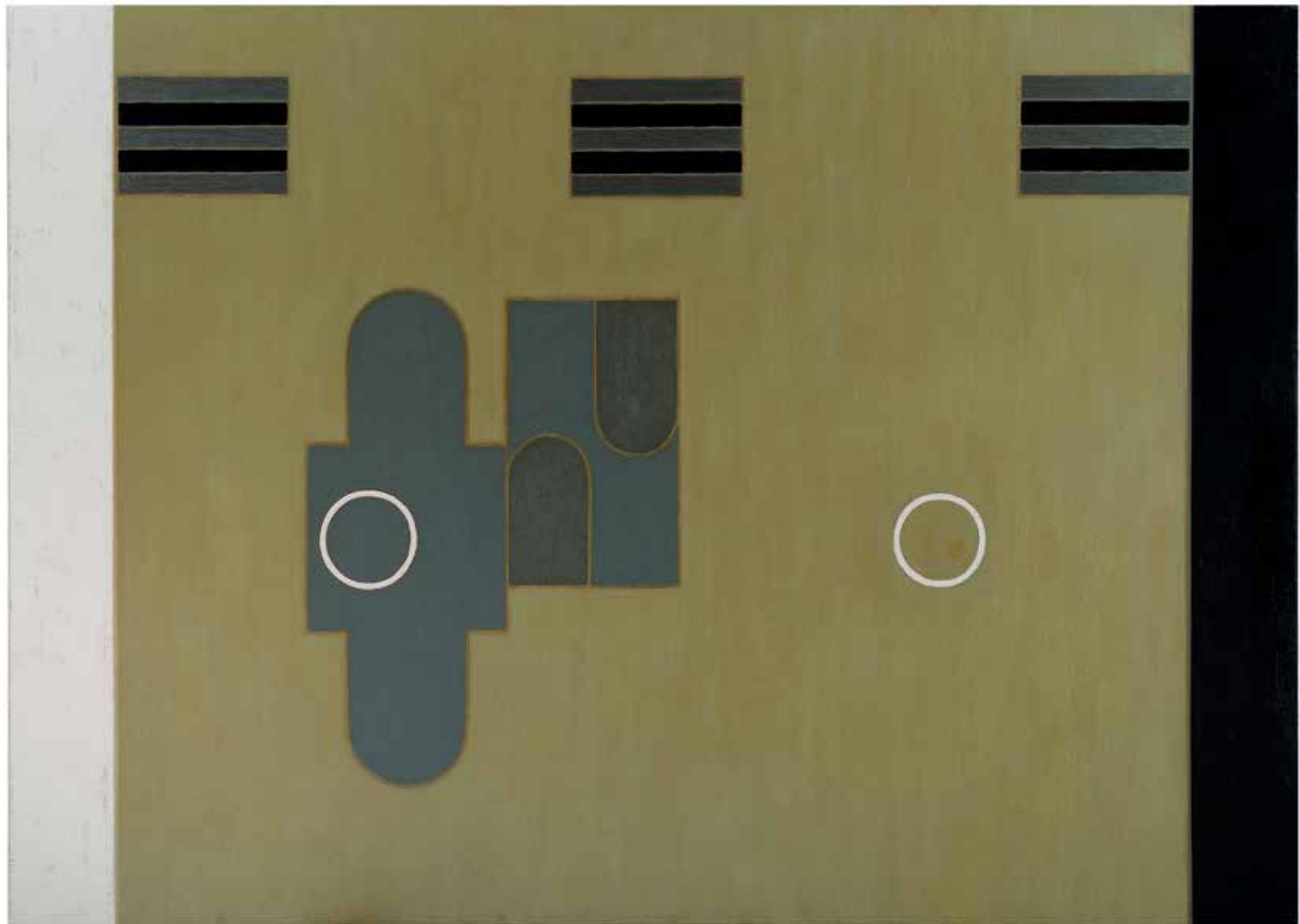
Kuopion taidemuseo, Kuopio
Kuopio Art Museum, Kuopio
1991





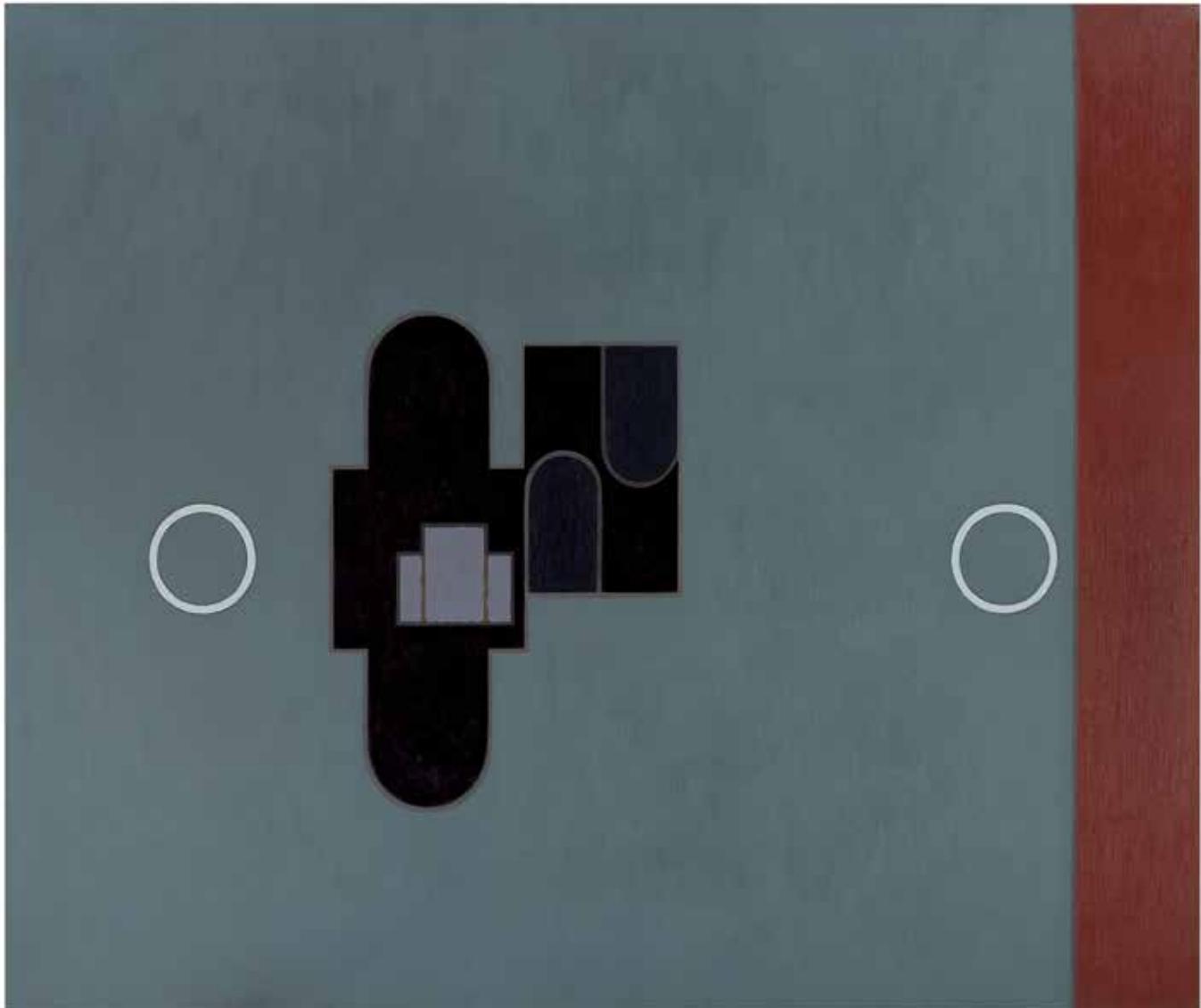
Nimetön
Untitled
Senza titolo
1990

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
200 x 280 cm
Sampo-konserni, Helsinki
Sampo Group, Helsinki



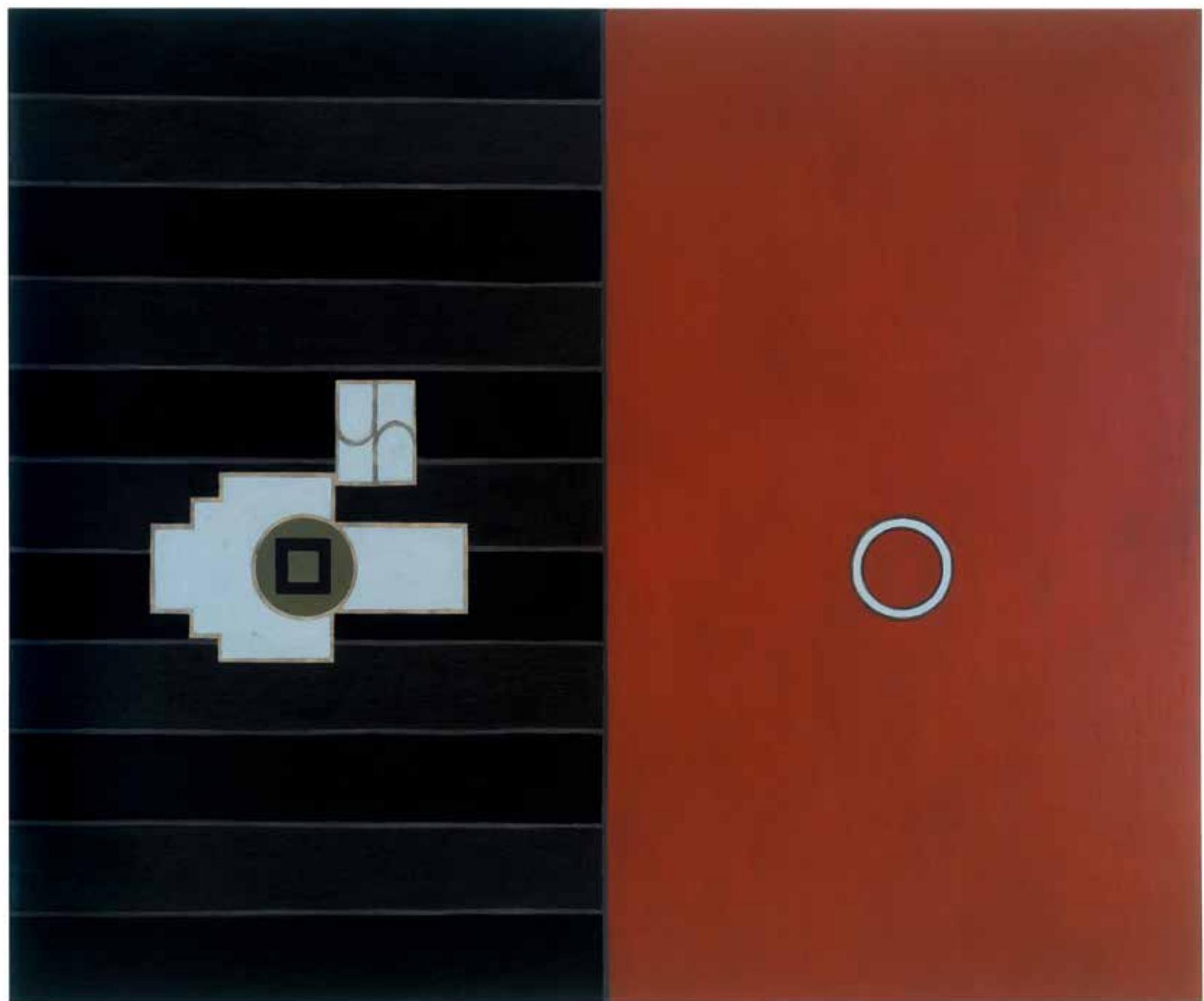
Nimetön
Untitled
Senza titolo
1990

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
200 x 240 cm
Nykytaiteen museo Kiasma, Helsinki
Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki



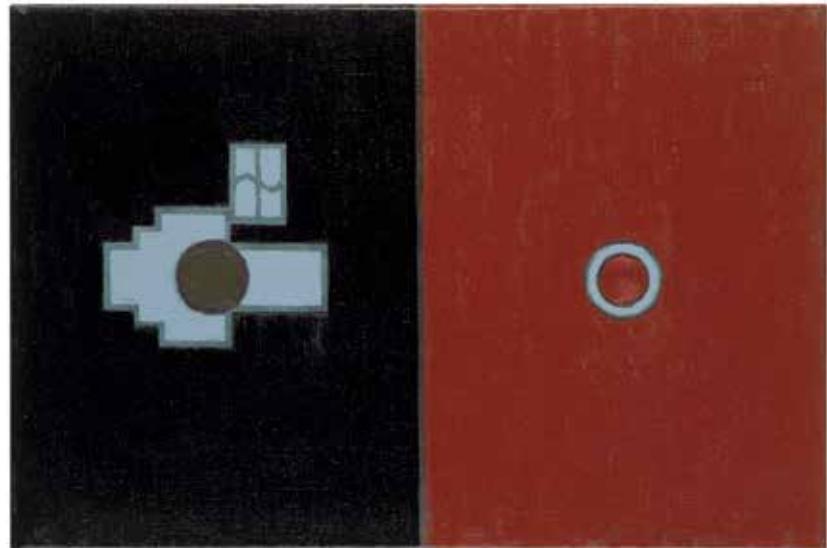
Galleri Krüll, Tukholma / Stockholm / Stoccolma
1991





< **Nimetön**
Untitled
Senza titolo
1990
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
200 x 240 cm
Kuopion taidemuseo, Kuopio
Kuopio Art Museum, Kuopio

Nimetön ✓
Untitled
Senza titolo
1991
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
40 x 60 cm
Kuntsin modernin taiteen museo, Kokoelma Swanljung, Vaasa
Kunsti Museum of Modern Art, The Swanljung Collection, Vaasa



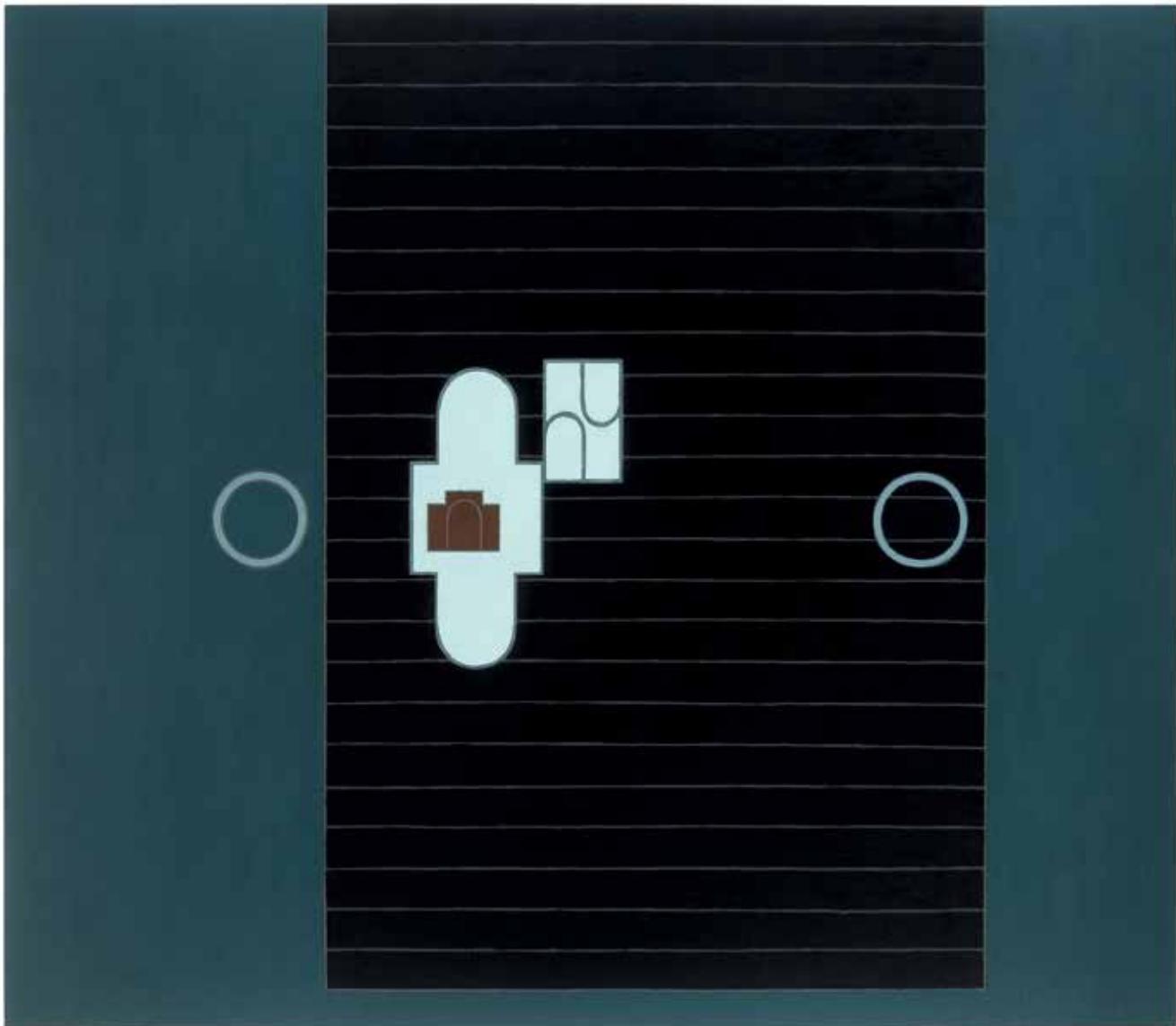
Nimetön
Untitled
Senza titolo
1990

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
200 x 280 cm
Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki
Helsinki City Art Museum, Helsinki



Nimetön
Untitled
Senza titolo
1991

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
200 x 230 cm
Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki
Amos Anderson Art Museum, Helsinki



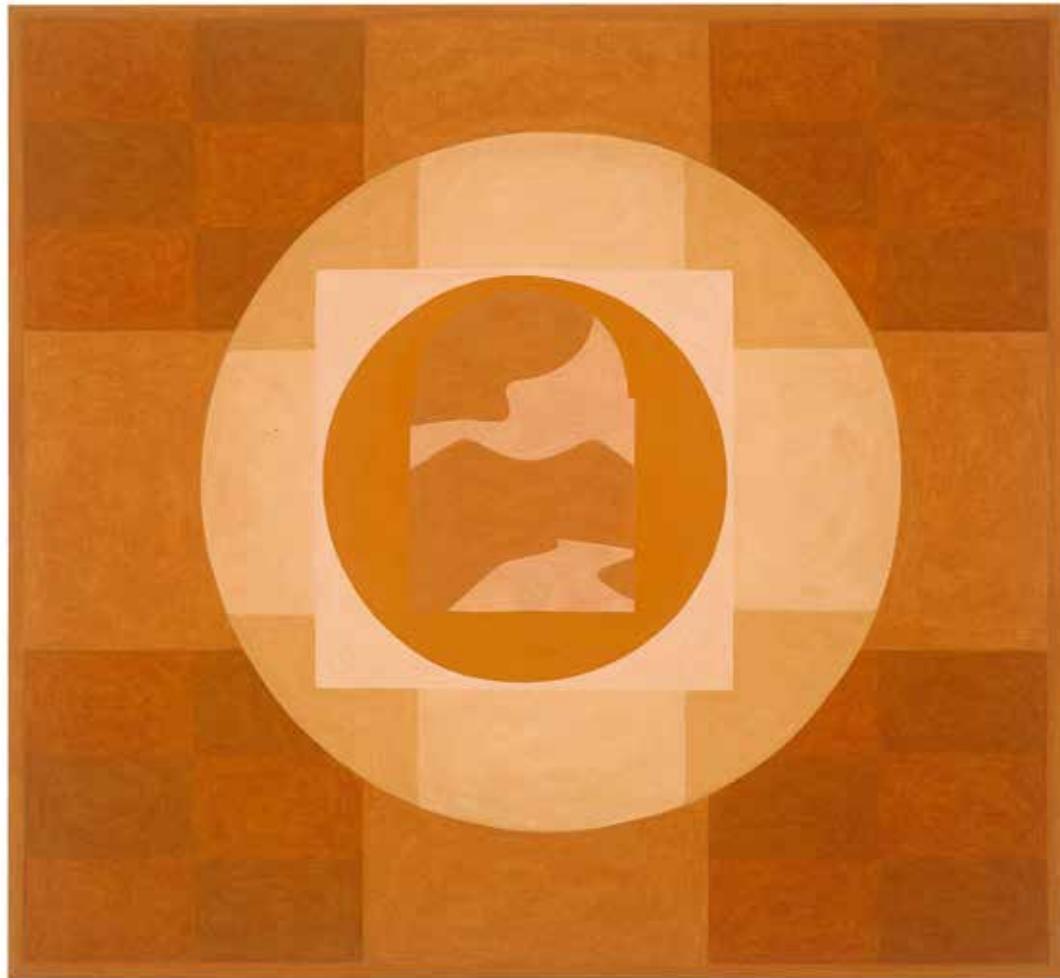
Helsingin Taidehalli, Helsinki
Kunsthalle Helsinki
1992





Nimetön
Untitled
Senza titolo
1995

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
120 x 130 cm
Yksityiskokoelma, Helsinki
Private collection, Helsinki
Collezione privata, Helsinki



Arcata
1992

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
200 x 240 cm
Heinon kokoelma, Helsinki
The Heino Collection, Helsinki
Collezione Heino, Helsinki



