

**LAURI  
LAINE**



**Punainen**  
**Red**  
**Rosso**  
**2010**  
öljy kankaalle  
oil on canvas  
olio su tela  
40 x 30 cm

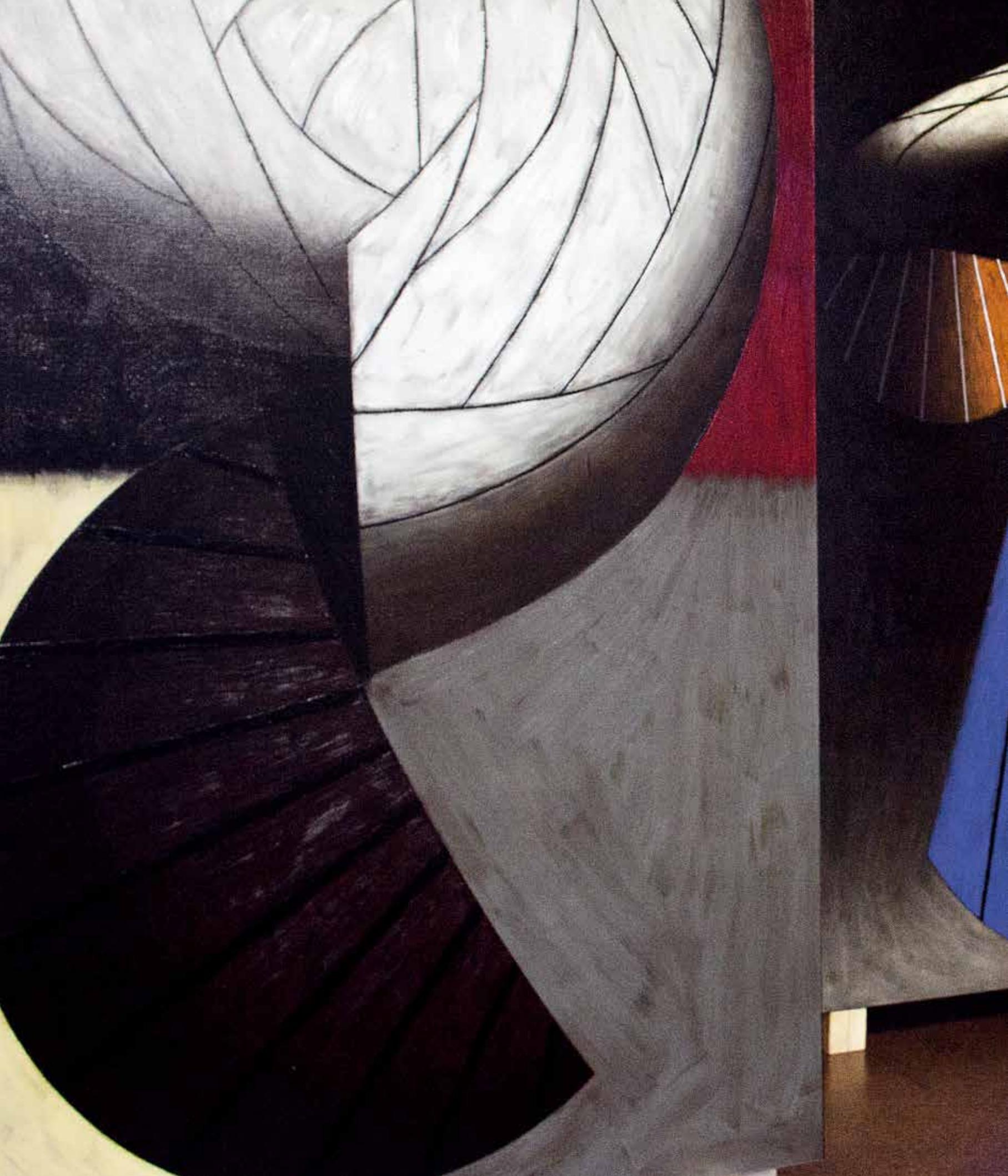
# **LAURI LAINE**

## **MAALAUKSIA VALOSTA JA TILASTA**

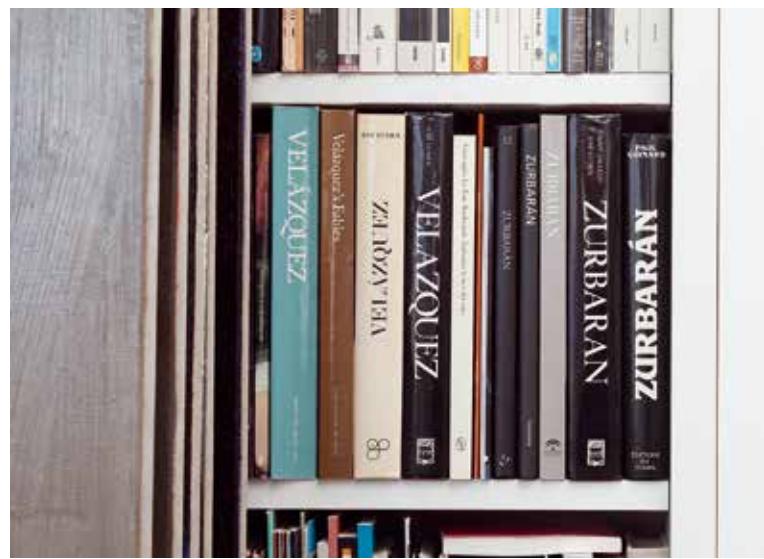
**PAINTINGS OF LIGHT AND SPACE  
PITTURE DI LUCE E SPAZIO**

TOIMITTAJA  
EDITOR  
A CURA DI  
**TIMO VALJAKKA**

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







# K E S K U S T E L U T Y Ö H U O N E E S S A<sup>1</sup>

**LAURI LAINEEN TYÖHUONE** on vanhassa funkitalossa Helsingin Töölössä, sen neljännessä kerroksessa. Suurista ikkunoista avautuu näkymä yli vanhojen hevoskas-tanjoiden reunustaman Hesperian bulevardin kohti korkeita kerrostaloja. Ikkuna-laudoilla on maaliaineita, pellavaöljyä ja vernissaa, sekä tusinoittain erikokoisia sivel-timiä.

Korkeaa huonetta hallitsee maalaustelineiden ja eri kokoisten maalauspinojen ohella suuri kirjahylly, joka kapean tornin lailla läpäisee tilan lattiasta kattoon. Selkämysten perusteella hyllyssä on kattava otos länsimaisen maalaustaiteen ja kulttuurin historiaa, paljon kirjoja Piero della Francescasta ja Diego Velázquezista, mutta myös paljon nykytaidetta ja esimerkiksi Goethen ja Carl August Ehrensvärdin päiväkirjoja heidän Italian-matkoiltaan.