Millesgården, Lidingö, Tukholma / Stockholm / Stoccolma
1995



Nimetön ▼

Untitled

Senza titolo

1995

öljy kankaalle

oil on canvas

olio su tela

76 x 110 cm

Scena ▶

1994

öljy kankaalle

oil on canvas

olio su tela

200 x 220 cm

Heinon kokoelma, Helsinki

The Heino Collection, Helsinki

Collezione Heino, Helsinki





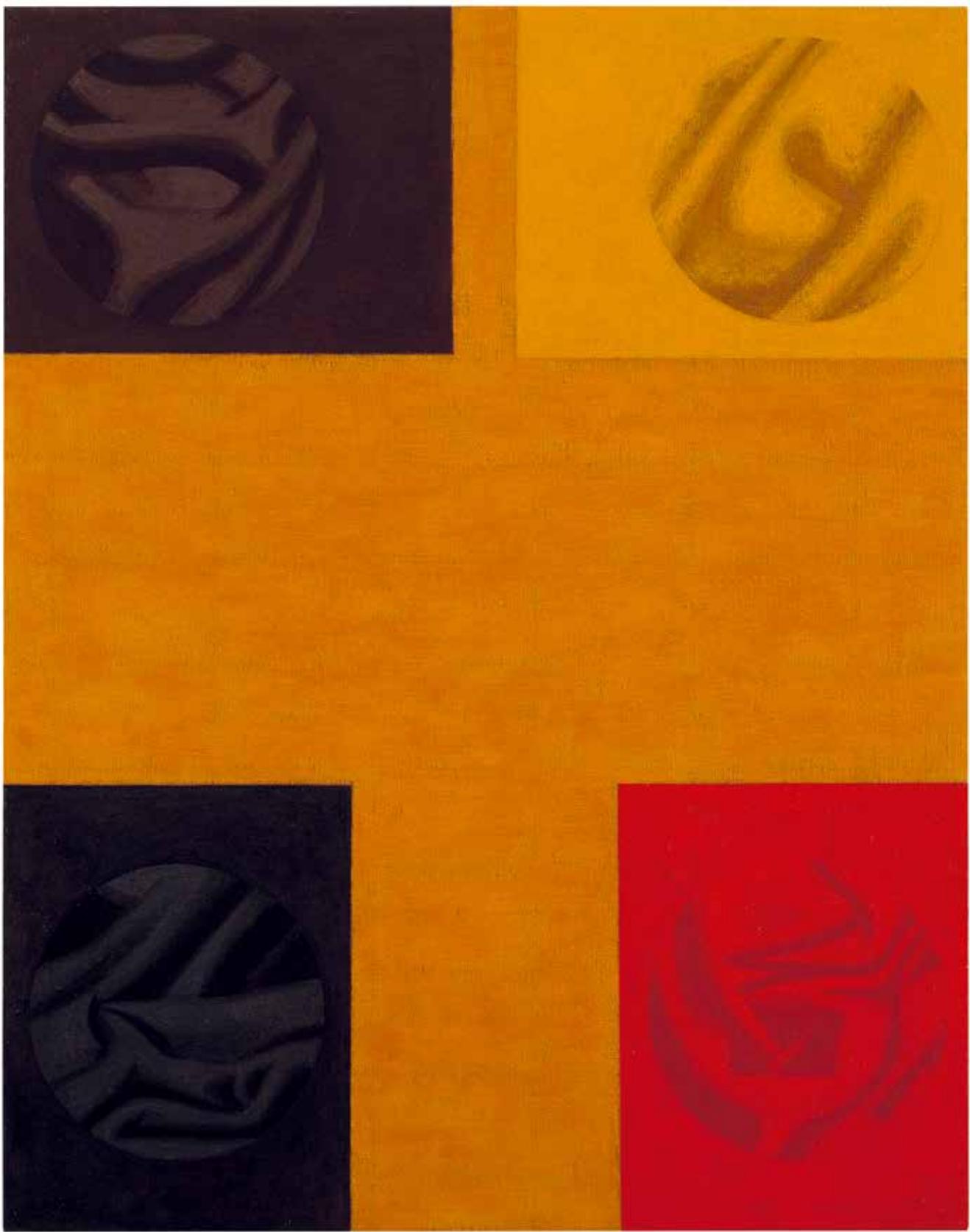


< **Trono**
1999
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
200 x 155 cm
Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki
Amos Anderson Art Museum, Helsinki

Volta ▼
1998
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
59 x 44 cm
Kuntsin modernin taiteen museo, Kokoelma Swanljung, Vaasa
Kunsti Museum of Modern Art, The Swanljung Collection, Vaasa



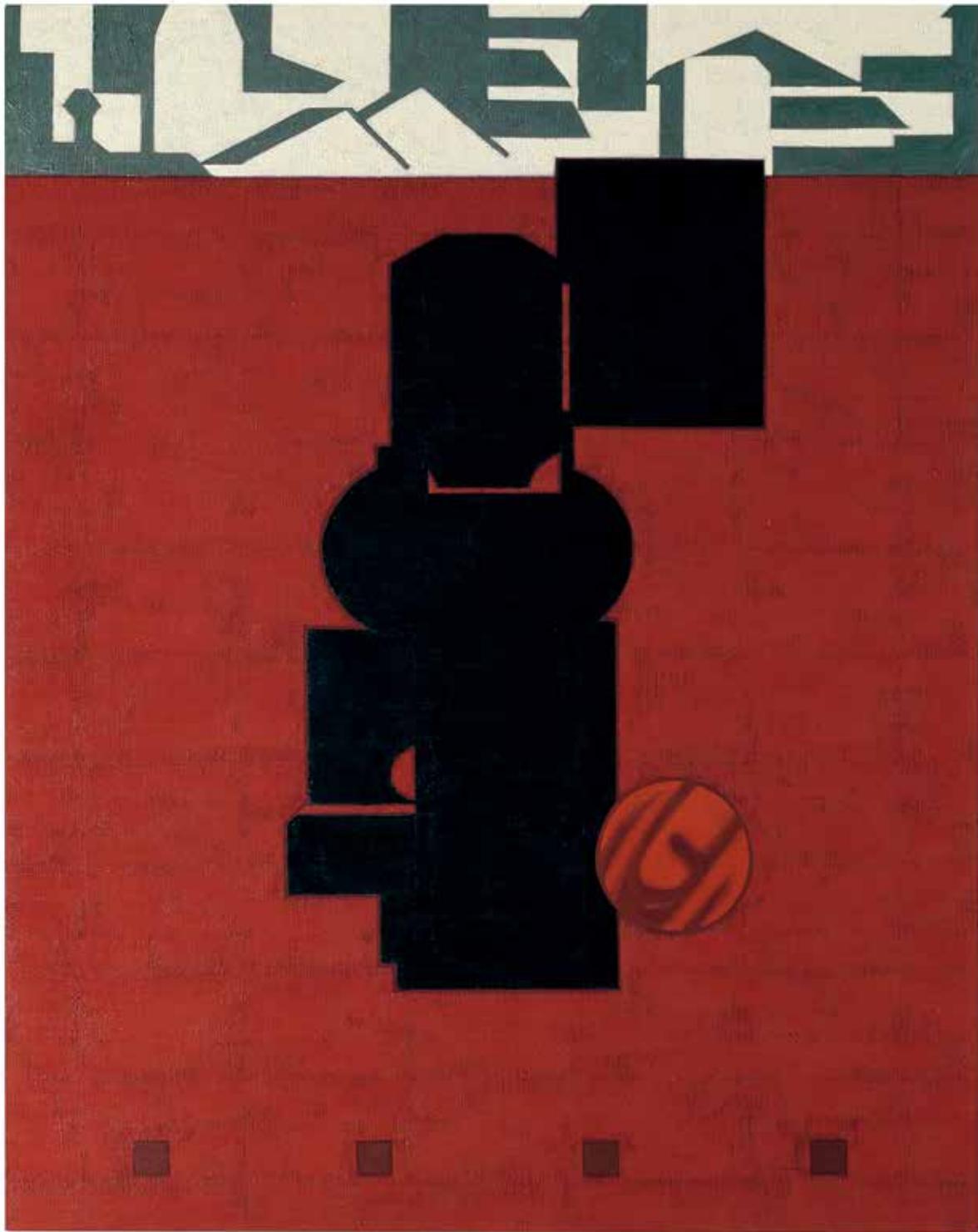
Incrocio >
2000
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
140 x 110 cm
Associazione culturale Amici di Villa Lante al Gianicolo,
Rooma / Rome / Roma



Montorio
2001

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 135 cm

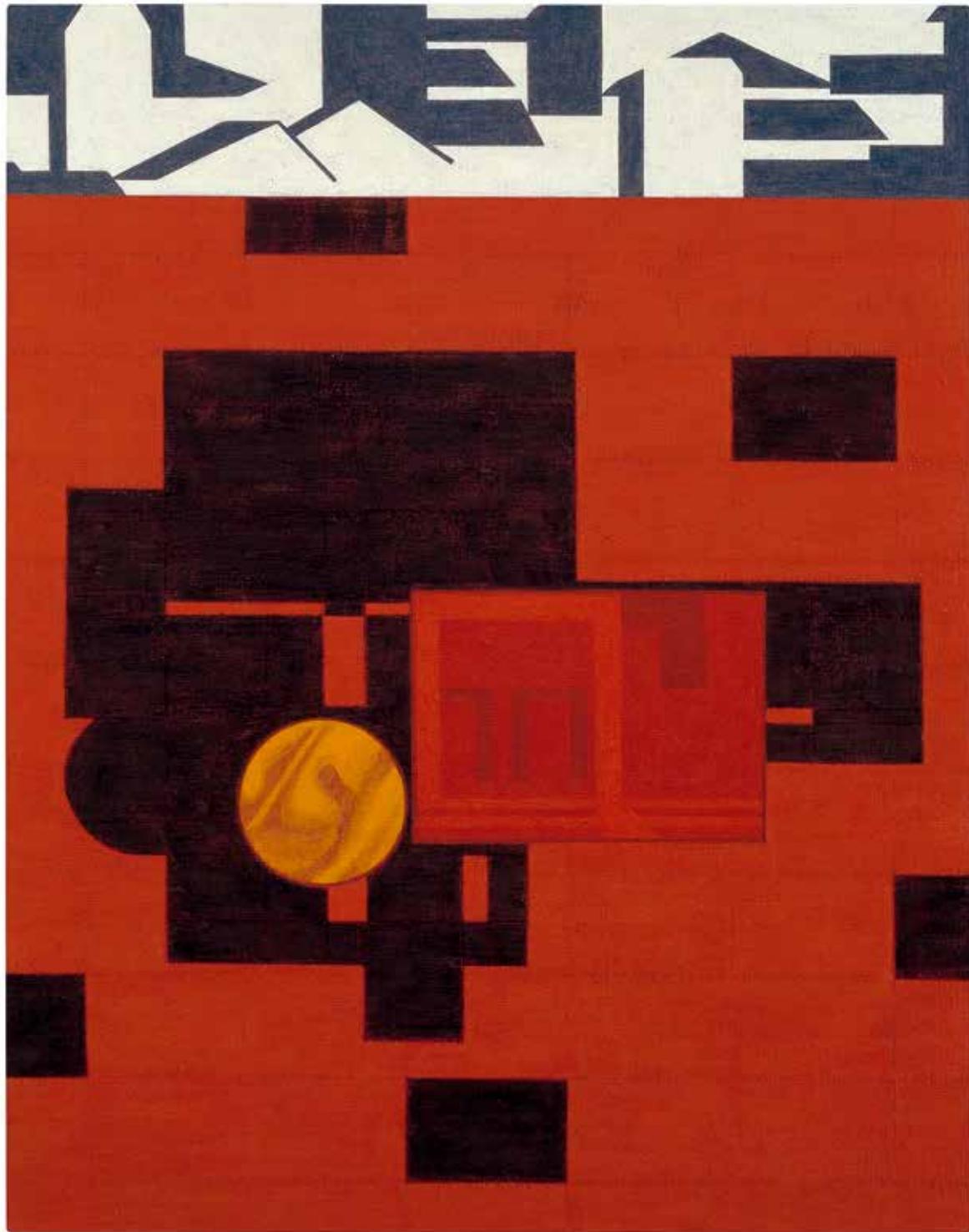
Rovaniemen taidemuseo, Jenny ja Antti Wihurin rahaston kokonaisuus, Rovaniemi
Rovaniemi Art Museum, The Jenny and Antti Wihuri Foundation Collection, Rovaniemi



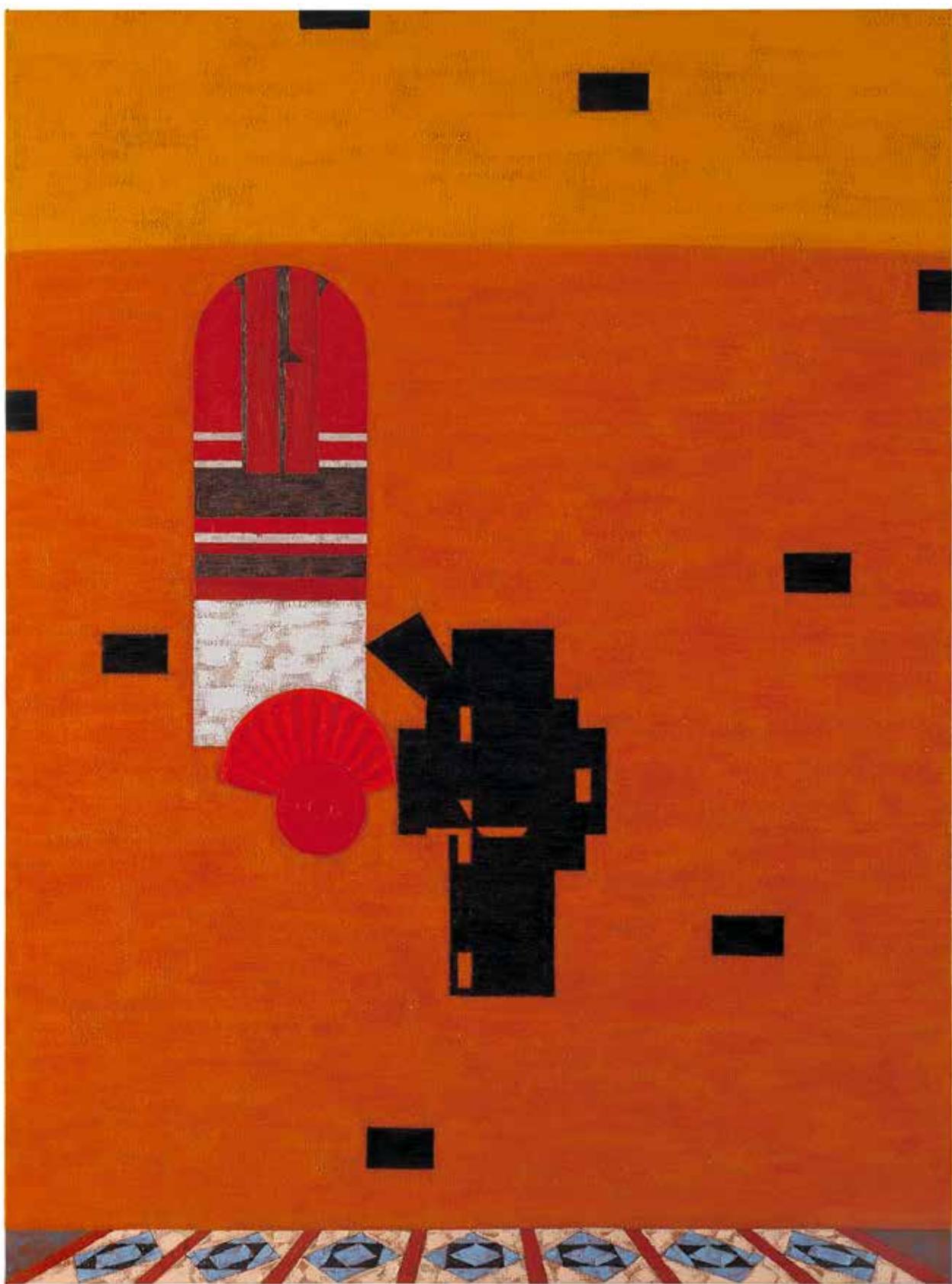
Veduta
2000

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
140 x 110 cm

Aboa Vetus & Ars Nova, Matti Koivurinnan säätiön taidekokoelma, Turku
Aboa Vetus & Ars Nova, The Matti Koivurinta Foundation Art Collection, Turku



Sienalainen sisäkuva >
Sienese Interior
Interno senese
2001
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
210 x 160 cm
EMMA, Saastamoinen säätiön
taidekokoelma, Espoo
EMMA, The Saastamoinen Foundation
Art Collection, Espoo





< Läpinäkyvä basilika

Transparent Basilica

Basilica trasparente

2000

öljy kankaalle

oil on canvas

olio su tela

140 x 110 cm

Aboa Vetus & Ars Nova, Matti Koivurinnan säätiön taidekokoelma, Turku

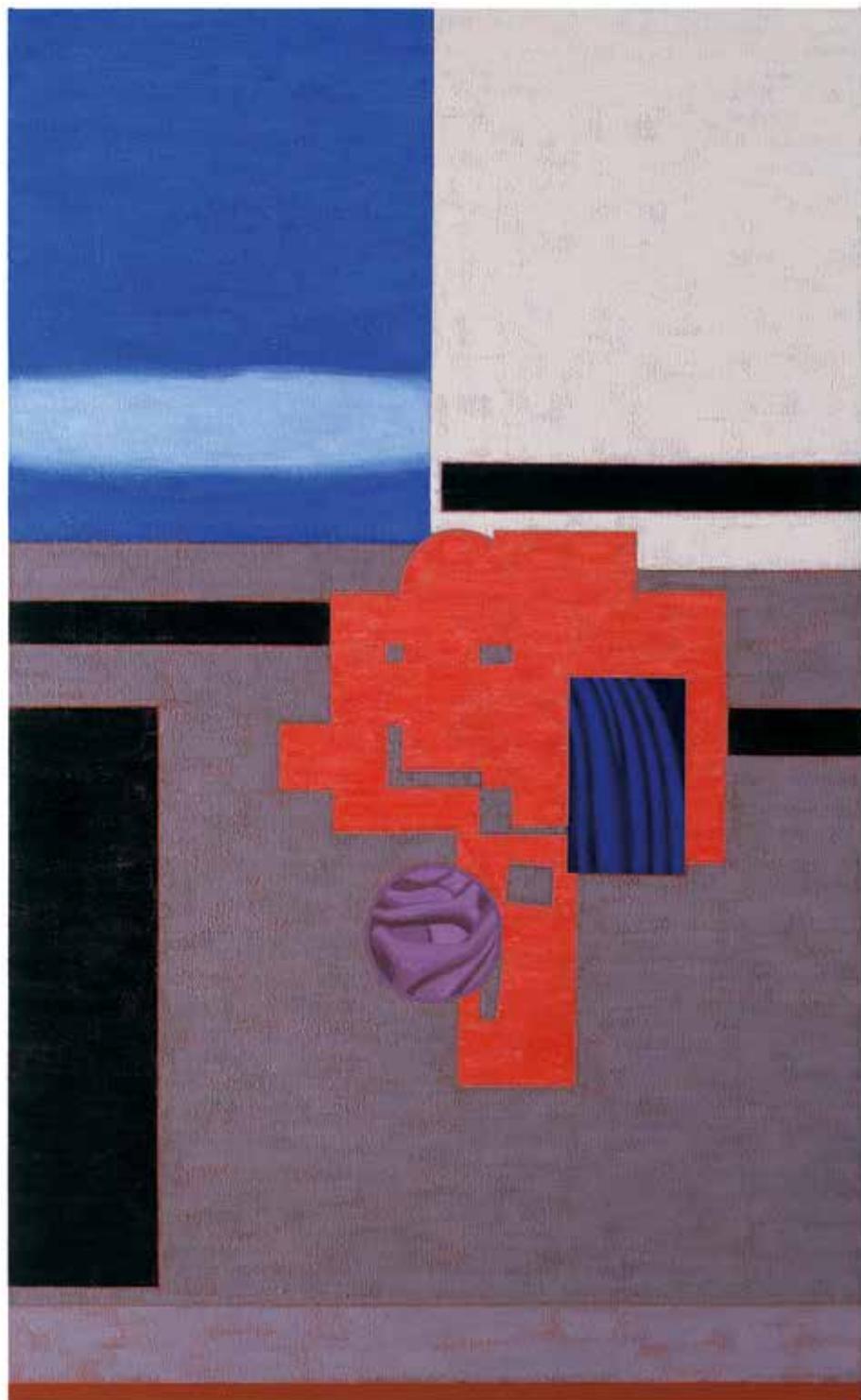
Aboa Vetus & Ars Nova, The Matti Koivurinta Foundation Art Collection, Turku

Kätketty huone
Hidden Room
Stanza nascosta
2001

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
210 x 165 cm



Näyttämö öljy kankaalle
Scene oil on canvas
Scena olio su tela
2001 220 x 135 cm



Colonna ▼

2000

öljy kankaalle

oil on canvas

olio su tela

50 x 40 cm

Interno >

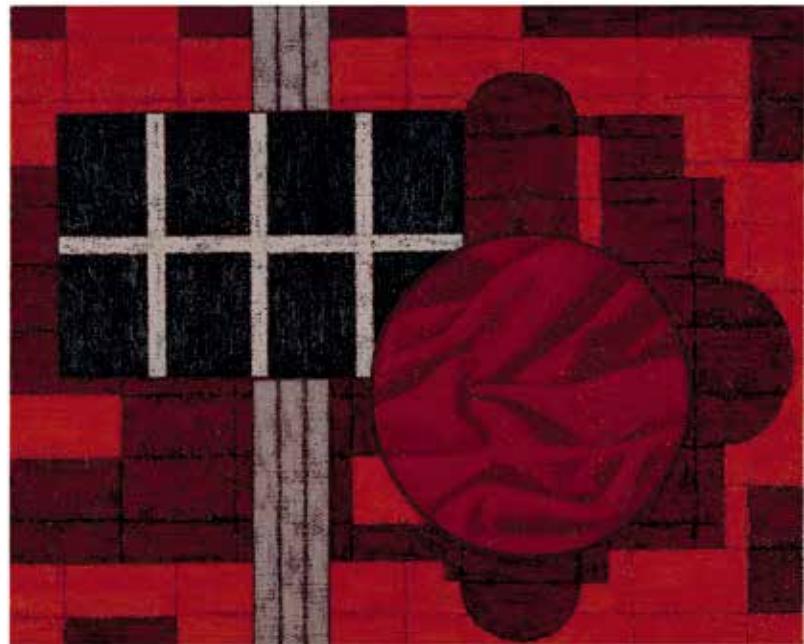
2002

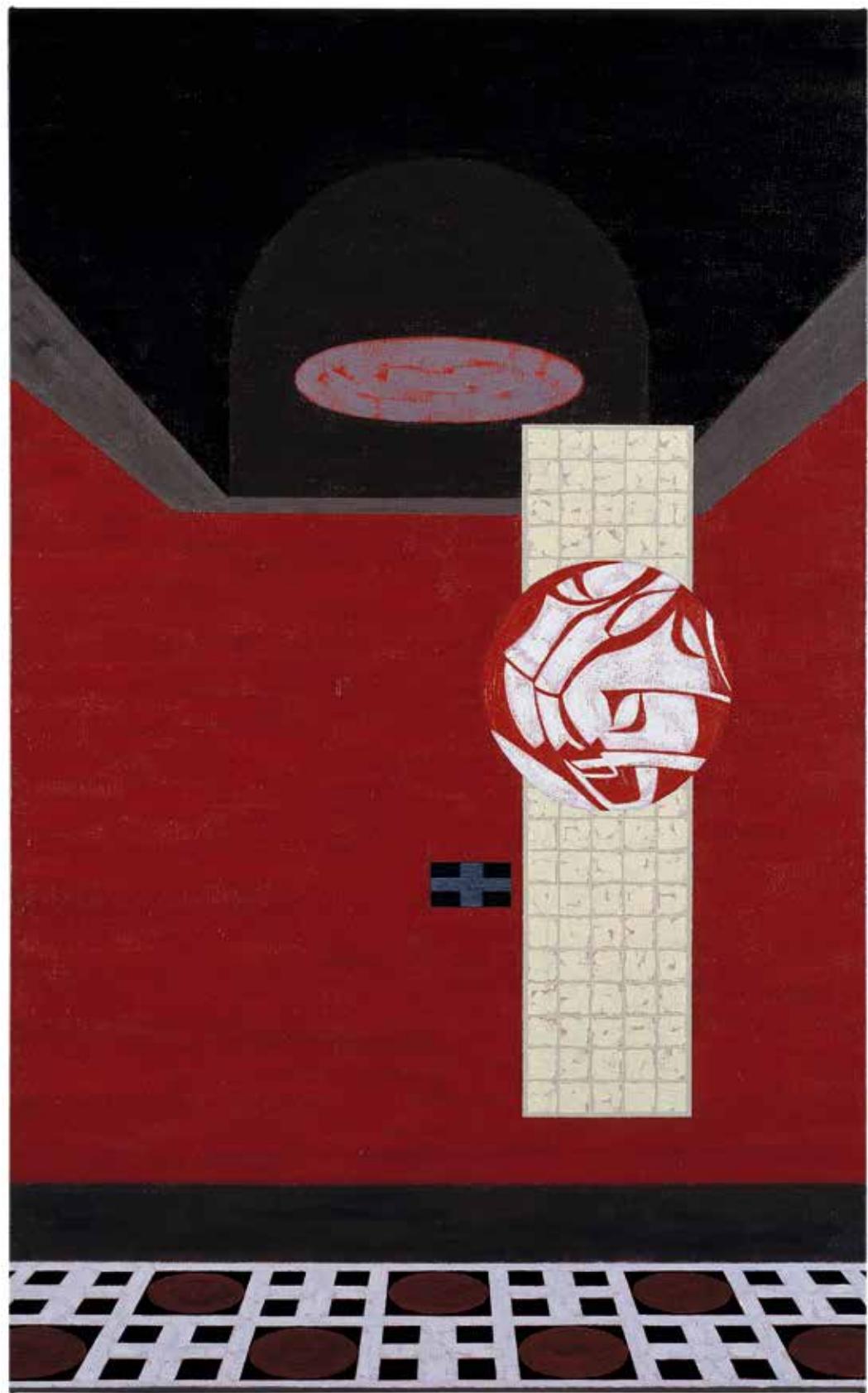
öljy kankaalle

oil on canvas

olio su tela

170 x 105 cm





Avoin huone

Open Room

Stanza aperta

2002

öljy kankaalle

oil on canvas

olio su tela

50 x 70 cm



Ombre

2000

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
50 x 40 cm
Heinon kokoelma, Helsinki
The Heino Collection, Helsinki
Collezione Heino, Helsinki



Välimatkoja
Distances
Distanze
2003

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
110 x 170 cm



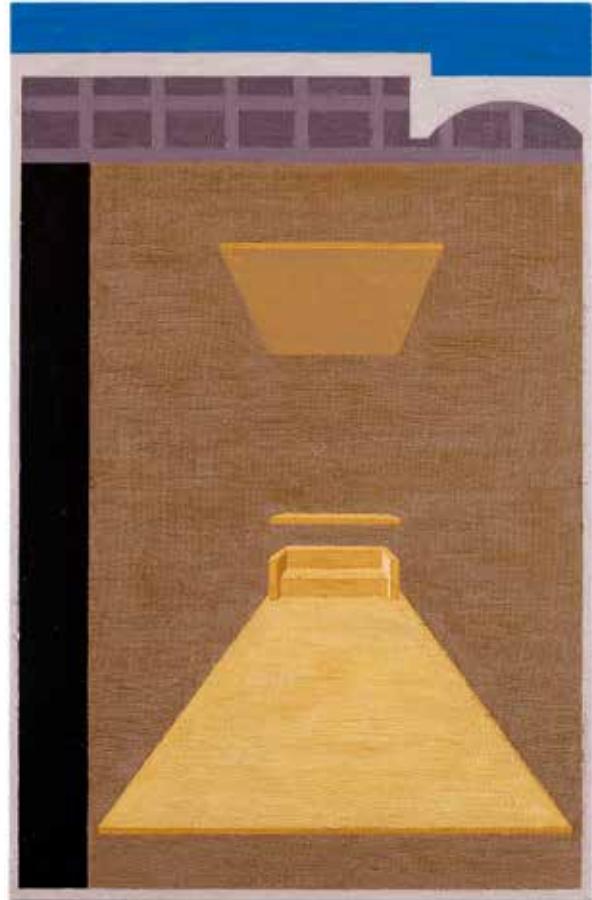
Välimatkoja
Distances
Distanze
2003

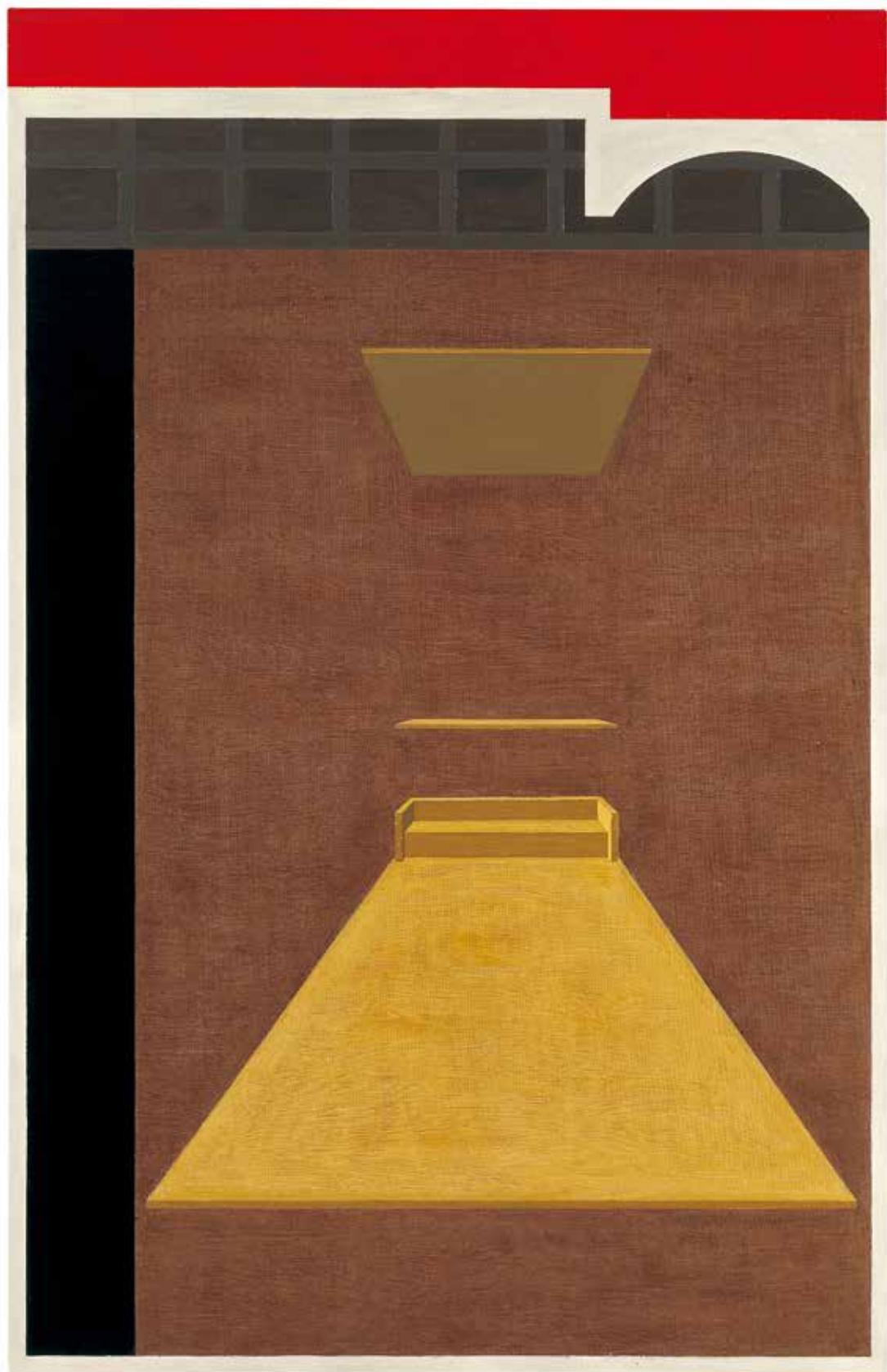
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
165 x 265 cm



Heijastumia ▼
Reflections
Riflessi
2004
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
78 x 50 cm
Yksityiskokoelma, Helsinki
Private collection, Helsinki
Collezione privata, Helsinki

Heijastumia >
Reflections
Riflessi
2004
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 110 cm



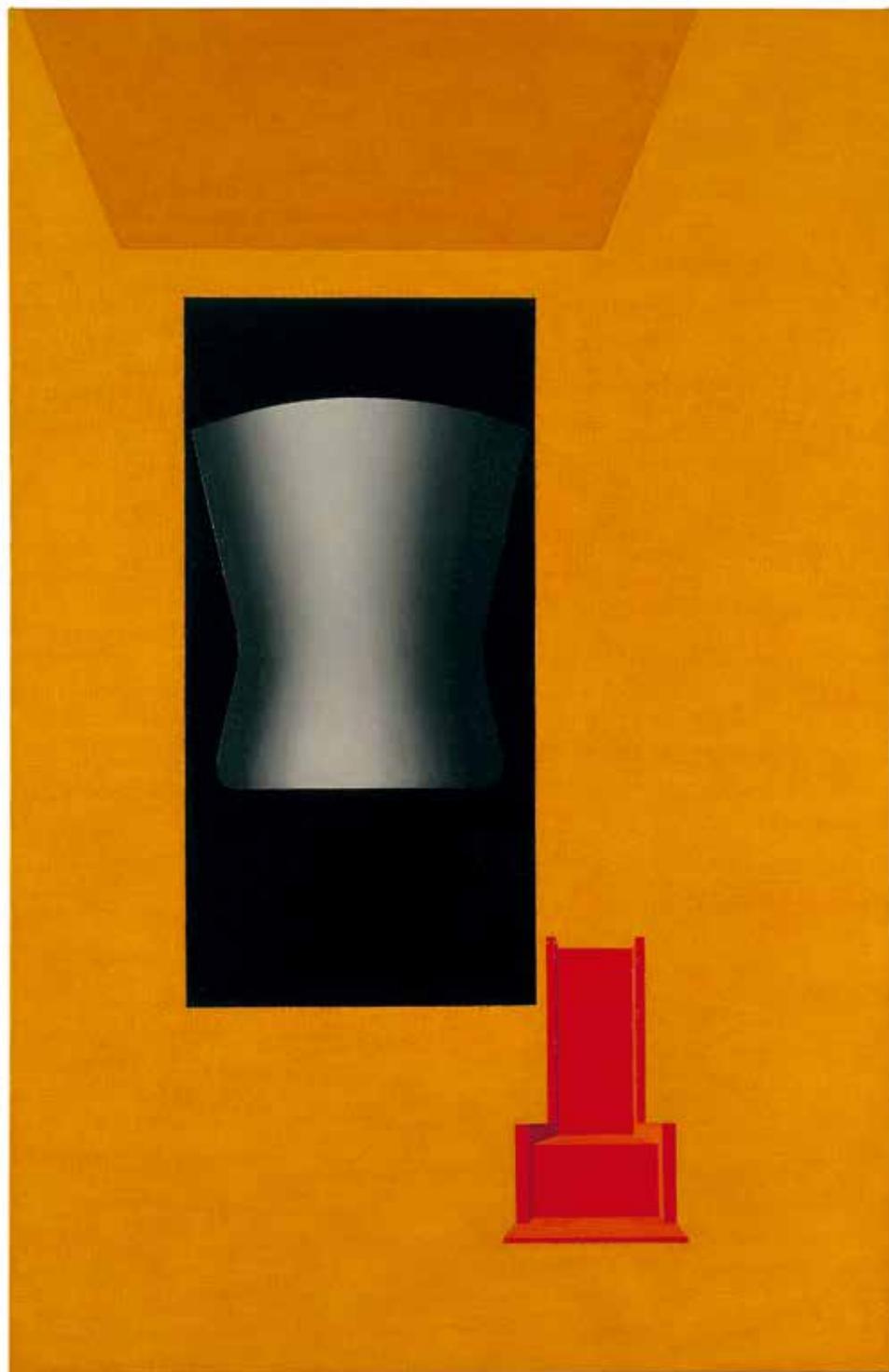


**Näky
Vision
Visione
2004**

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 110 cm
Heinon kokoelma, Helsinki
The Heino Collection, Helsinki
Collezione Heino, Helsinki



Huone öljy kankaalle
Room oil on canvas
Stanza olio su tela
2003 170 x 110 cm



Penombra
2003

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 121 cm



Masolinon ikkuna
Masolino's Window
La finestra di Masolino
2004

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 121 cm



**Doppia visita >
2004**

öljy kankaalle

oil on canvas

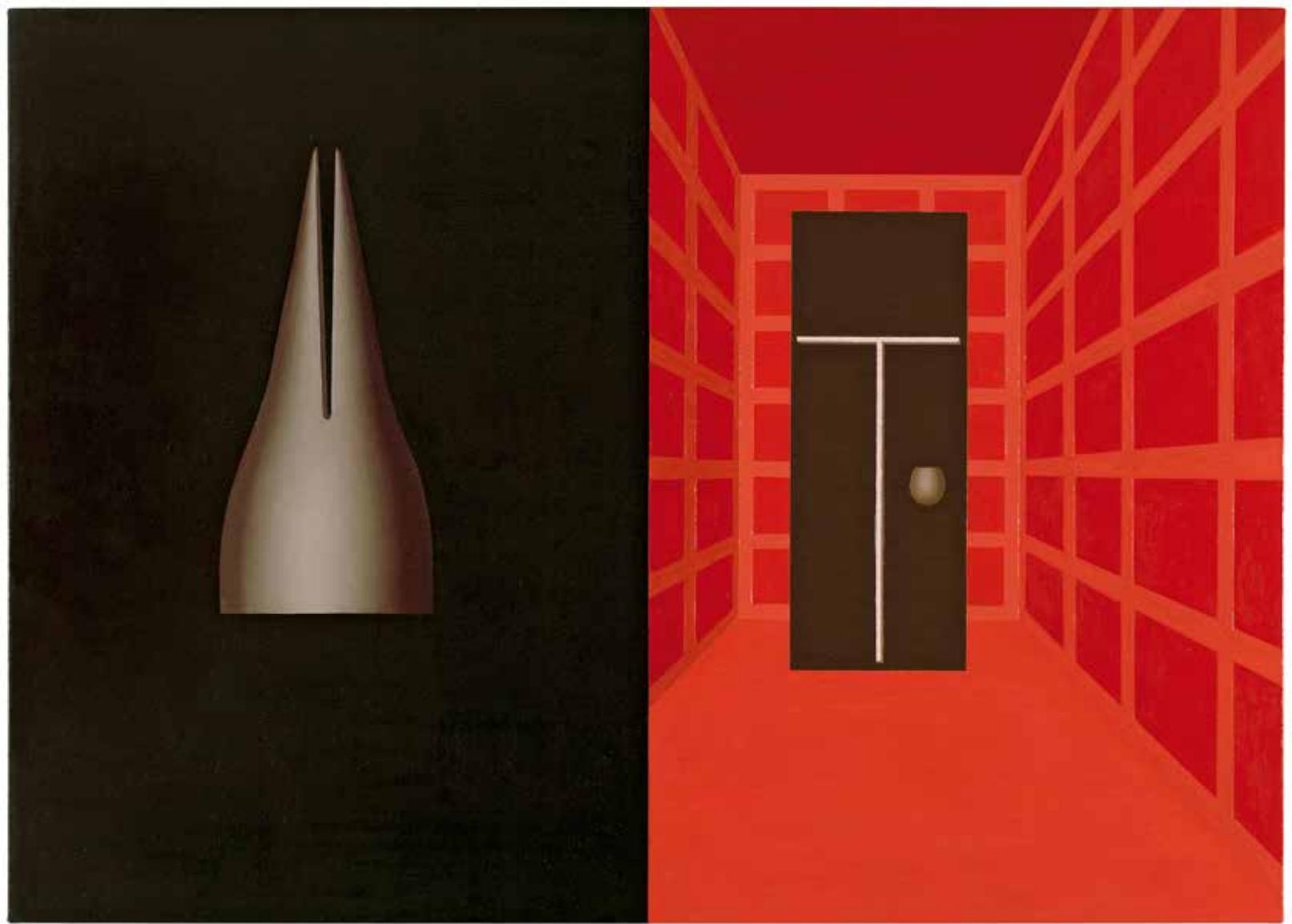
olio su tela

121 x 170 cm

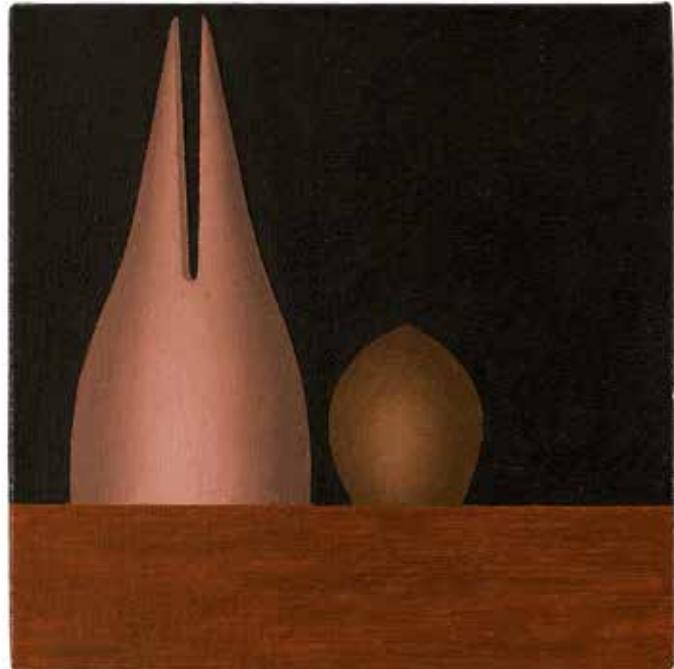
Heinon kokoelma, Helsinki

The Heino Collection, Helsinki

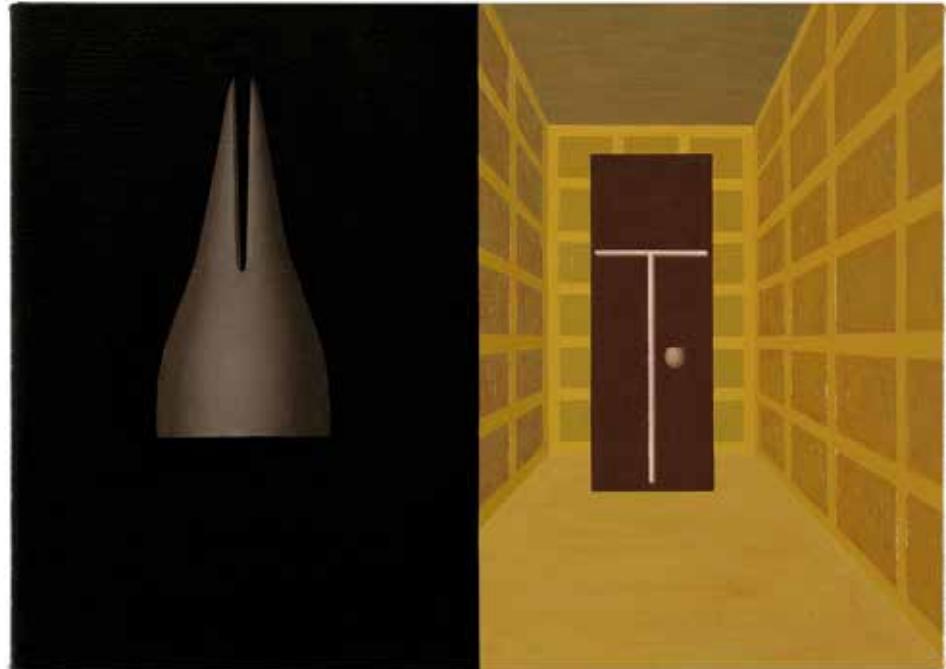
Collezione Heino, Helsinki



Asetelma
Still Life
Natura morta
2004
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
40 x 40 cm

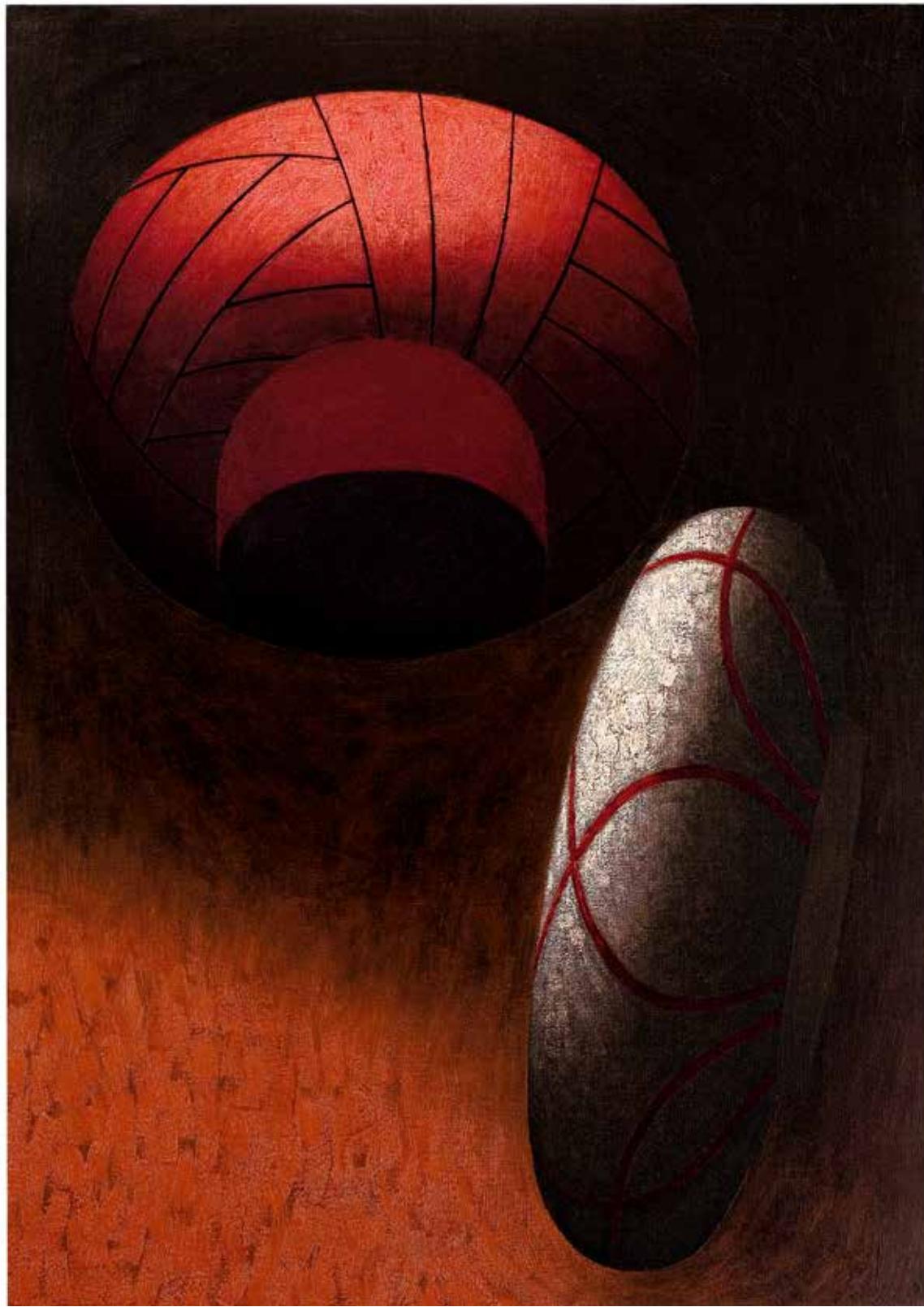


Doppia visita
2004
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
57 x 80 cm



Kuusi nauhaa
Six Ribbons
Sei nastri
2008

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 120 cm



L A U R I L A I N E

J A G E O M E T R I S E S T I S Ä Ä N N Ö L L I S E T S I B Y L L A T

LAURI LAINEEN TYÖSKENTELYN TAUSTADISKURSSIT ovat viime vuosina ha-keutuneet yhä selvemmin barokin suuntaan – samalla kun syvyysvihjeiden rooli ja kuvattujen objektien plastisuus ovat hänen maalaussissaan voimistuneet. Laineen kiinnostus valon varjon vaihtelun avulla luotua tilailluusia kohtaan on saanut hänet tarkastelemaan etenkin Orazio Gentileschin selkeää ja tarkkarajaisen plastisuuden sävyttämää tuotantoa. Lopulta kuitenkin yhä selvemmin mielenkiinto on suuntautunut barokin italialaiseen klassismiin, Bolognan koulun edustajiin. Näistä on mainittava ennen muuta Domenichino. Myös Guido Reni ja Annibale Carracci ovat olleet Laineen analyyttisen kuvantarkastelun kohteena ja siten hänen maalaustensa tausta-vaiuttajina.