LL Kirjahylly edustaa subjektiivista näkökulmaa kaikkeen mikä minua kiinnostaa taiteessa. Hyllyssä on kirjoja oikeastaan vain sellaisesta taiteesta ja sellaisista taiteilijoista, jotka ovat puhutelleet minua. Kirjasto on karttunut aika spontaanisti vuosien kuluessa. Jos olen ollut innostunut jostain taiteilijasta, olen ha-lunnut tietää hänestä mahdollisimman paljon.

TV Miten käytät kirjastoasi? Selailletko kirjoja aktiivisesti vai luetko ne kerran ja laitat hyllyyn?

LL Palaan kirjoihin aika usein. Ne ovat eräänlainen muistitiedosto, josta löydän sen mitä nyt milloinkin tarvitsen. Jos joku kauan sitten näkemäni maalaus al-kaa yhtäkkiä askarruttaa minua, on hyvin todennäköistä, että siitä on kuva jos-sakin näistä kirjoista.

1 Lauri Laine ja Timo Valjakka tapasivat useaan otteeseen syksyn 2011 aikana heidän valmistellessaan Laineen retrospektiivistä näyttelyä, joka avautui Helsingin Taidehallissa maaliskuussa 2012. Teksti perustuu heidän Laineen työhöneessä käymiiin keskusteluihin.

Museoita ja muita kohteita kiertäessään Laine ei koskaan ota valokuvia. Kameran si-jaan hän kaivaa esiin luonnoskirjan. Hän tekee pieniä piirustuksia ja kerää eräänlai-sta omaan kokemukseen perustuvaa materiaalivarastoa. Kirjojen kuvista hän ei ole koskaan piirtänyt mitään, mutta sanoo lukeneensa kirjat kannesta kanteen tai aina-kin kaikki tarvitsemansa kohdat.

- TV Onko hyllyssäsi kirjoja, jotka ovat olleet erityisen kovassa käytössä?
- LL Odile Delendant 2009 kirjoittama paksu kirja Francisco de Zurbaránista on viime aikoina ollut sellainen. Siksi se ei ole olekaan hyllyssä vaan kotona yöpöydällä.

Mitä kaunokirjallisuuteen tulee, suosikkejani italialaisista kirjailijoista ovat Antonio Tabucchi ja Claudio Magris, joista ehkä Magris on vaikuttanut minuun enemmän.

Magrisilla on kaksi suurta ”matkakertomusta”, *Danubio* (1986, suom. Tonava, 2000) ja *Microcosmi* (1997, suom. Mikrokosmoksia, 2002), joissa erilaiset henkilökohtaisen elämän kokemukset punoutuvat maantieteelliin ja historialliin faktoihin. Tällaiset lähtökohdat kiehtovat minua paljon ja näkyvät toivotavasti myös maalaussissani.

- TV Oletko sattunut lukemaan Gianni Celatia, jonka kirjat ovat oikeastaan pelkkää henkilökohtaista kokemusta ja maantieteellisiä faktoja? Celatihan kieltäytyy käyttämästä mielikuvitusta ja kertoo vain sen mitä hän näkee edessään.
- LL Olenpa hyvinkin. Suosikkini on *Verso la foce* (1989, suom. Kohti joen suuta, 1999), jossa hän vaeltaa Po-jokea seuraten halki koko Lombardian. Se on todella hieno kirja.

Lauri Laine on lapsesta lähtien matkustanut paljon. Hän kertoo miten hän 1950-luvun lopulla kiersi vanhempiensa kanssa Saksaa, Itävaltaa ja Hollantia ristiin rastiin, joka kesä, kaupungista toiseen. Hän ei muista tuolloisista museokäynneistään paljakaan, mutta kesät eri puolilla Eurooppaa opettivat hänelle, että jos hän haluaa nähdä jotain, hän voi aina mennä katsomaan.

- LL Jos unohdamme hetkeksi Italian ja varsinkin Rooman, jossa olen vuodesta 1986 lähtien työskennellyt joka vuosi, matkustan yleensä nähdäkseni tietyn näyttelyn tai museon. Sevillaan matkustan katsomaan Zurbaránin maalauskia ja Wieniin nähdäkseni Velázquezin hovineitoja, joita siellä on hyvä kokoelma. Italiaa olen kolunnut paljon ja matkustan monesti katsomaan myös jotain yksittäistä teosta. Sitä etsiessäni olen aina onnistunut löytämään myös teoksia, joista en etukäteen tiennyt mitään.

- TV Onko jokin matka ollut sinulle erityisen merkityksellinen?
- LL Ratkaisevin oli varmasti matka Roomaan 1979, jolloin läheinen suhteeni kauunkiin ja maahan saivat alkunsa. Kiersin klassisia paikkoja kuten Firenze,



Nimetön  
Untitled  
Senza titolo  
1986  
200 x 200 cm  
Eduskunnan taidekokoelma, Helsinki  
The Parliament Art Collection, Helsinki

Padova, Arezzo ja Assisi. Käynti Sienassa 1980-luvun alussa oli tärkeää, samoin matka Lontooseen 1981, jolloin näin National Galleryn kokoelmat ensimmäisen kerran.