Ajat muuttuvat ja niiden myötä suhde menneisyyteen. John Ruskinin kriittisen är-tynyt kanta Bolognan koulua kohtaan vaikutti hyvin kauan. Ruskinhan katsoi, että Domenichino ei ole ”vilpitön”. Nyt kysymme: mitä olikaan tämä Ruskinin tarkoittama ”vilpillisyys”? Voiko tästä ”vilpillisyyttä” hieman moduloida? Nykytaiteen piirissä barokilla on ollut jo jonkin aikaa kannattajansa. On korostettava, että Lauri Laineen suhde barokkiin sisältää hyvin omintakeisia valintoja ja nojaa tutkitulle tietämykselle – myös käytettyjen tekniikoiden suhteen.

Laineen useiden kuva-aiheiden lähtökohtana ovat Domenichinon maalausten, etenkin hänen Sibylla-kuviansa, eri päähine-aiheet. Domenichinon kuvaamien pää-hineiden mimeettiset yksityiskohdat on pelkistetty eräänlaisella kaksoistaktiikalla. Toisaalta ne ovat tulleet geometrisesti säännönmukaisiksi, jopa fantasilisesti pyöristetyiksi erottuen siten selvästi lähtökohdastaan, ja toisaalta valon heijastuskohdissa niiden tekstuuri elää karheampaa mikroelämää pastoosin käsittelyn ansiosta. Tämä maalaustapa korostaa esineiden materiaalisuutta ja fyysisyyttä. Domenichinon idea tunteiden maalaamisesta (*affetti*) saa Laineen vastaamaan otteella, joka kuulakkaana, plastisempänä kuin Domenichinon maalaustapa, tuo mieleen Georges de La Tourin suhteen Poussiniin.

Kerrosmaalaustekniikka tuo Laineen maalauksiin syvyyttä, joka näkyy ennen kaikkea värien heijastusvaikutuksissa. Useiden värikerrosten yhteistyö nostaa esiin vi-

vahteiden tilan ja tilanteen. Laine korostaa: "En ole maalannut esineitä enkä tilaa vaan esineitä tilassa". Kuvatila antaa illuusion kohdevalaisusta, joskus jopa kahdelta eri suunnalta. Kompositio muodostuu usein kahden esinekuvauksen ja kahden taustavärin suhteista. Laine hyödyntää vanhaa tekniikkaa, jossa valokohdat on työstetty paksummin siveltimenvedoin kuin varjokohdat.

Laine muuntaa päähineet omaksi kertomuksekseen, "abstrahoi" ne, mikä käsiteen vanhan käyttötavan mukaan tarkoittaa: irrottaa ne lähtökohdistaan erillisiksi. Päähine-objekteista tulee geometrisesti säänöllisiä, ne saavat myös oman, toisinaan symmetrisen kuviointinsa – mikä myös vierottaa ne dekoratiivisista lähtökohdistaan (*Kuusi nauhaa*, 2008). Päähine-kalotit irrotetaankin alkuperästään siinä määrin, ettei niiden tausta-aiheistoa hevillä pysty jäljittämään. Kuitenkin pieni vihje säilyy siellä täällä: kun Domenichinon Sibyllat tähyväät bolognalaisen tavan mukaan kohti korkeuksia, Laineen maalauskissa vain päähineen asento paljastaa tämän lähtökohdan. Päähine itsessään on voimakkaasti moduloitu kohti säänönmukaista jäsentelyä ja tuottaa lopulta kuulaita plastisia efektejä, joiden vaikutusta taustavalokohtien voimakas pintakäsittely tehostaa.

Päähineiden suuri koko maalauspinnalla ja niiden liikkeen synesteettinen hitaus kohti katojan tilaa kallistuvina objekteina saattavat myös merkitykset ambivalenttiin tilaan. Vallan, ajatuksen, hallitsemisen ja aivotyön arvomerkki on perinteisesti ollut jokin sellainen, joka näkyy muiden yli ja joka heiluu tyhjyyttä vasten ja joka aiheuttaa kysymyksiä arvoituksellisuudellaan. Sellainen on ollut iso päähine. Mutta päähine ilman päättä on kenties vielä arvoituksellisempi. Irtopäähineet kohtaavat toisen-sa yllättävissä asennoissa suurina, jopa uhkaavina, mutta silti salaperäisesti kelluen (*Leijuvat*, 2008).

Päähineet irtoavat taustastaan leijumaan kuvatilaan, jonka pääosassa ovat ainoastaan väri, valo ja varjo. Valo dramatisoi päähineet. Sama draamallinen vaikutus on myös hattuobjektienvälistä asennoilla. Jos toinen on stabiili, toinen on sitäkin labiilimpi ja tasapainottomampi. Päähineiden suhteet luovat yhteisvaikutelman voimakkaasta liikkeestä, joka sisältää subliimin momentin. Kuitenkin tämä *terribilità*-modus on hieman kevennetty. Tällä tavalla Domenichinon suosima *affetti* muuttuu voimakkaasti suurennettujen esineiden plastiseksi taisteluksi, jossa pienin muutos on vähintään 90 astetta.

Ilmoitus-maalauskissa (2008) kahden kuvatun esineen suhde toisiinsa on selvä kommunikaatiotapahtuma. Ylempänä oleva päähine, joka on muuttunut Piero della Francescan "litteästä" hatusta lintumaiseksi, saanut siivet, vierautettu ja lopulta tummunut barokkiseksi, lähettää viestin alempaan olevalle vakaalle objektille, joka on enemmänkin pelkkää vartaloa. Ylhällä oleva on kevyempi, lyyrisempi, kefalisempi, päättä koskeva; alempaan oleva edustaa maassa kiinni olevaa kehoa; se on khtoonisempi. Pää ilmoittaa viestinsä vartalolle, yliluonnollinen viesti siirtyy vartaloon ja maakosketukseen, maskuliininen objekti lepattaa ilmoitukseen feminiiniselle. Kom-

munikaatio sisältää vastakohdan: ailahteleva ja ilmaan samastuva objekti on kuin Fortuna, joka suostuttelee vakaata Virtusta, hyvettä, epävakaisuuden tekoihin. Fortuna kuvataan tummaa taustaa vasten, Virtus on usein vaaleamman taustan edessä. Virtus on silti tummempi. Sen personifikaatio kuvattiin renessanssin aikana vankan neliömäisen alustan päällä, kun taas Fortuna seisoi epävakaana pallon päällä. Totta kai maalausken esinesuhheet assosioituvat myös enkelin ja Marian suhteeseen, enkelin ilmoitukseen Marialle – muutamassa tapauksessa jopa värijä myöten. Tapa käytää väriä tuo lopulta myös kaukaisen viestin Guido Renin *Marian ilmoituksesta*.

Kun *Ilmoitus*-maalauskissa objektit pyrkivät lähelle toisiaan, Domenichino-päähi-neiden modulaatioissa kuvatut objektit tuntuvat leijuvan toisistaan eroon ja näyttävät hylkivän toisiaan, tai kilpailevan toistensa kanssa. Näin toimii Laineen kerronnallinen dramatisointi. Pyöreät päähineet ottavat mittaa toisistaan kuin eri klaanitunnukilla varustetut heraldiset embleemit. Alkuperäisten Sibylla-päähineiden arvoitukselisuuus yltää aina geometristen säädönmukaisuuksien maailmaan.

Ilmoitus
Announcement
Annuncio
2008

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 120 cm



L A U R I L A I N E

A N D T H E G E O M E T R I C A L L Y R E G U L A R S I B Y L L A E

DISCOURSE BEHIND LAURI LAINE'S METHOD OF WORKING has turned more and more clearly towards the Baroque – at the same time as the role of depth references and the plasticity of the objects pictured in his paintings have strengthened. Laine's interest in spatial illusions produced by variations in light and shade, have made him examine particularly the clear and sharply defined plasticity that colours the work of Orazio Gentileschi. However, in the end his interest has focused all the more clearly on the Italian Classicism of the Baroque, on the representatives of the Bologna school. Of these, Domenichino has to be mentioned before any of the others. Guido Reni and Annibale Carracci have also been subjects for Laine's analytical picture studies and are thus background influences in his paintings.

Times change and with them relationships with the past. John Ruskin's critically inflamed opinion about the Bologna school held sway for a long time. Ruskin took the view that Domenichino was 'insincere'. Now we may ask what was it that Ruskin meant by 'insincerity'? Can this 'insincerity' be modulated a little? In contemporary art circles the Baroque has had its supporters for some time. It has to be emphasised that Lauri Laine's relationship with the Baroque contains extremely idiosyncratic choices and relies on studied knowledge – in relation to the techniques used, as well.

The starting points for several of Laine's subjects are the different headdress motifs found in the paintings of Domenichino, especially his Sibylla pictures. The mimetic details of the headdresses pictured by Domenichino are pared down using a kind of double-edged tactic. On the one hand they have become geometrically regular, even rounded off in a fantasy-like manner, thus clearly separating them from their origins and, on the other, their texture lives a coarser micro-life in the reflections of the light because of the *pastoso* treatment of the paint. This method of painting emphasises the tangibility and physicality of the objects. Domenichino's idea about painting feelings (*affetti*) provokes Laine to respond with a technique which, being more lucid and plastic than Domenichino's, brings to mind Georges de la Tour's relationship with Poussin.

The technique of painting in layers brings depth to Laine's paintings, which can be seen above all in the reflective effects. Several layers of colour working together bring out nuances in space and situation. Laine stresses the fact that "I have not painted objects or space, but objects in space". The pictorial space gives the illusion of spotlighting, sometimes even from two different directions. The composition is often made up of the relationships between two views of an object and two background colours. Laine makes use of an old-fashioned technique in which the lit areas are worked with thicker brush strokes than the shaded areas.

Laine metamorphoses the headdresses into a story of their own, 'abstracts' them, which according to the old way of dealing with the concept means that he separates them from their origin. The headdress objects become geometrically regular and they are also given their own patterning, which is sometimes symmetrical – this also estranges them from their decorative origins (*Six Ribbons*, 2008). The headdress calottes are separated from their origins to such a degree that it is not easy to trace the background subject matter. Nevertheless, small clues still remain here and there: while Domenichino's Sibyllae are looking out towards the heights in the Bolognese manner, in Laine's paintings only the position of the headdress reveals its source. The headdress itself is strongly modulated towards a regular articulation and in the end produces lucid plastic effects that are reinforced by the powerful surface treatment of the background lighting.

The large size of the headdresses on the painted surface and the synaesthetic slowness of their movement towards the viewer's space as leaning objects also give the meanings an ambivalent quality. The emblem of power, ideas, control and brainwork has traditionally been such that it can be seen above everything else, swings against emptiness and provokes questions in all its mysteriousness. The large headdress has been just like this. But a headdress without a head is perhaps still more mysterious. Detached headdresses encounter each other in surprising positions, large, even threatening, but nevertheless floating mysteriously (*Floating Objects*, 2008).

The headdresses become separated from their background to float in the picture space where the main parts are played by colour, light and shade. Light makes the headdresses look dramatic. There is also the same dramatic effect in the positions of the headdress objects. If one is stable, the other is less stable and more out of balance. The relationships between the headdresses create an effect of dynamic mutual movement which involves sublime moments. However, this *terribilità* mode is lightened slightly. This way, the *affetti* favoured by Domenichino is changed by the strongly enlarged objects into plastic combat where the smallest change is at least 90 degrees.

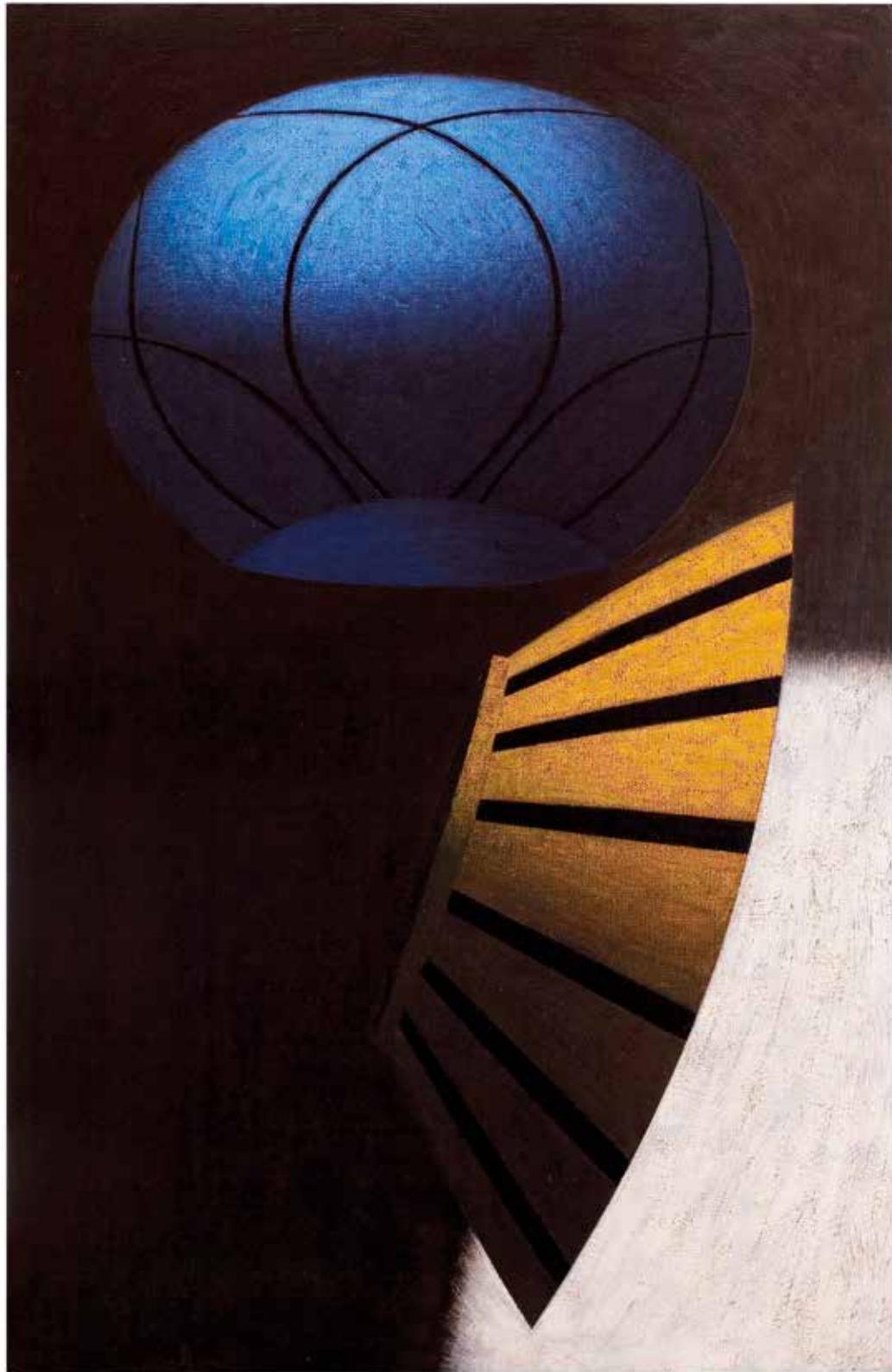
In the *Announcement* paintings (2008), the relationship between the two objects pictured is a clear communications event. The upper headdress, which has changed from the 'flat' hat of Piero della Francesca into a bird and grown wings, become estranged and finally darkened until it becomes Baroque, sends a message to the steady

object below, which is more or less just body. The one above is lighter, more lyrical, more cephalic, while the lower one represents something more down to earth, more corporeal. The head sends its message to the body, the supernatural message is transferred to the body and contact with the earth, the masculine object flutters its message to the feminine. The communication contains a contradiction: the changing object which likens itself to air is like Fortuna who persuades the stable Virtus, virtue into doing unstable deeds. Fortuna is pictured against a dark background, Virtus is usually against a lighter background. Virtus is, nevertheless, darker. The personification of Virtus was pictured in the Renaissance period on a solid square base, while Fortuna stands unsteadily on a sphere. Of course, the relationships between the objects in the painting are also associated with the relationship between the Angel and Mary, in the Annunciation of the Virgin Mary – in a few cases even down to the colours. Finally, the way of using colour also brings a distant message of Guido Reni's *Annunciation*.

While the objects in the *Announcement* paintings try to approach each other, the objects pictured in the modulations of the Domenichino headdresses seem to be floating away from each other and even rejecting each other, or competing with each other. This is the way Laine's narrative dramatisation works. The round headdresses take stock of each other like heraldic emblems furnished with different clan signs. The mysteriousness of the original Sibylla headdresses reaches all the way up to the world of geometric regularity.

Sininen päähine
Blue Headdress
Copricapo blu
2008

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
215 x 140 cm



L A U R I L A I N E

E L E S I B I L L E D I G E O M E T R I C A R E G O L A R I T À

IN QUESTI ULTIMI ANNI, LE CONVINZIONI SOTTOSTANTI AI LAVORI DI LAURI LAINE si sono orientate sempre più esplicitamente verso il barocco – mentre nei suoi dipinti il ruolo dei richiami in profondità e la plasticità degli oggetti raffigurati sono andati intensificandosi. L'interesse di Laine per l'illusione spaziale creata con il chiaroscuro l'ha indotto a studiare in primo luogo la produzione di Orazio Gentileschi, caratterizzata da una plasticità dalle linee precise. Alla fine, l'interesse si è rivolto però sempre più chiaramente verso il classicismo italiano del barocco, in particolare verso i rappresentanti della scuola di Bologna. Tra questi va menzionato soprattutto il Domenichino. Anche Guido Reni e Annibale Carracci sono stati oggetto della ricerca analitica di Laine, diventando, sullo sfondo, influenti ispiratori per i suoi dipinti.

I tempi cambiano e con essi il rapporto con il passato. L'irritazione critica provata da John Ruskin nei confronti della scuola di Bologna ha avuto una lunga influenza. Per Ruskin, come è noto, il Domenichino non è “sincero”. Ora dobbiamo chiederci che cosa era questa “mancanza di sincerità” di cui parlava Ruskin? È possibile attenuare leggermente questa “disonesta”? Nell'ambito dell'arte contemporanea, il barocco ha da sempre i suoi sostenitori. Occorre sottolineare che il rapporto di Lauri Laine con il barocco include scelte molto originali e si basa su una conoscenza profondamente studiata – anche per quanto riguarda le tecniche usate.

La premessa per molti motivi iconici di Laine sono i diversi copricapi nei dipinti del Domenichino, soprattutto quelli delle sue Sibille. I dettagli mimetici dei copricapi dipinti dal Domenichino sono stati semplificati con una specie di duplice tattica. Da una parte sono diventati regolari e geometrici, perfino arrotondati con la fantasia in modo da distinguersi chiaramente dal modello, d'altronde, nei punti di riflesso della luce, il loro tessuto pulsa di una microvita più grezza per via del trattamento assai pastoso. Questo modo di dipingere accentua la materialità e la fisicità degli oggetti. L'idea del Domenichino riguardante la pittura degli *affetti* induce Laine a rispondere con un gesto limpido, più plastico di quello usato dal maestro, che richiama il rapporto tra Georges de La Tour e Poussin.

La tecnica della pittura a strati comporta nei dipinti di Laine una profondità visibile in primo luogo nei riflessi tonali dei colori. La coesistenza di più strati di colore fa emergere lo spazio e la percezione delle sfumature. Laine ribadisce: "Non ho dipinto né oggetti né spazio, bensì degli oggetti in uno spazio". Lo spazio dell'immagine crea un'illusione di luce diretta, qualche volta proveniente persino da due direzioni diverse. La composizione è costituita spesso dai rapporti tra due oggetti raffigurati e due colori di fondo. Laine utilizza un'antica tecnica lavorando con pennellate più spesse nei punti di luce rispetto alle zone in ombra.

Laine trasforma i copricapi in un racconto tutto suo, li "astrae" il che secondo la vecchia funzione del concetto significa: separarli dal punto di partenza. Gli oggetti copricapo diventano regolari e geometrici, ottengono quindi un disegno proprio, a volte simmetrico - che li allontana dai modelli decorativi (*Sei nastri*, 2008). Le calotte copricapo risultano talmente staccate dal modello che non è facile rintracciarne la tematica sottostante. Qualche esile allusione tuttavia rimane qua e là: quando le Sibille del Domenichino puntano lo sguardo in alto, secondo l'usanza bolognese, nei dipinti di Laine solo la posizione del copricapo rivela il giusto modello. Il copricapo stesso è fortemente modulato verso un'articolazione regolare producendo infine limpidi effetti plastici, accentuati dall'intenso trattamento della superficie nei punti di luce sullo sfondo.

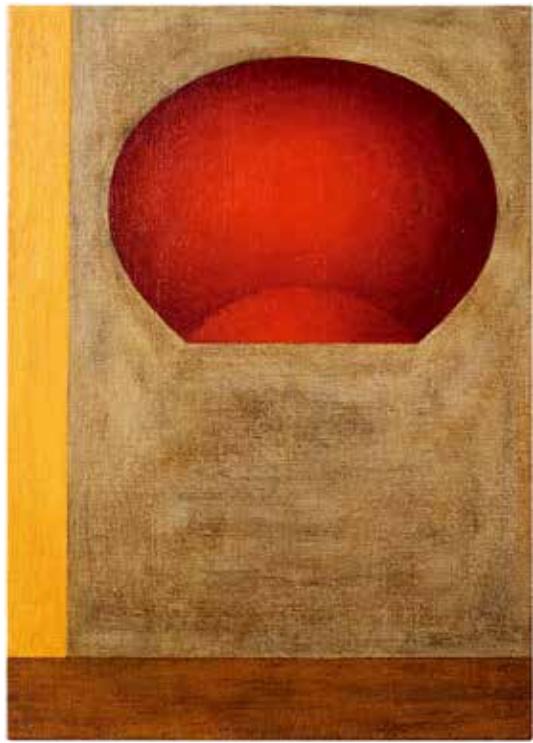
Le grandi dimensioni dei copricapi sulla superficie pittorica e la lentezza sinestetica con cui si muovono come oggetti in bilico verso lo spazio dello spettatore includono anche i significati in un contenuto ambivalente. Il grado di valore del potere, del pensiero, della dominanza e del lavoro cerebrale si distingue tradizionalmente al di sopra degli altri, oscilla contro il vuoto e suscita domande con la propria enigmaticità. Un tale segno è certamente il grande cappello. Ma senza la testa, il copricapo diventa ancora più enigmatico. I copricapi a sé stanti, grandi e persino minacciosi, si incrociano in posizioni sorprendenti ma tuttavia misteriosamente libranti (*Oggetti librati*, 2008).