Olin siinä mielessä onnekas, että massaturismi ei ollut vielä löytänyt näitä paikkoja. Nykyisin Padovan Scrovegni-kappeliin ei enää pääse yhtä helposti.

Yksi tärkeä kokemus osui vuoteen 1980, jolloin Matti Kujasalo edusti Suomea Venetsian biennaalissa. Suomen taiteilijaseura palkkasi minut ripustamaan hänen näyttelyään. Samalla onnistuin näkemään paljon vanhaa venetsialista taidetta museoissa ja kirkkoissa. Ja kirkkoja Venetsiassa riittää, niitää on varmaan enemmän kuin baareja. Yksi hienoimpia on San Sebastiano, jossa on parhaita paloja Paolo Veronesen tuotannosta. Sinne olen sittemmin palannut monta kertaa.



Nimetön  
Untitled  
Senza titolo  
1986  
70 x 95 cm  
Yksityiskokoelma, Helsinki  
Private Collection, Helsinki

Laineen varhaiset maalaukset olivat mustavalkoisia konstruktivistisia viivaverkostoja vailla minkäänlaisia viittaauksia maalausen ulkopuoliseen todellisuuteen. Näitä maalaauksia oli esillä muun muassa hänen yksityisnäyttelyssään Galerie Artekissa 1983. Hän ei kuitenkaan viihtynyt konstruktivismin parissa kovin pitkään.

LL 1980-luvun alkupuolella näin Pariisissa Louis Canen maalaauksia, joissa oli renessanssin arkitehtuurin viittaavia kaaria, portteja ja ympyröitä. Koin ne esimerkkeinä siitä miten taiteen historia voi luontevasti olla läsnä oman aikani taiteessa. Ne saivat minut ajattelemaan maalaustaiteen ja arkitehtuurin suhdetta ja johtivat moniin taidehistoriallisii ja maalaustaiteen olemusta koskeviin pohdintoihin. En tiedä mitä Cane tekee nykyisin, mutta 1980-luvun puolivälissä hän vaikutti minuun vahvasti.

Pariisissa koettu herätys johti suuriin kolmiosaisiin maalaauksiin kuten *Nimetön* (1986), joissa oli suuria tasaisia värikenttiä ja niiden päällä tummia arkitehtonisia viivarakenteita, viitteellisiä holvikaaria ja portteja. Yksi maalausten ilmeisistä lähtökohdista oli varhaisrenessanssin taide. Laine kertoo tutkineensa tuohon aikaan etenkin sienalaismestari Duccion maalaauksia.

LL Lyhyt, mutta hyvin tärkeä vaihe olivat näitä suuria maalaauksia edeltäneet kaksoisaiset ja kaksiväriset teokset, joiden ympyrän kaaren osasista koostuvien viivarytmien lähtökohtina käytin Nicolas Poussinin bakkanaalikuvien pohjalta vapaasti tekemiäni piirustuksia. Näistä maalausista alkoi tietoinen taidehistoriallisten viittausten käyttö.

Lauri Laineen uusimmat, kahden kolmen viimeksi kuluneen vuoden aikana valmistuneet teokset ovat ensi silmäysellä vahvasti barokkisia. Teemojensa puolesta



Punainen-Sininen  
Red-Blue  
Rosso-Blu  
1984  
60 x 120 cm  
Nykytaiteen museo Kiasma, Helsinki  
Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki

ne ovat sukua arvoituksellisen valohämyisille maalausille, joita Laine esitti yksityisnäyttelyssään Helsingissä 2009 ja joille olivat ominaisia suuret pyöreähköt muodot. Yhteistä maalausille ovat kolmiulotteiset muodot, jotka leijuvat niukasti valaistuisa, näyttämöiden kaltaisissa tiloissa.

Vaikka kumpikin teos sijoittuu esittävän ja abstraktin ilmaisun rajalle ja henkilökuvan lajityypin tuntumaan, maalausten pääosassa eivät ole muodot vaan avaruus, syvä tila jonka valon ja muotojen yhteispeli veistää näkyväksi.

LL Pyrin siihen, että ensivaikutelma teoksistani olisi vahvasti tilallinen. Tila ja valo ovat riippuvaisia toisistaan, sillä tilaa ei maalaustaiteessa voi kuvata ilman valoa. Kohdistettu valo on selkeästi tilaa rakentava asia, mutta tilaa, jossa muodot leijuvat, en kuitenkaan ole halunnut määritellä kovin tarkasti.

TV Maalaussisasi on paljon elementtejä barokin maalaustaiteesta. Olen huomannut, että jotkut kokevat tällaiset epämääräisen mustat ja syvät kuvalitlat ärsytäväksi. He haluaisivat nähdä esimerkiksi Caravaggion maalaussissa edes hitutseen arkkitehtuuria, jonkinlaisen viittauksen paikkaan, jossa maalaussissa esiintyvät hahmot ovat.

Myös sinun maalauxesi nostavat esiin kysymyksiä siitä, missä muodot sijaitsevat suhteessa maalausen pintaan. Ovatko ne pinnan takana vai sen edessä, samassa tilassa jossa me itse olemme? Kun katson esimerkiksi *Tummaa figuuria* (2011), huomaan, että yksittäisten muotojen sijaintia tilassa on aika vaikea määritellä.

LL Pyrin rakentamaan maalausteni sommittelut siten, että reunoille jää vain niukasti tilaa ja että muodot täyttävät eri tavoin melkein koko kuva-alan. Näin ne näyttävät asettuvan samaan tilaan kuin katsoja tai ainakin hyvin lähelle tuota tilaa.

Laine maalaa teostensa taustat siten, että tyhjät tilat muotojen ympärillä ovat yhtä tärkeitä kuin itse muodot. Toisinaan muoto uppoaa taustaan, toisinaan tausta nousee etualalle. Kaikki maalaussessa on ilmaisevaa, muodot ja niitä ympäröivä tila ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa.

Maalaustekniikka lisää Laineen maalausiin kolmannen tilallisen tason, modernistille niin tärkeän kaksiulotteisen pinnan. Tummissa ja kuultavasti maalatuissa kohdissa sukelletaan jonnekin syvälle ja pimeään, kun taas vaaleat alueet ja etenkin voimakkaimmat valokohdat on tehty siten, että maalin aineellisuus samalla merkitsee maalausen pinnan. Valokohdat maalaussissa eivät ole atmosfäärisiä, päinvastoin, juuri ne tekevät muodoista aineellisia. Ilmeisestä aineellisuudestaan huolimatta muodot eivät kuitenkaan synnytä heittoverjoja, mikä mutkistaa tilan kokemusta.



Tummaa figuuri

Dark Figure

Figura scura

2011

215 x 140 cm



Vierailija  
Visitor  
Visitatrice  
2011  
255 x 165 cm

LL Velázquezin maalausia katoessani minusta ovat kiinnostavia ne pisteet, joissa pinta muuttuu illuusioksi ja illusio taas palaa pintaan. Hän oli tässä mielessä omassa ajassaan poikkeuksellinen maalari.

Pyrin siihen, että muodot leijuvat vapaasti tilassa. Tila ei näin ollen synny muotojen päälekkäisyydestä tai niiden heittämistä varjoista, vaan siitä miten valo tai valot osuvat niihin. Valon lähteitä voi olla monta.

TV Syksyllä 2011 näin Tukholmassa näyttelyn, joka esitti Marcel Duchampia harrastavan ruotsalaisen kriitikon ja museomiehen Ulf Linden elämäntöötä. Hän oli tehnyt myös kolmiulotteisia malleja muun muassa Pablo Picasson kubistisista maalauskerruksista. Hän oli tehnyt mallit pahvista ja maalannut ne, ja niiden tilalliset moniselitteisydet näyttivät hyvin uskottavilta. Voisiko sinun maalauskerruksiasi rakentaa kolmiulotteisia malleja, jotka näyttäisivät niissä esityvät kappaleet myös sivulta ja takaa?