I copricapi si staccano dal fondo per librare nello spazio pittorico in cui i soli protagonisti sono il colore, la luce e l'ombra. La luce drammatizza i copricapi. Lo stesso effetto drammatico si riscontra anche nella posizione degli oggetti-copricapo. Se uno è stabile, l'altro risulta tanto più labile e squilibrato. I rapporti tra i copricapi creano un'impressione complessiva di un movimento dinamico, in cui è contenuto il momento sublime. Tuttavia, tale modo di *terribilità* è stato un po' alleggerito. In questo modo gli *affetti* cari al Domenichino diventano una lotta tra oggetti fortemente ingranditi, in cui il cambiamento minimo misura almeno 90 gradi.

Nei dipinti *Annuncio* (2008) il rapporto tra i due oggetti raffigurati è chiaramente un atto comunicativo. Il copricapo più in alto, che da cappello "piatto" di Piero della Francesca si è trasformato in un oggetto aviforme munito di ali, alienato e infine baroccamente oscurato, invia un messaggio all'oggetto stabile, in posizione inferiore,

che consiste soltanto di un corpo materiale. Quello in alto è più leggero, lirico, cefalico, mentre quello in basso rappresenta il corpo legato alla terra ed è quindi di natura più ctonia. La testa annuncia il messaggio al corpo, la comunicazione sovrannaturale passa al corpo e a contatto con la terra, l'oggetto maschile sfarfalla l'annuncio al destinatario femminile. Nella comunicazione è incluso il contrasto: l'oggetto mutevole identificato all'aria è la Fortuna che persuade la stabile Virtù a compiere atti di instabilità. La Fortuna è raffigurata contro un fondo scuro, mentre la Virtù spesso si trova davanti ad uno sfondo più chiaro. Tuttavia la Virtù è più scura. Nel rinascimento, la sua personificazione poggiava su un robusto piedistallo quadrangolare, mentre Fortuna si manteneva a stento in equilibrio su una sfera. Evidentemente le relazioni oggettuali del dipinto richiamano anche il rapporto tra Maria e l'angelo che le porta l'annuncio – in alcuni casi coinvolgendo perfino la cromia. Il modo di usare i colori porta, infine, un remoto messaggio dall'*Annunciazione* di Guido Reni.

Nei dipinti *Annuncio* gli oggetti cercano di avvicinarsi, mentre nelle modulazioni dei copricapi del Domenichino gli oggetti sembrano librare allontandosi e respingendosi, oppure gareggiando fra loro. Così funziona la drammaturgia narrativa di Laine. I copricapi rotondi si misurano a vicenda come emblemi araldici muniti di diversi simboli di clan rivali. La natura enigmatica degli originali copricapi delle Sibille si protrae anche al mondo delle regolarità geometriche.



Alla ricerca della luce
2005
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
70 x 50 cm
Yksityiskokoelma, Rooma
Private collection, Rome
Collezione privata, Roma



Alla ricerca della luce
2005
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
70 x 50 cm
Yksityiskokoelma, Rooma
Private collection, Rome
Collezione privata, Roma

Alla ricerca della luce

2005

öljy kankaalle

oil on canvas

olio su tela

70 x 50 cm

Yksityiskokoelma, Rooma

Private collection, Rome

Collezione privata, Roma

Alla ricerca della luce

2005

öljy kankaalle

oil on canvas

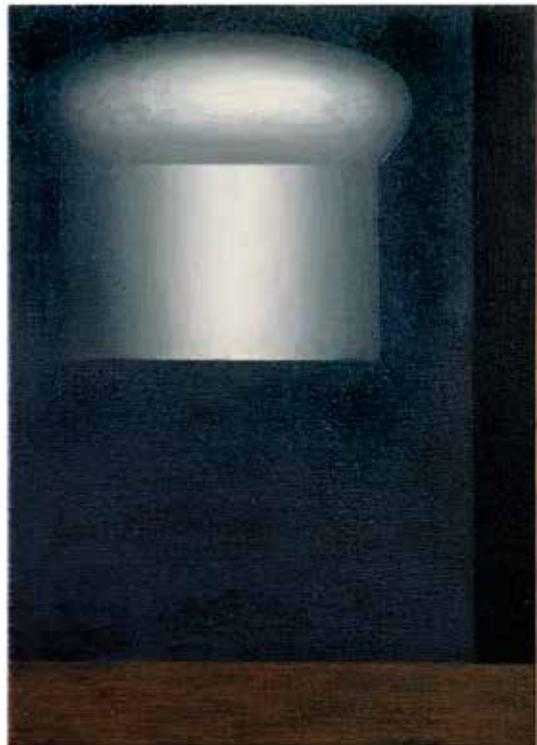
olio su tela

70 x 50 cm

Yksityiskokoelma, Rooma

Private collection, Rome

Collezione privata, Roma



Villa Lante
al Gianicolo,
Roma / Rome / Roma
2005



Rajalla
On the Borderline
Al confine
2006

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 110 cm
Yksityiskokoelma, Espoo
Private collection, Espoo
Collezione privata, Espoo

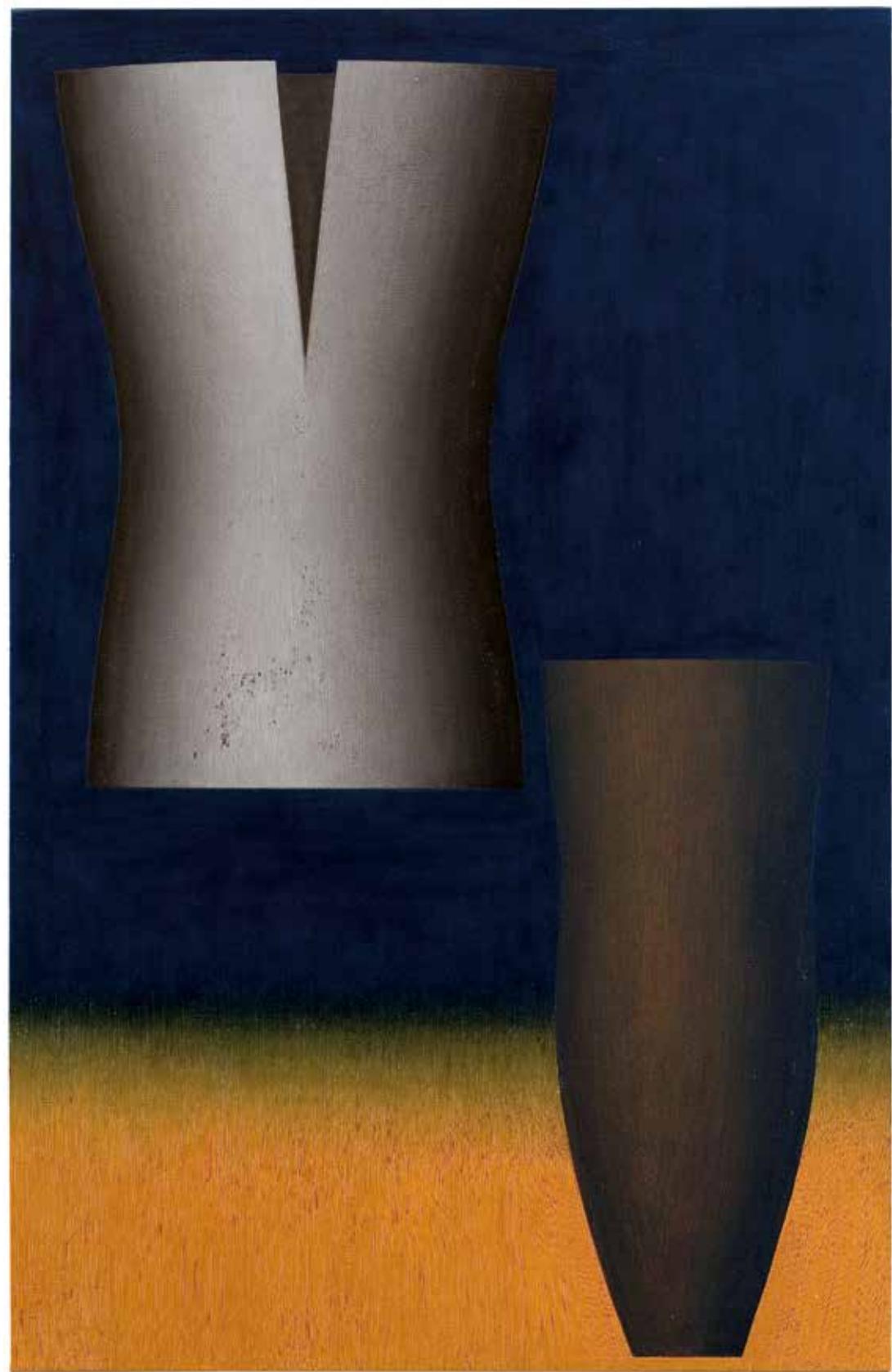


Punainen päähine
Red Headdress
Copricapo rosso
2006

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 121 cm
Yksityiskokoelma, Helsinki
Private collection, Helsinki
Collezione privata, Helsinki



**Varjoisa tila >
Darkened Room
Spazio ombroso
2006**
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 110 cm
Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki
Amos Anderson Art Museum, Helsinki



Argenteo
2006

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
255 x 165 cm
Heinon kokoelma, Helsinki
The Heino Collection, Helsinki
Collezione Heino, Helsinki



Chiaro scuro rosso
2006

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
255 x 165 cm



Päähine 
Headdress
Copricapo
2006
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
139 x 109 cm

Esineet >
Objects
Oggetti
2006
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 110 cm





Asetelma
Still Life
Natura morta
2006

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
110 x 170 cm



Roomalainen huone

Roman Room

Stanza romana

2005

öljy kankaalle

oil on canvas

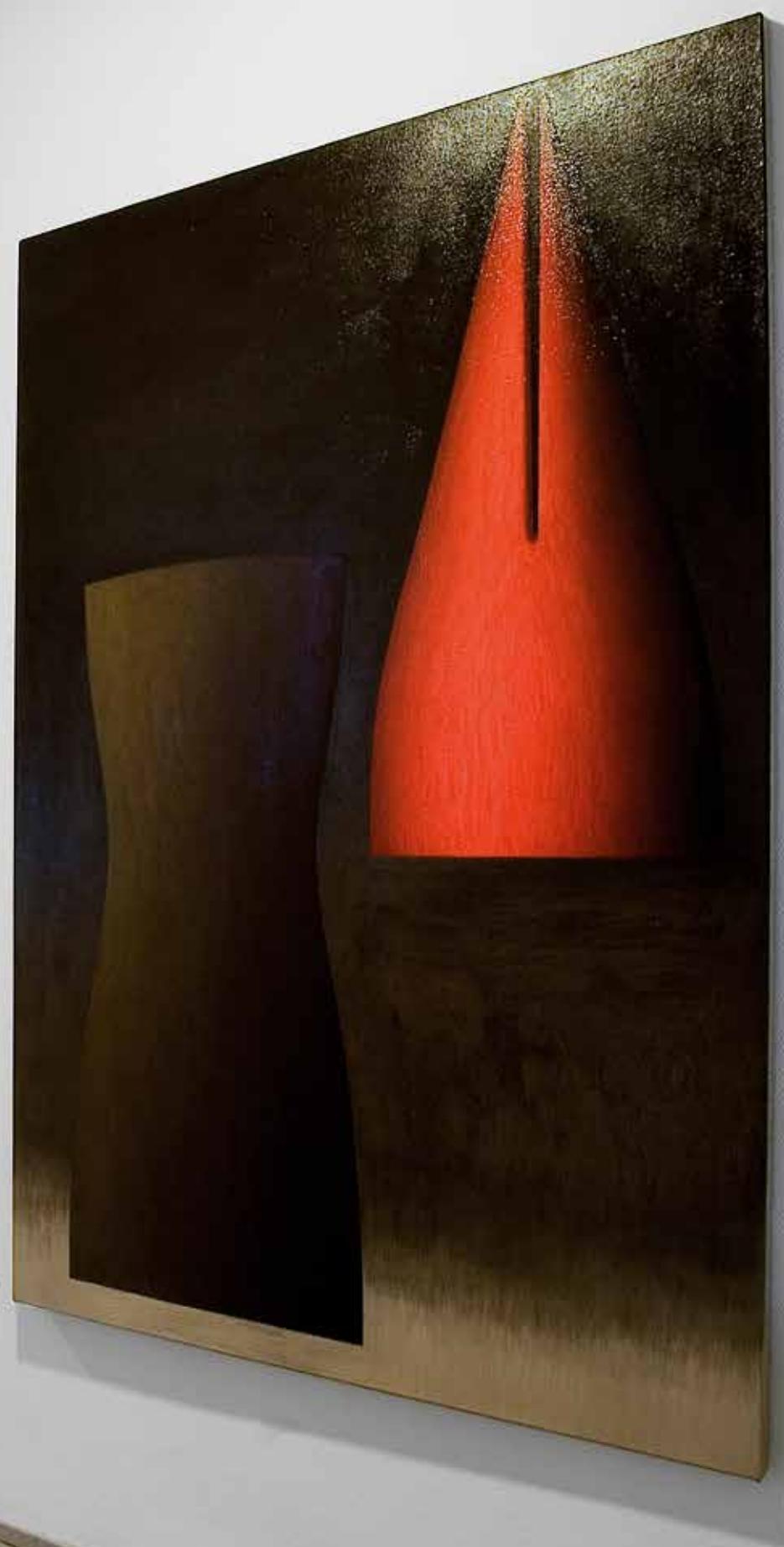
olio su tela

50 x 78 cm





Galleria Nuovo, Lahti
2005



Kohtaaminen ▼
Encounter
Incontro
2005
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
70 x 50 cm
Yksityiskokoelma, Helsinki
Private collection, Helsinki
Collezione privata, Helsinki

Illusio >
Illusion
Illusione
2006
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 110 cm





Ilmoitus >
Announcement
Annuncio
2007
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
255 x 165 cm



Punainen nauha ▼

Red Band

Banda rossa

2006

öljy kankaalle

oil on canvas

olio su tela

78 x 50 cm

Yksityiskokoelma, Hanko

Private collection, Hanko

Collezione privata, Hanko

Nauha >

Band

Banda

2006

öljy kankaalle

oil on canvas

olio su tela

170 x 110 cm





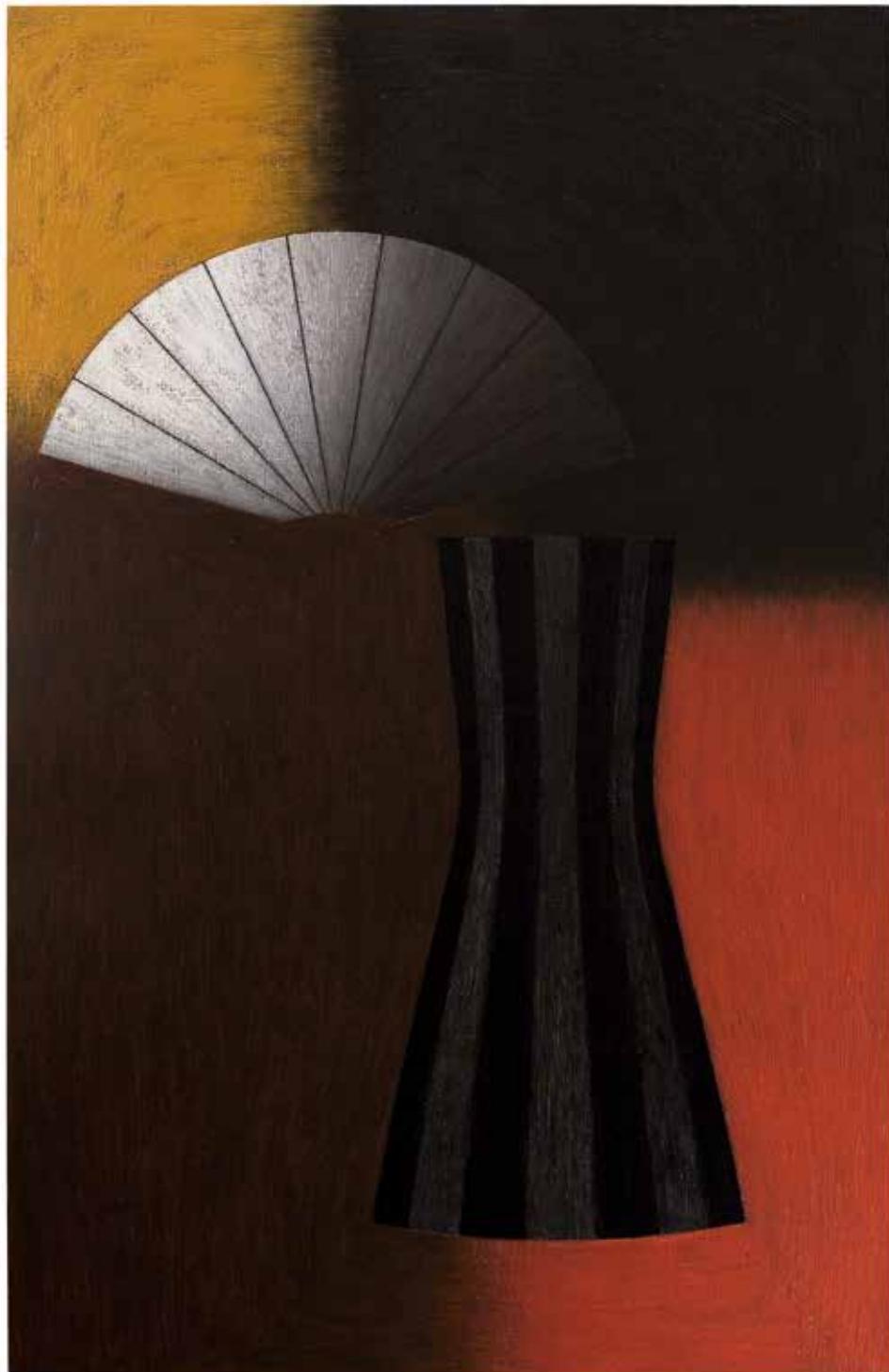
Päähine ja viuhka
Headdress and Fan
Copricapo e ventaglio
2006

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 110 cm
Yksityiskokoelma, Helsinki
Private collection, Helsinki
Collezione privata, Helsinki



Tumma figuri
Dark Figure
Figura scura
2006

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 110 cm
Yksityiskokoelma, Espoo
Private collection, Espoo
Collezione privata, Espoo



Figuuri ▼

Figure

Figura

2008

öljy kankaalle

oil on canvas

olio su tela

70 x 50 cm

Suuri figuuri >

Large Figure

Figura grande

2007

öljy kankaalle

oil on canvas

olio su tela

170 x 110 cm



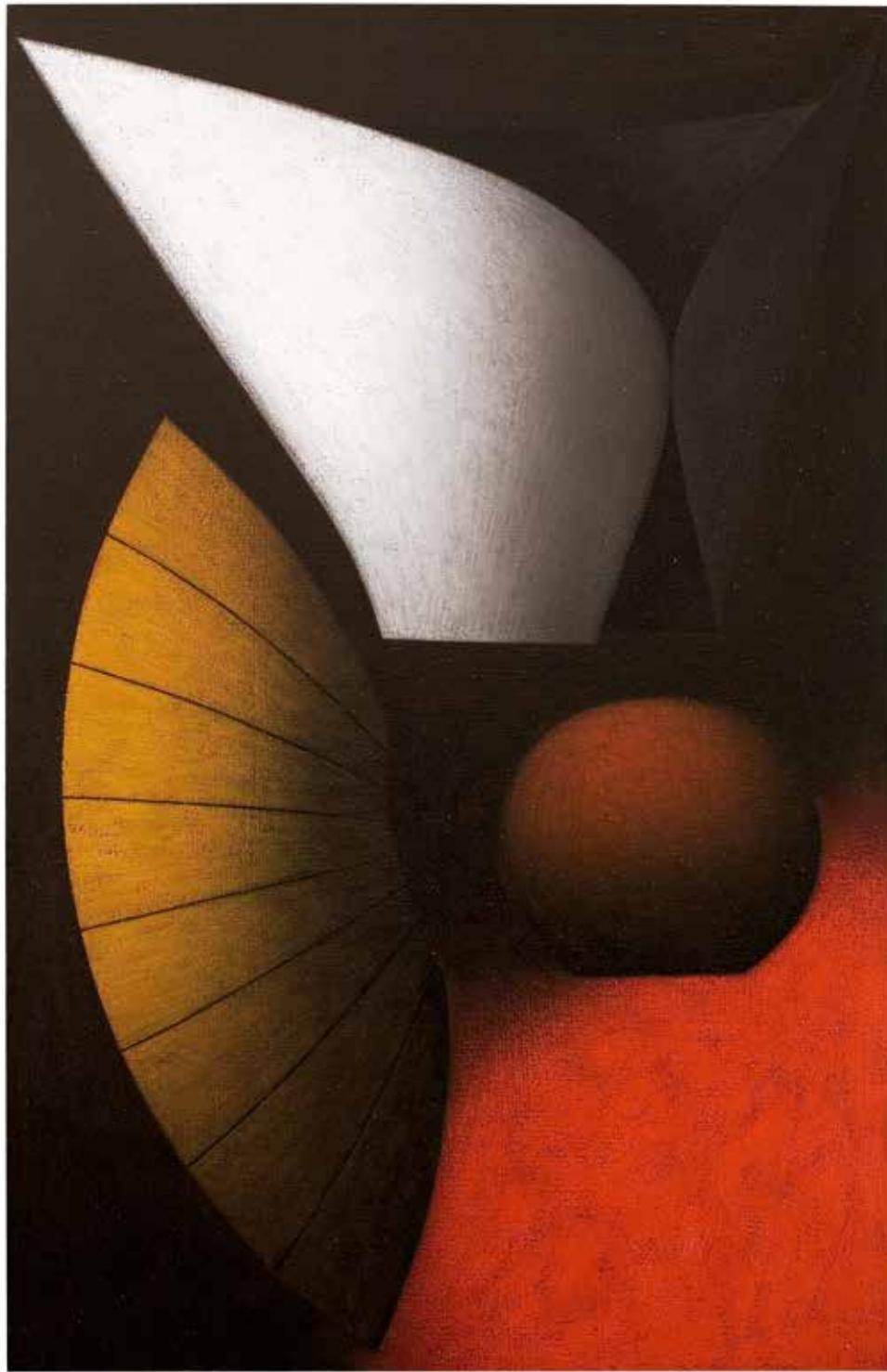




< **Suuri figuuri**
Large Figure
Figura grande
2008
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 110 cm

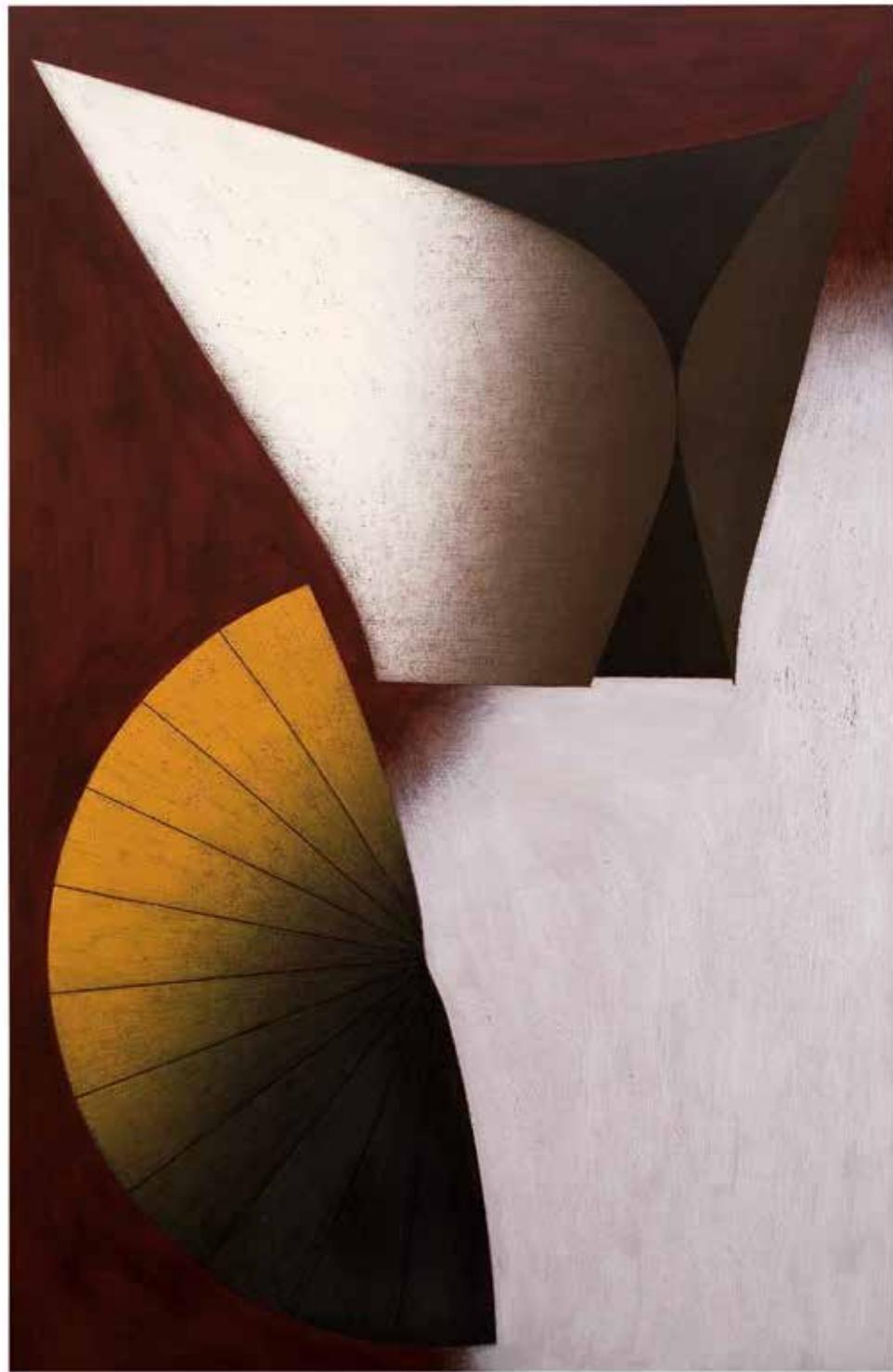
Siivekäs
Winged Object
Alato
2007

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 110 cm

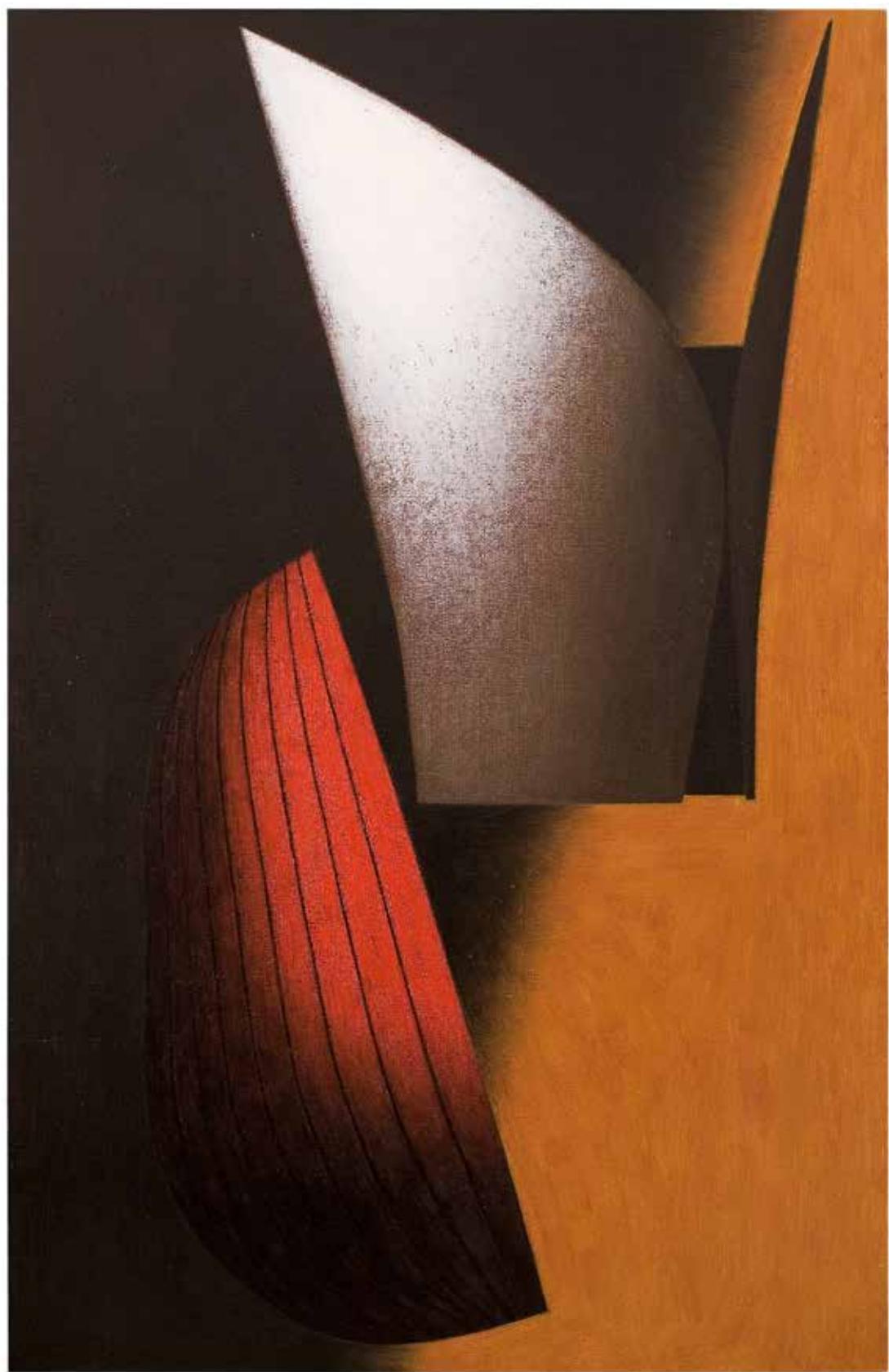


Keltainen viuhka
Yellow Fan
Ventaglio giallo
2007

öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
255 x 165 cm



**Sivuvaloa >
Sidelight
Luce laterale
2007**
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 110 cm



Kaksi esinettä ▼
Two Objects
Due oggetti
2007
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
112 x 80 cm

Kaksi esinettä ▶
Two Objects
Due oggetti
2007
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 121 cm





Ruukku, viuhka ja päähine

Pot, Fan and Headdress

Vaso, ventaglio e copricapo

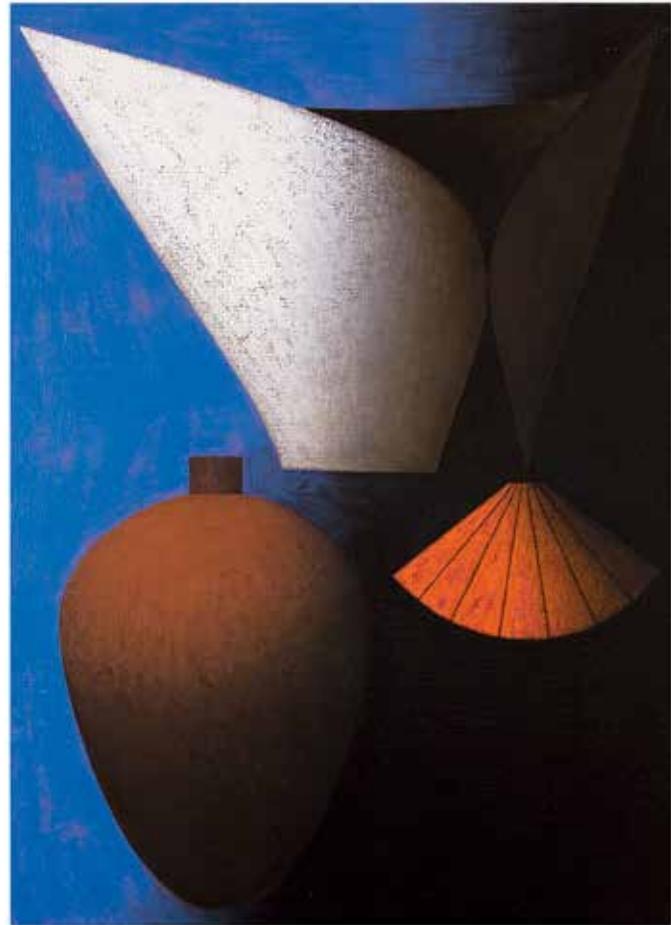
2007

öljy kankaalle

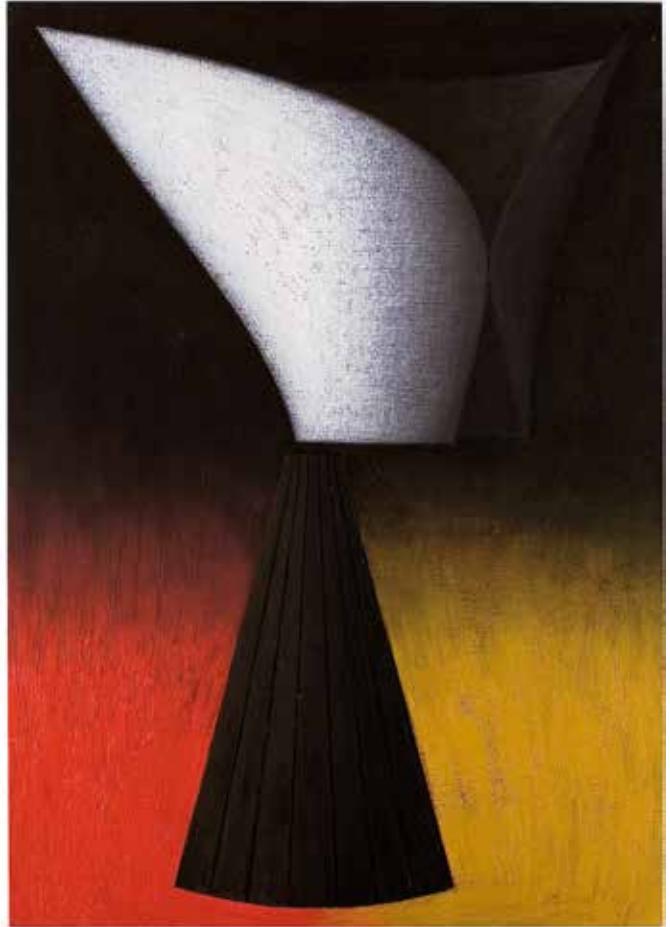
oil on canvas

olio su tela

112 x 80 cm



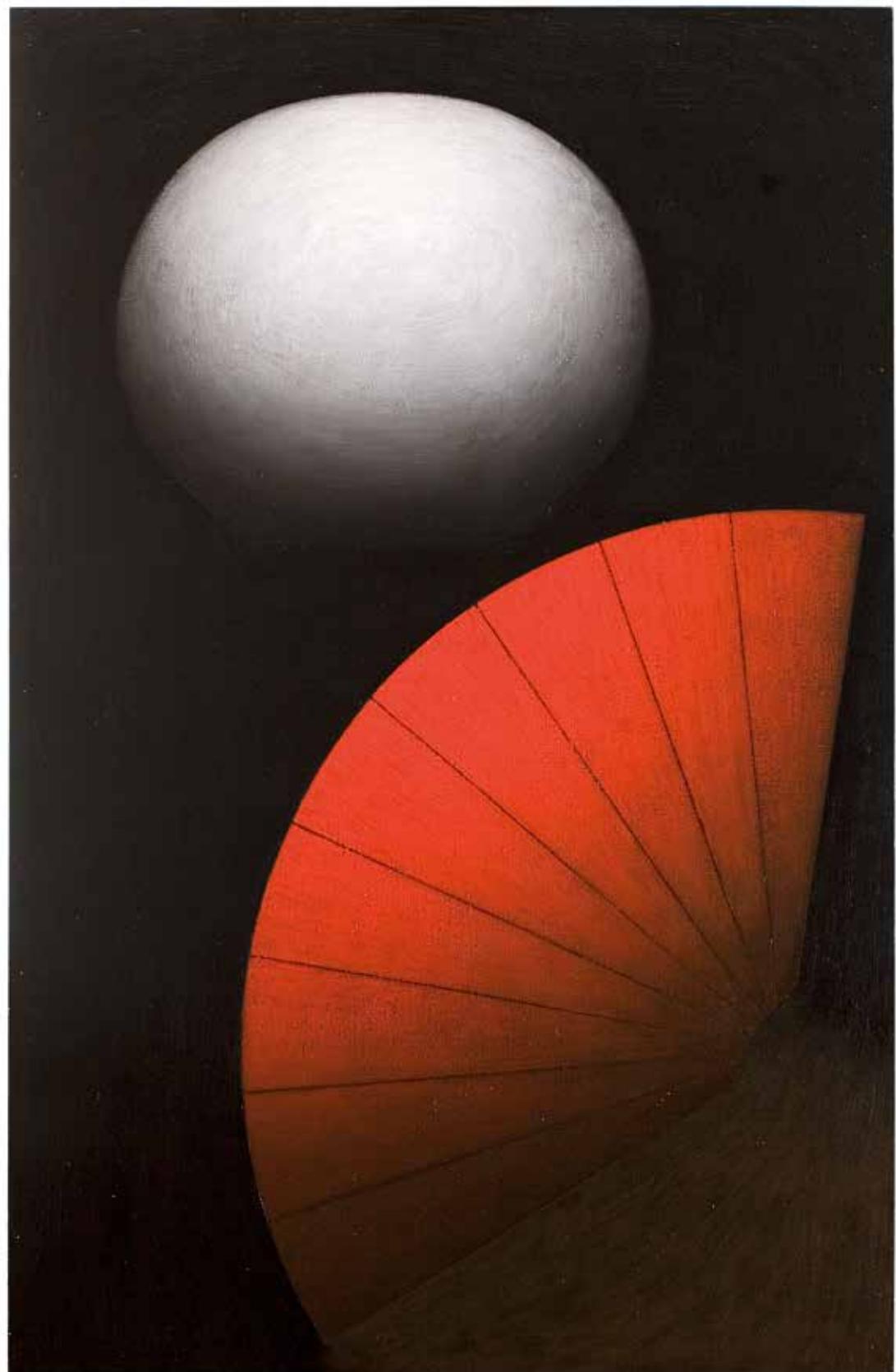
Siivekäs
Winged Object
Alato
2007
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
112 x 80 cm



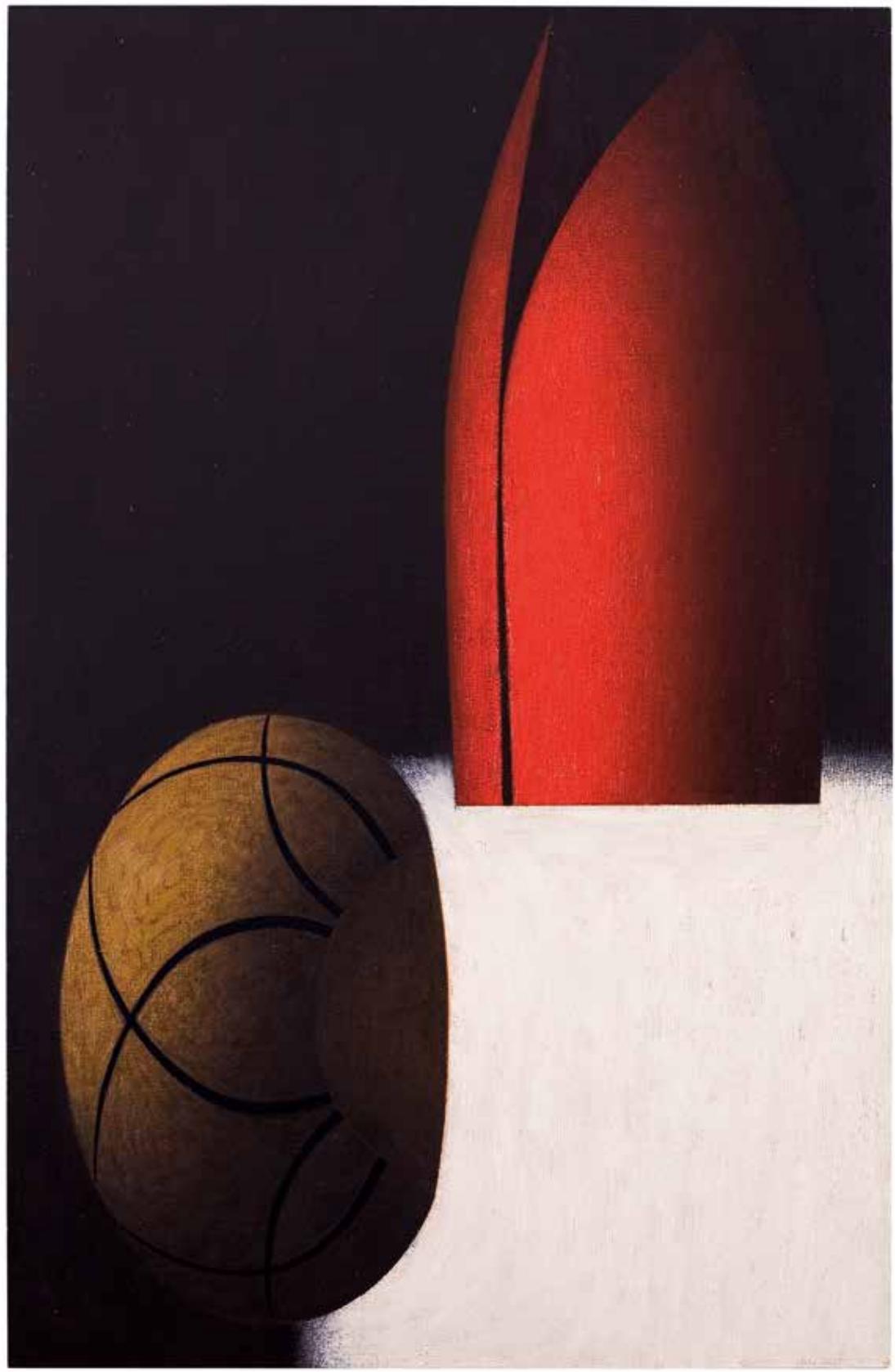
Päähine ja viuhka ▼
Headdress and Fan
Copricapo e ventaglio
2007
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
112 x 72 cm

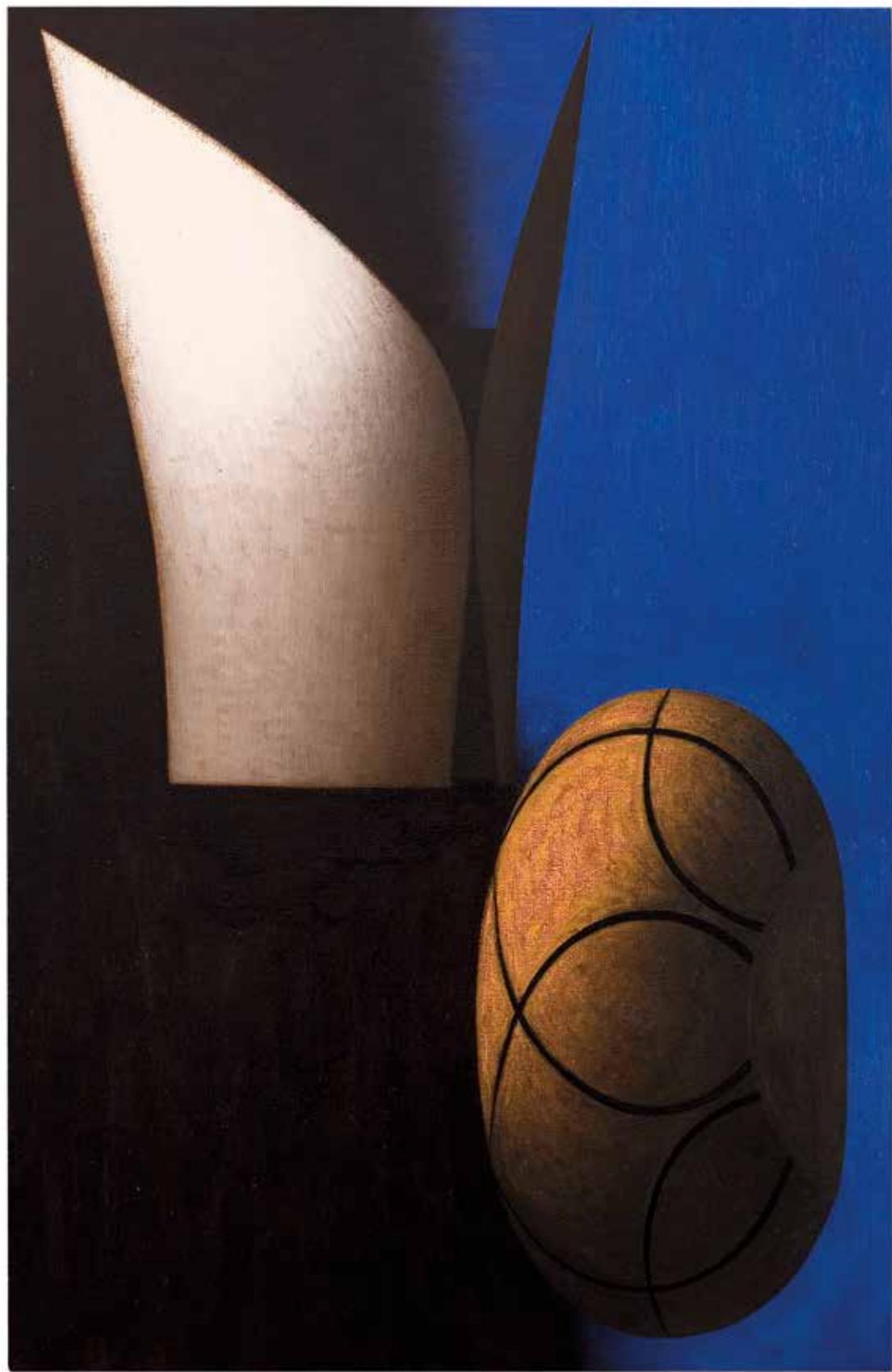
Päähine ja viuhka >
Headdress and Fan
Copricapo e ventaglio
2006
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 110 cm
Yksityiskokoelma, Espoo
Private collection, Espoo
Collezione privata, Espoo





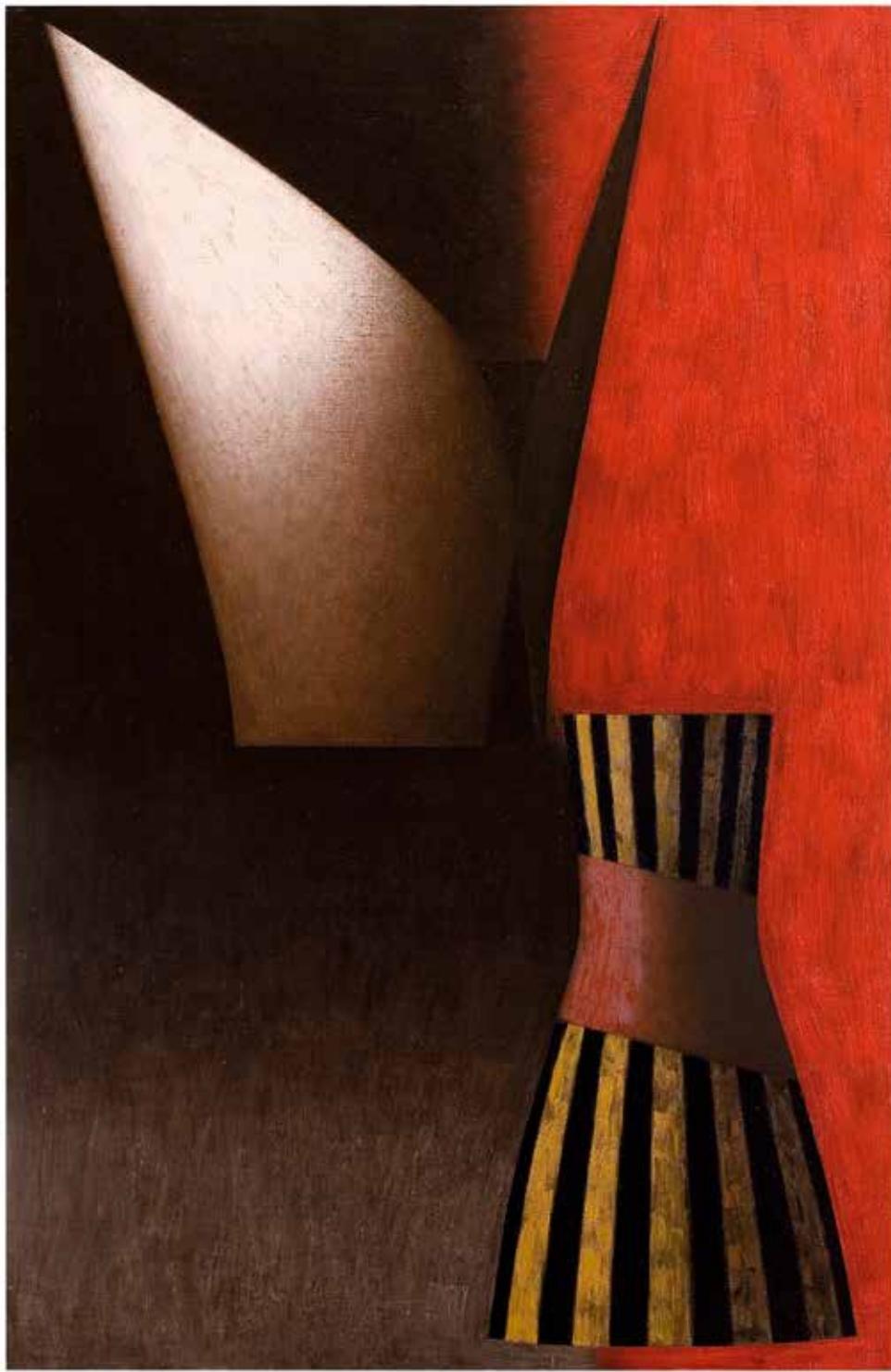
Päähineet >
Headdresses
Copricapi
2007
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 110 cm





< **Sivuvaloa**
Sidelight
Luce laterale
2008
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 110 cm

Ilmoitus öljy kankaalle
Announcement oil on canvas
Annuncio olio su tela
2008 215 x 140 cm



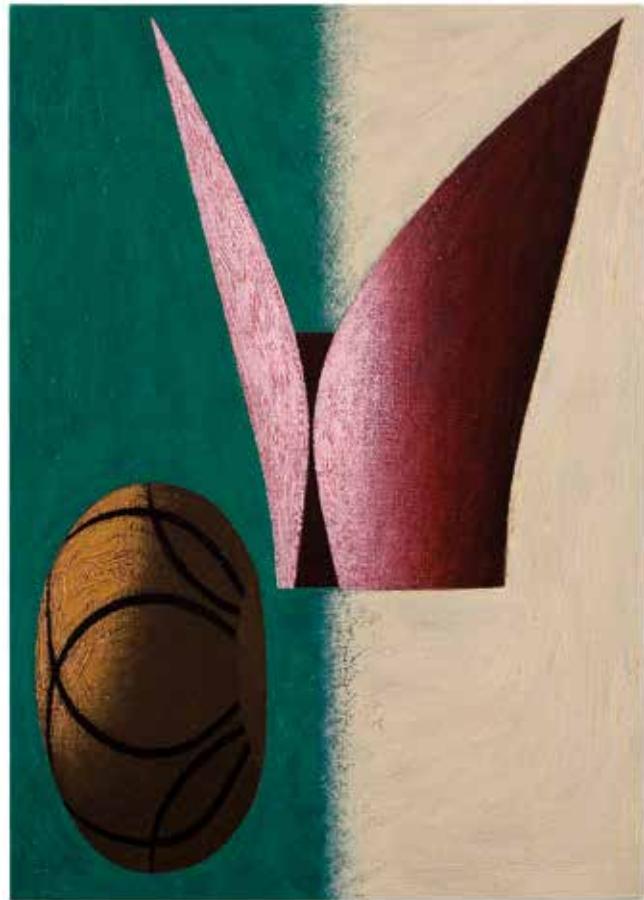
Ilmoitus öljy kankaalle
Announcement oil on canvas
Annuncio olio su tela
2008 215 x 140 cm



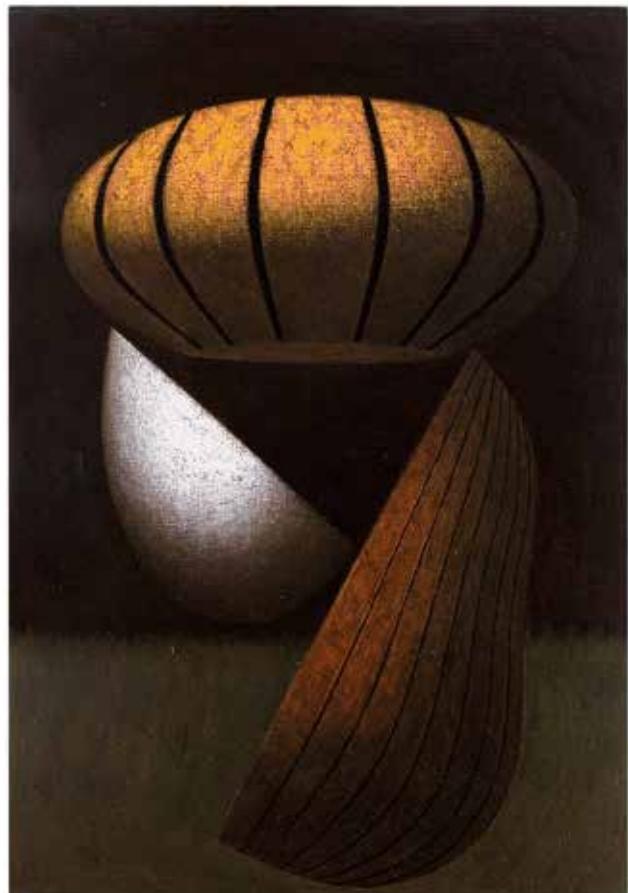
**Sivullinen >
Outsider
Figura di lato
2008**
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 120 cm



Sivuvaloa
Sidelight
Luce laterale
2008
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
70 x 50 cm

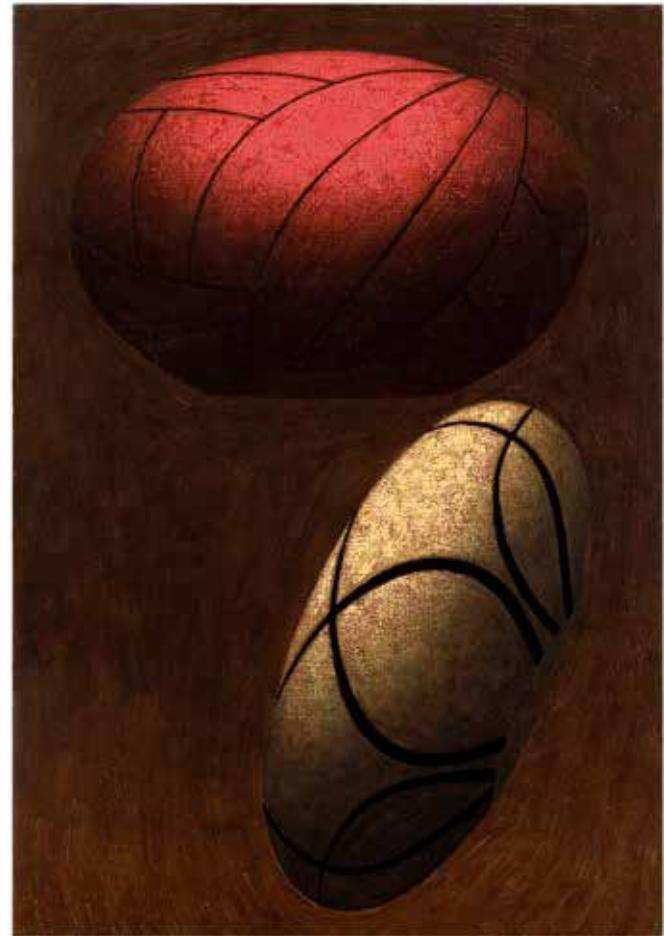


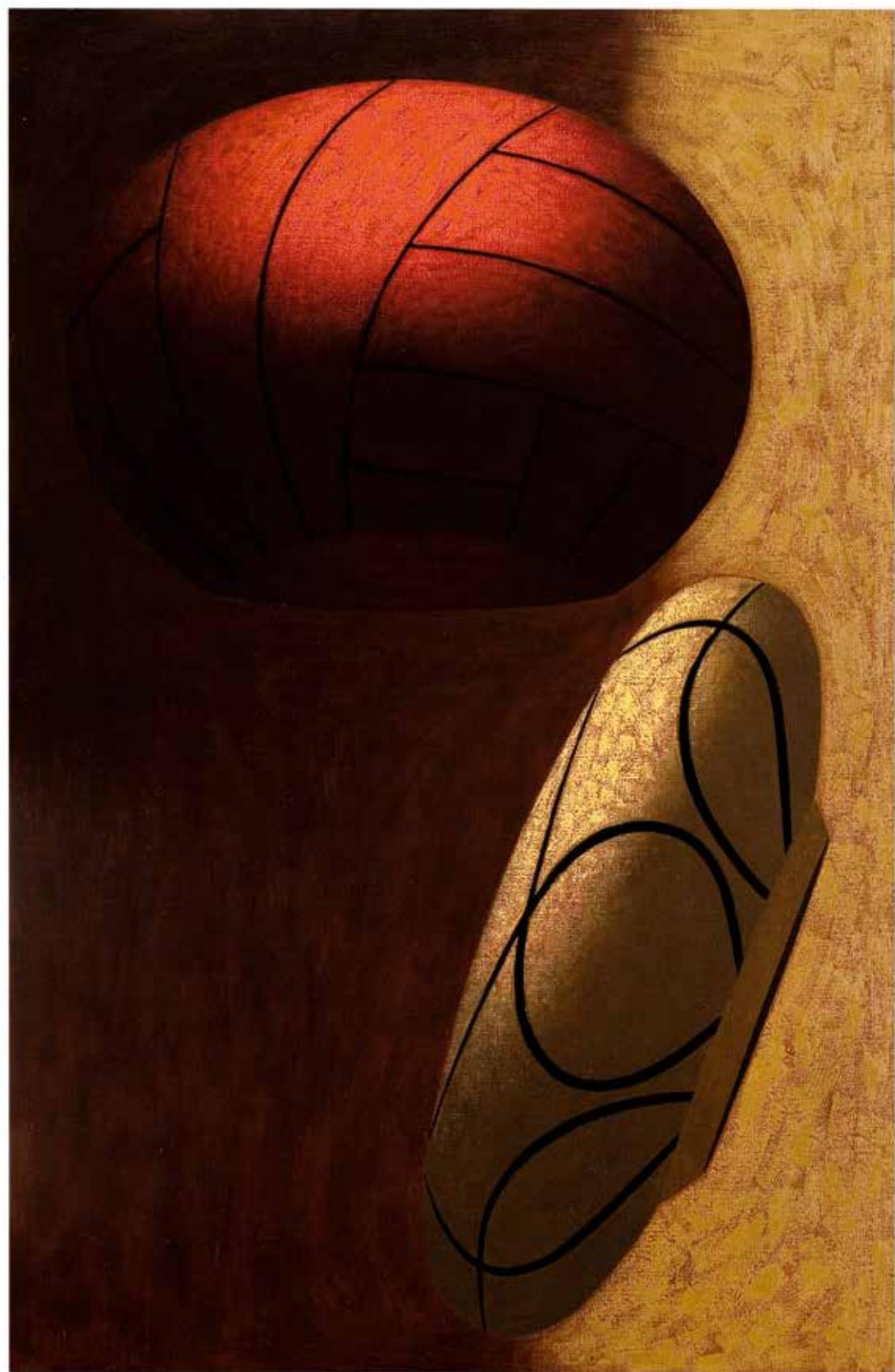
Esineet
Objects
Oggetti
2008
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
112 x 78 cm



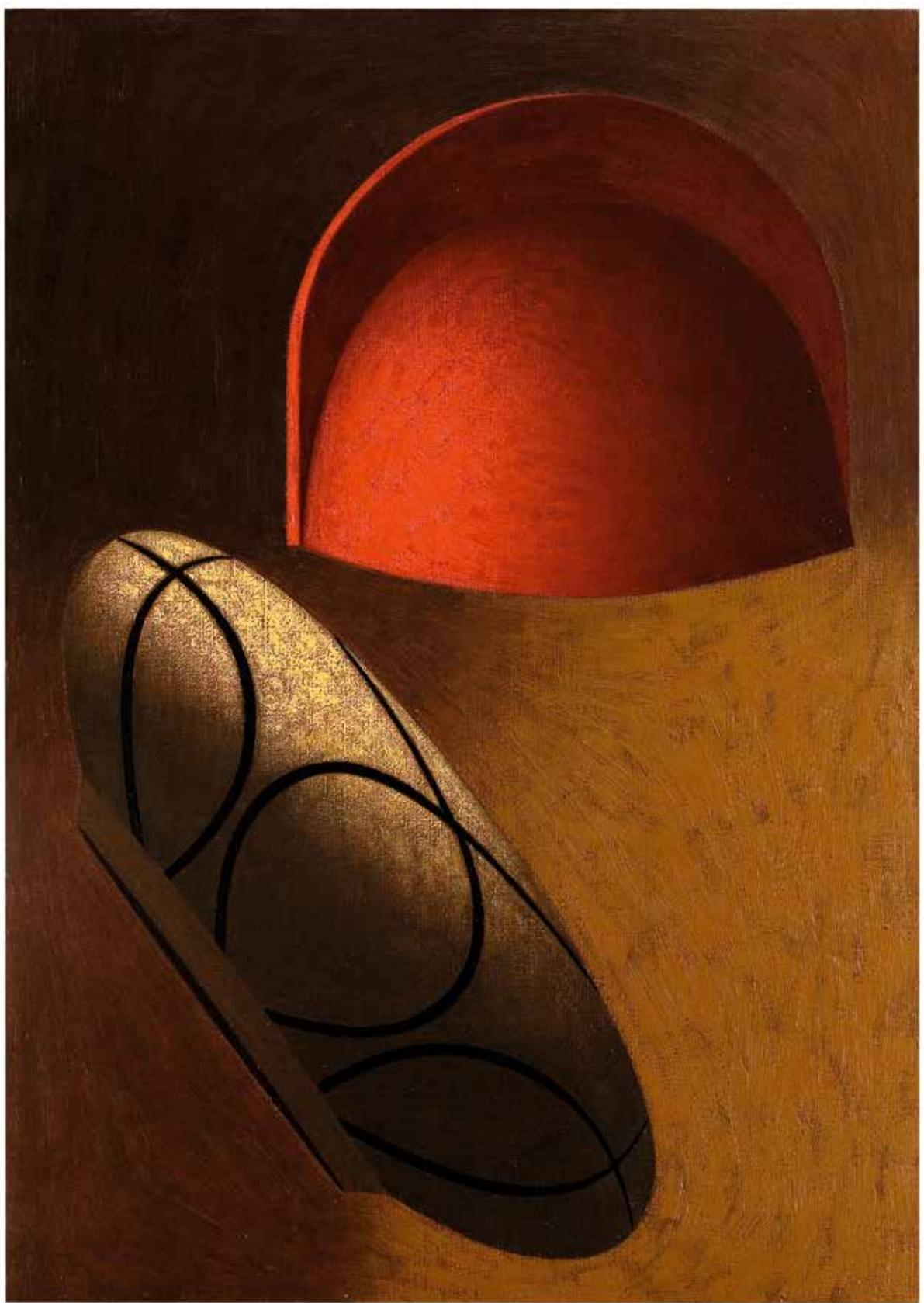
Päähineet ▼
Headdresses
Copricapi
2008
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
112 x 78 cm

Leijuvat >
Floating Objects
Oggetti librati
2008
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
215 x 140 cm



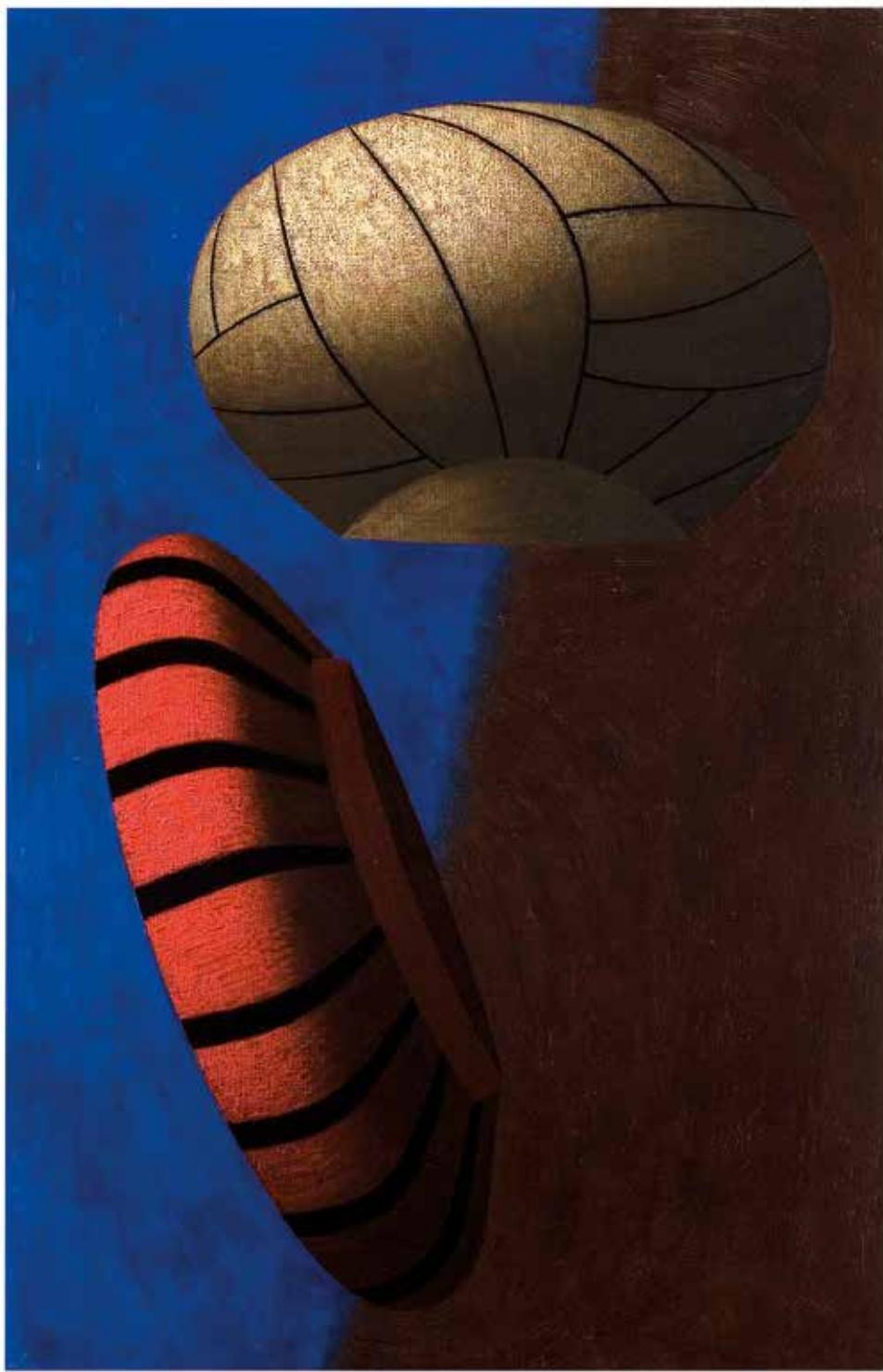


Leijuvat >
Floating Objects
Oggetti librati
2008
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 120 cm

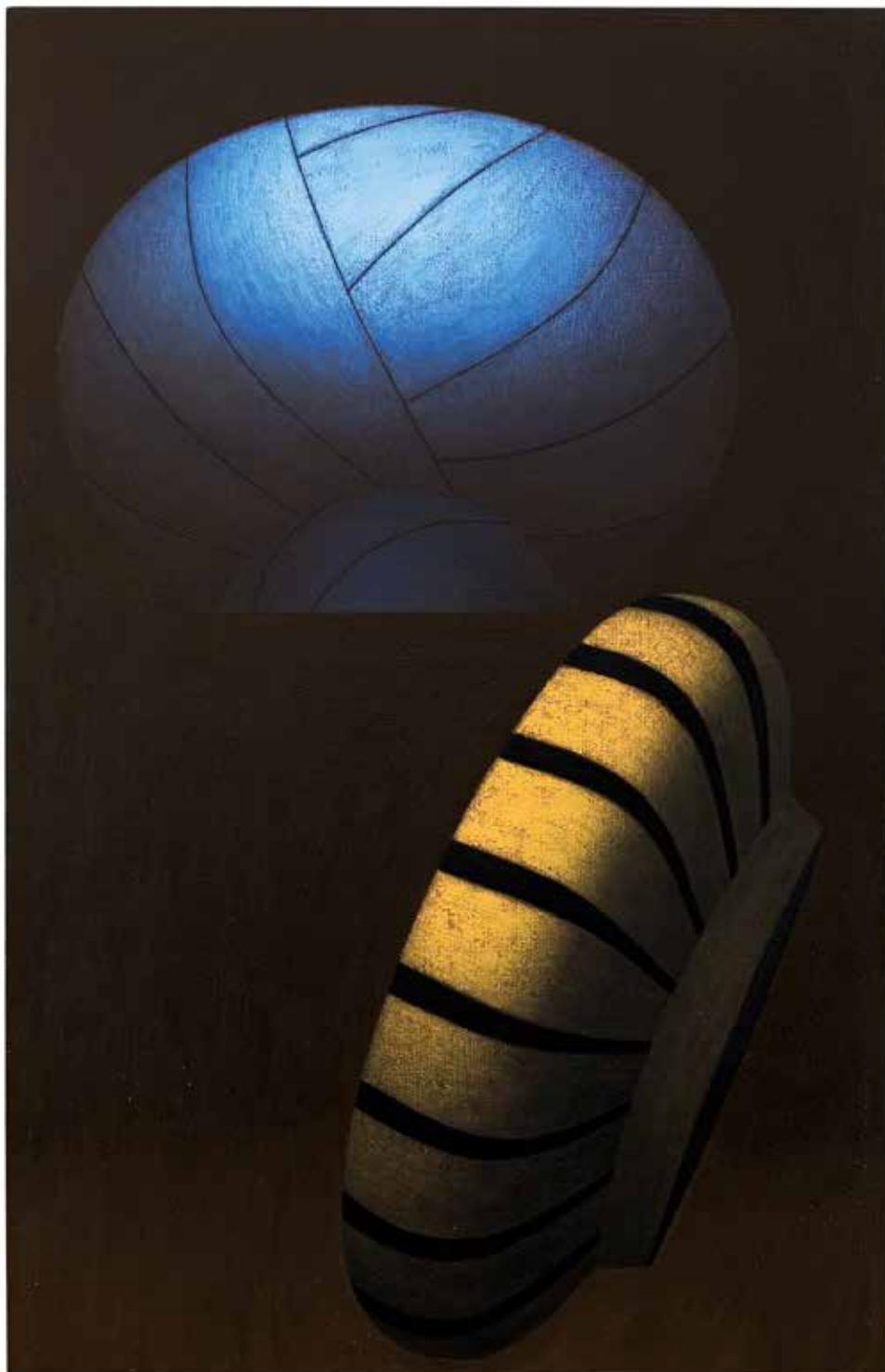


Rajalla
On the Borderline
Al confine
2008

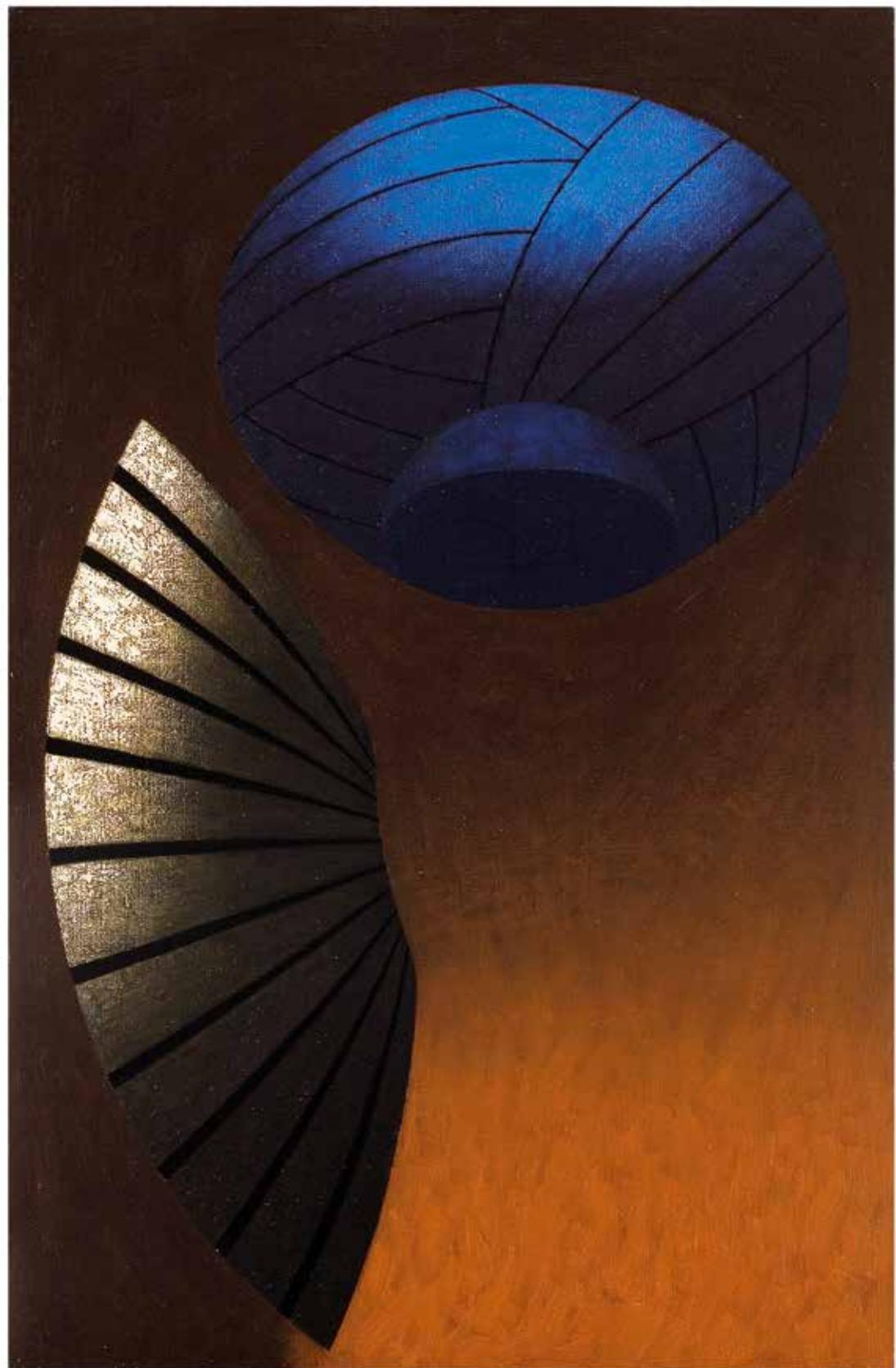
öljy kankaalla
oil on canvas
olio su tela
170 x 110 cm



Päähineet öljy kankaalle
Headdresses oil on canvas
Copricapi olio su tela
2007 170 x 110 cm

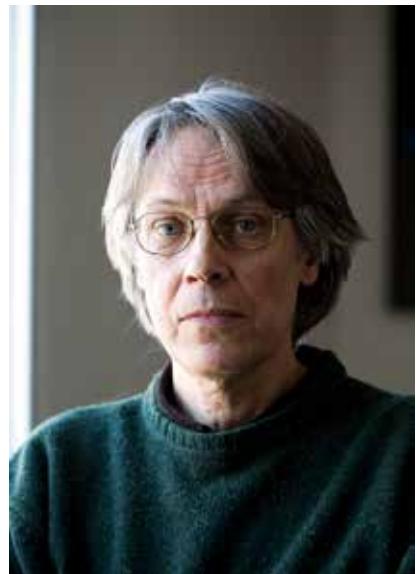


Sininen päähine >
Blue Headdress
Copricapo blu
2008
öljy kankaalle
oil on canvas
olio su tela
170 x 110 cm



L A U R I L A I N E

Syntynyt Helsingissä 1946
Born 1946 in Helsinki
Nato a Helsinki nel 1946



O P I N N O T • S T U D I E S • S T U D I

1975–79 Suomen Taideakatemian koulu, Helsinki
The School of the Fine Arts Academy of Finland, Helsinki
Scuola dell' Accademia finlandese di Belle Arti, Helsinki

Y K S I T Y I S NÄ Y T T E L Y T • S O L O E X H I B I T I O N S • M O S T R E P E R S O N A L I

- | | |
|------|--|
| 2009 | Galerie Forsblom, Helsinki |
| 2008 | Galleria Orton, Helsinki |
| 2007 | Galerie Forsblom, Helsinki |
| 2005 | <i>Alla ricerca della luce</i> , Villa Lante al Gianicolo, Roma
Galleria Nuovo, Lahti |
| 2004 | Galerie Forsblom, Helsinki |
| 2002 | Aboa Vetus & Ars Nova, Turku |
| 2001 | Galleria Palladio, Roma
Galerie Forsblom, Helsinki |
| 1999 | Galerie Anhava, Helsinki
Espoon Kulttuurikeskus, Espoo / The Espoo Cultural Centre, Espoo |
| 1997 | Galleria Nuovo, Lahti |
| 1996 | Institut Finlandais, Paris
Galerie Anhava, Helsinki |
| 1995 | Millesgården, Lidingö, Stockholm |
| 1994 | Galleria Nuovo, Lahti |
| 1993 | Galerie Anhava, Helsinki
SMC Vilniaus Šiuolaikinio meno centras, Vilnius / CAC The Contemporary Art Centre of Vilnius, Vilnius |
| 1992 | Pohjoismainen taidekeskus, Helsinki / The Nordic Arts Centre, Helsinki
Taidesalonki Bellarte, Turku |
| 1991 | Alvar Aalto -museo, Jyväskylä / Alvar Aalto Museum, Jyväskylä
Rovaniemen taidemuseo, Rovaniemi / Rovaniemi Art Museum, Rovaniemi
Kuopion taidemuseo, Kuopio / Kuopio Art Museum, Kuopio
Galleri Krüll, Stockholm
Galleria Nuovo, Lahti |

- 1990 Joensuun taidemuseo, Joensuu / Joensuu Art Museum, Joensuu
 Galleria Mikkola & Rislakki, Helsinki
 Galleri Lång, Malmö
 Taidesalonki Bellarte, Turku
- 1989 Imatran taidemuseo, Imatra / Imatra Art Museum, Imatra
- 1988 Galleria Krista Mikkola, Helsinki
- 1987 Galleri Lång, Malmö
 Aineen taidemuseo, Tornio / Aine Art Museum, Tornio
- 1986 Galleria Krista Mikkola, Helsinki
- 1985 Galleria Nuovo, Lahti
 Alvar Aalto -museo, Jyväskylä / Alvar Aalto Museum, Jyväskylä
- 1984 Galleri Engström, Stockholm
 Galleria Exit Krista Mikkola, Helsinki
- 1983 Galerie Artek, Helsinki
 Galleria Nuovo, Lahti
- 1981 Taidemaalariliiton galleria, Helsinki

Y H T E I S N Ä Y T T E L Y T • G R O U P E X H I B I T I O N S • M O S T R E C O L L E T T I V E

- 2008 *08 sconfinamenti. Dalla buona pittura alla video-art*, Museo Nazionale di Castel Sant' Angelo, Roma
Nieve y Sol. Residencia de artistas Lallukka - Finlandia, MAC Museo de Arte Contemporáneo,
 Universidad de Chile, Santiago de Chile
- 2007 *Baltico – Mediterraneo. Italia e Finlandia a confronto*, Museo Nazionale di Castel Sant' Angelo, Roma
Gli artisti si incontrano, Cascina Farsetti, Villa Doria Pamphilj, Roma
Taiteilijatiloja, Jugendsali, Helsinki
Ennen näkemätöntä! Teoksia Fortumin Taidesäätiön kokoelmasta, Helsingin Taidehalli, Helsinki
- 2005 *Joulutähdet*, Galerie Forsblom, Helsinki
- 2004 *Taiteilijakohtaamisia*, Aboa Vetus & Ars Nova, Turku
Värillistä, Rovaniemen taidemuseo, Rovaniemi
- 2003 Taidekeskus Salmela, Mäntyharju
Taiteilijan talossa, Espoon taidemuseo, Galleria Otso, Espoo
- 2002 *Vuosikymmenten kuvat*, Etelä-Karjalan taidemuseo, Lappeenranta, Mikkelin taidemuseo, Mikkeli
- 2001 *Hokkarikukkia*, Helsingin Taidehalli, Helsinki, Wäinö Aaltosen museo, Turku
Kaupunki herää, Myyrmäkitalo, Vantaa
- 2000 *Uni jossa osaan lentää*, Tikanojan taidekoti, Vaasa, Galleria Otso, Espoo
- 1999 *Leikkiä ja taidetta*, Galleria Otso, Espoo
Värin vuoksi, Porin taidemuseo, Pori
Mäntän kuvataideviikot 1999, Mänttä
Purnu 99, Orivesi
Auf der Suche nach der verlorenen Zeit – Finnische Kunst der 90er Jahre, Haus am Waldsee, Berlin
Maalaus – Målning – Painting, Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki

- 1998 *Suomen taiteen II triennaali*, Helsingin Taidehalli, Helsinki
- 1997 Galleria Nuovan 20-vuotisnäyttely, Galleria Nuovo, Lahti
14. Maila Talvio-salonki, Hartola
- Ars Assicurata*, Oulun taidemuseo, Oulu
- Proposta finlandese di arti visive*, Palazzo Comunale, Sala Esposizioni Pro Loco, Marino
- 1996 *Concreta Romantica*, Turun taidemuseo, Turku
- Comp i box*, Galerie Anhava, Helsinki
- 1994 *modernia vai postmodernia*, Myyrmäkitalo, Vantaa
- Taidetta eduskunnassa*, Helsingin Taidehalli, Helsinki
- 1993 *Aikakone – Imago Universi*, Mikkelin taidemuseo, Mikkeli, Kuopion taidemuseo, Kuopio
- Abstraktio auringolle*, Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki
- Valintoja*, Sara Hildénin taidemuseo, Tampere
- 1992 *Iho*, Helsingin Taidehalli, Helsinki
- Näky ja viesti*, Lahden taidemuseo, Lahti
- 1991 *Nauti 91 vene esille*, Titanik, Turku
- Myytti ja ironia*, Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki
- 1990 Stockholm Art Fair, Sollentuna
- Nordic Art Exhibition*, Charlottenborg, København
- Suomen taiteen mestareita 1877–1990*, Wanha Satama, Helsinki
- Finnland: Architektur, Kunsthandwerk, Malerei 1900–1990*, Villa Stuck, München
- 1989 *20a Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo
- Päiväkirja*, Kluuvin galleria, Helsinki
- Galleria Mikkola & Rislakki, Helsinki
- Maailma ja kuva*, Ateneumin taidemuseo, Helsinki
- 1988 *Voyage*, Kulturhuset, Stockholm
- Taiteilija opettajana*, Tampereen taidemuseo, Tampere
- Stockholm Art Fair, Sollentuna
- l'esprit finlandais*, Centre de Création Contemporaine, Tours
- Schneeschmelze – Zeitgenössische Finnische Kunst*, Wiener Secession, Wien, Dominikanerkirche, Osnabrück, Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen, Blumenhalle, Bonn
- Tätä nyt*, Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki
- Horisontti*, Helsingin Taidehalli, Helsinki
- 1987 *Voyage*, Borås Konstmuseum, Borås, Vänerborgs museum, Trollhättan, Sundsvalls museum, Sundsvall
- Stockholm Art Fair, Sollentuna
- Varrella virran 5*, Porin taidemuseo, Pori
- Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki
- 1986 *Sixth Triennale - India*, Lalit Kala Akademi, New Delhi
- Stockholm Art Fair, Sollentuna
- Kuuntelua*, Helsingin Taidehalli, Helsinki
- Contacts – Contrasts, Varrella virran 4 By the River*, Porin taidemuseo, Pori
- 1985 Galleria Krista Mikkola, Helsinki
- Grafik und Objekte*, Galerie Wack, Kaiserslautern

- Stockholm Art Fair, Sollentuna
Art 16'85, Basel Art Fair, Basel
Biennale Balticum, Rauman taidemuseo, Rauma
- 1984 *Suomen kuvataide*, Valtakunnan näyttely, Etelä-Karjalan taidemuseo, Lappeenranta
Rauhalahti -84, Kuopio
Art 15'84, Basel Art Fair, Basel
Infallsvinklar – 6 unga finska konstnärer, Örebro Läns Museum, Örebro
- 1983 *AKT-83, Suomalaisia nykytaidetta*, Ateneumin taidemuseo, Helsinki
Art 14'83, Basel Art Fair, Basel
Galleria Uusikuva, Kotka
Galleri Sankt Olof, Norrköping
- 1983–82 *Contemporaries – New Art from Finland*, Port of History Museum, Philadelphia, Meridian House International, Washington D.C., Catherine G. Murphy Galleries, The College of St. Catherine, St. Paul, Long Beach Museum of Art, Long Beach, Charles and Emma Frye Art Museum, Seattle
- 1982 *Arte dalla Finlandia*, Villa Malpensata, Lugano
Suomen Taiteilijain 87. vuosinäyttely, Helsingin Taidehalli, Helsinki
Kluuvin galleria, Helsinki
Art 13'82, Basel Art Fair, Basel
- 1981 *6 konkreta*, Galerie Plaisiren, Hässelby, Stockholm
Art Today – Sapporo Triennale, Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo
Konstruktive Kunst aus Finnland, Kunsthalle im Waaghaus, Winterthur
4 konkreta, Galerie Doktor Glas, Stockholm
Graphic exhibition, Syracuse
Suomen kuvataide, Valtakunnan näyttely, Porin taidemuseo, Pori
- 1980 Nuorten 33. näyttely, Helsingin Taidehalli, Helsinki

KOKOELMIA • COLLECTIONS • COLLEZIONI PRINCIPALI

- Aboa Vetus & Ars Nova, Matti Koivurinnan säätiön taidekokonaisuus, Turku /
Aboa Vetus & Ars Nova, The Matti Koivurinta Foundation Art Collection, Turku
- Aineen taidemuseo, Tornio / Aine Art Museum, Tornio
- Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki / Amos Anderson Art Museum, Helsinki
- Espoon modernin taiteen museo EMMA, Espoo / Espoo Museum of Modern Art EMMA, Espoo
- Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki / Helsinki City Art Museum, Helsinki
- Imatran taidemuseo, Imatra / Imatra Art Museum, Imatra
- Joensuun taidemuseo, Joensuu / Joensuu Art Museum, Joensuu
- Jyväskylän taidemuseo, Jyväskylä / Jyväskylä Art Museum, Jyväskylä

Kuntsin modernin taiteen museo, Simo Kuntsin kokoelma, Vaasa / Kuntsi Museum of Modern Art,
The Simo Kuntsi Collection, Vaasa

Kuntsin modernin taiteen museo, Kokoelma Swanljung, Vaasa / Kuntsi Museum of Modern Art,
The Swanljung Collection, Vaasa

Kuopion taidemuseo, Kuopio / Kuopio Art Museum, Kuopio

Lahden taidemuseo, Lahti / Lahti Art Museum, Lahti

Nykytaiteen museo Kiasma, Helsinki / Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki

Oulun taidemuseo, Oulu / Oulu Art Museum, Oulu

Porin taidemuseo, Pori / Pori Art Museum, Pori

Rovaniemen taidemuseo, Jenny ja Antti Wihurin rahasto, Rovaniemi / Rovaniemi Art Museum,
The Jenny and Antti Wihuri Foundation Art Collection, Rovaniemi

Turun taidemuseo, Turku / Turku Art Museum, Turku

Wäinö Aaltosen museo, Turku / Wäinö Aaltonen Museum of Art, Turku

Malmö Museum, Malmö

Moderna Museet, Stockholm

Saastamoisen säätiön taidekokoelma, Espoo / The Saastamoinen Foundation Art Collection, Espoo

Heinon kokoelma, Helsinki / The Heino Collection, Helsinki

Jyväskylän kaupungin taidekokoelma / The Jyväskylä City Art Collection

Vantaan kaupungin taidekokoelma / The Vantaa City Art Collection

Eduskunnan taidekokoelma, Helsinki / The Parliament Art Collection, Helsinki

Suomen valtion taidekokoelma / The Finnish State Art Collection

Apoteksbolagets Konstförening, Stockholm

Associazione culturale Amici di Villa Lante al Gianicolo, Roma

Helsingin ev. lut. seurakunnat, Helsinki

Kuopion seurakuntayhtymä, Kuopio

Päijät-Hämeen keskussairaala, Lahti

Päijät-Hämeen Taidemuseoyhdistys, Lahti

Altia, Helsinki

IBM, Helsinki

Fortumin Taidesäätiön kokoelma, Espoo / Fortum Art Foundation Collection, Espoo

Leonia, Helsinki

Nordea, Helsinki

OKOn Taidesäätiön kokoelma, Helsinki / OKO Art Foundation Collection, Helsinki

OP-Pohjola, Helsinki

Sampo-konserni, Helsinki / Sampo Group, Helsinki

SOK, Helsinki

J U L K I S I A T E O K S I A • P U B L I C W O R K S • O P E R E P U B B L I C H E

1991 Espoon Kulttuurikeskus, Espoo / The Espoo Cultural Centre, Espoo

1988 Torpparinmäen seurakuntasali, Helsinki

O P E T U S T O I M I N T A • T E A C H I N G P O S I T I O N S • A T T I V I T À D I D A T T I C A

1986–1998 Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki, piirustuksen ja maalausopettaja

The University of Art and Design, Helsinki, teacher in drawing and painting

Accademia del Design, Helsinki, docente di disegno e pittura

1983–1986 Suomen Taideakatemian koulu, Kuvataideakatemia, Helsinki, piirustuksen ja maalausopettaja

The School of the Fine Arts Academy of Finland, Finnish Academy of Fine Arts, Helsinki, lecturer in drawing and painting

Scuola dell' Accademia finlandese di Belle Arti, Accademia di Belle Arti, Helsinki, lettore di disegno e pittura

1981–1984 Lahden taide- ja käsiteollisuusoppilaitos, Lahti, piirustuksen tuntiopettaja

Lahti Institute of Arts and Crafts, Lahti, teacher in drawing

Istituto di Arte e Artigianato, Lahti, docente di disegno

© Tekstit / Texts / Testi

Liisa Lindgren

Altti Kuusamo

© Valokuvat / Photographs / Fotografie

Jussi Tiainen

Seppo Hilpo

Teppo Johansson

Kai Nordberg

Pietro Mari

Peå Persson

Kari Jämsén

Ulkoasu ja taitto / Layout / Progetto grafico e impaginazione

Maria Appelberg, Station MIR

Käännökset englanniksi / Translations into English / Traduzioni in inglese

Nicholas Mayow

Käännökset italiaksi / Translations into Italian / Traduzioni in italiano

Elina Suolahti

Paino / Printer / Tipografia

Kariston kirjapaino Oy, Hämeenlinna 2009

Kustantaja / Publisher / Editore

Parvs Publishing, Helsinki

www.parvspublishing.com

ISBN 978-952-5654-15-8

Kirjan julkaisemista ovat tukeneet:

The book has received financial support from:

La pubblicazione del libro sovvenzionata da:

Näyttelyvaihtokeskus FRAME / Suomen Taideakatemian säätiö

FRAME Finnish Fund for Art Exchange / The Finnish Fine Arts Academy Foundation



Valtion kuvataidetoimikunta

The National Council for Visual Arts

Suomen Kulttuurirahasto

The Finnish Cultural Foundation