LL Kysymys on hyvä, mutta en usko että se voisi onnistua. Maalaus on sisältynyt tilallisten ambivalenssien esittäminen noin konkreettisessa muodossa on yleisesti ottaen mahdotonta, vaikka se jonkin yksittäisen teoksen kohdalla saattaisi onnistua. Maalaustaiteen suuria vahvuksia on juuri se, että maalaamalla toteutettuja asioita ei sellaisenaan voi toistaa toisella välineellä, ei edes valokuvalla. Maalaus on aina nähtävä elävästä jo pelkästään mittakaavansa vuoksi.

Laine on pitkään, itse asiassa 1980-luvulta lähtien, yhdistänyt maalauskerruksaan esittäville kuvalle ja abstraktille taiteelle ominaisia perinteitä. Esittäville kuvalle ominaisen tilavaikutelman vastaparina on ollut modernistiselle abstraktiolle tyypillinen frontaalisuus ja kuvapinnan tunnustaminen Paul Cézanneen ja kubistien hengessä.

Tämä ambivalenssi leimaa myös hänen uusimpia maalauskerruksiaan. Vaikka hänen muotojensa lähtökohdat ovat taidehistorian todellisuudessa, lopulliset muodot ovat synteesitiä eikä niitä ole mahdollista suoraan yhdistää taidehistorian tai todellisen maailman asioihin ja esineisiin. Tämä taas pakottaa kysymään, ovatko Laineen maalausset esittäviä vai abstrakteja vai kenties jonkinlaisia hybridejä.

LL Kun katson taidetta, kysymys siitä, onko maalaus abstrakti tai esittävä, ei merkitse minulle mitään. On oleellisempaa kysyä, minkälaisen kokemuksen maalaus minussa katsojana saa aikaan. En myöskään tee eroa vanhan taiteen ja nykytaiteen välillä, vaan koen ne tasavertaisiksi. Ei vanha taide ole mihinkään kadonnut, se on vahvasti läsnä tässä ajassa. Kaikki taide, joka puhuttelee meitä, on nykytaidetta.

Jos kysymystä ajatellaan tarkemmin, maalausteni lähtökohtiin sisältyy paljon figuratiivisia aineksia. Vaikka ne perustuvat itse havaitsemiini asioihin ja

niiden lähtökohdat näin ollen ovat todellisuudessa, en pyri abstrahoimaan niitä samaan tapaan kuten abstraktin taiteen pioneerit tekivät kun he pelkistivät kukkaniväriä omenapuita väriillisiksi ruuduiksi. Pikemminkin pyrin löytämään figuratiivisille lähtökohdilleeni täsmällisiä abstrakteja vastineita. Lähtökohdissa on aina tilaan, valoon tai muihin havaintoihini liittyviä ominaisuuksia, joista haluan pitää kiinni ja joiden haluan näkyvän myös valmiissa maalauskessä.

Lauri Laine kuuluu taiteilijapolveen, jolle abstrakti taide on ollut olemassa tietystä mielessä valmiina. Abstrakti taide ei myöskään ole hänen aikanaan enää edustanut avantgardea, sillä sen vallankumoukset ajoittuivat 1900-luvun varhaisiin vuosikymmeniin ja toista maailmansotaa välittömästi seuranneisiin vuosiin. Nykyisin abstrakti maalaustaide on vakiintunut osa länsimaisista visuaalista kulttuuria. Sen suuria haasteita on säilyttää itsenäisyttensä ja erityisuonteensa taiteena ja löytää keinot, jotka estävät sitä muuttumasta merkiksi merkkien joukkoon.

Laineen kehitys taiteilijana on kulkenut toisia ratoja kuin häntä edeltäneillä abstraktin taiteen edustajilla. Vaikka hän on saanut klassisen figuratiivisen koulutuksen, hän debytoi 1981 täysin abstrakteilla, itse asiassa lähes systemaattisilla maalausilla, joista hän on askel askeleelta edennyt kohti nykyistä ilmaisuaan. Hän ei kuitenkaan ole tehnyt samankaltaista harppausta kuin Paul Osipow, joka maalattuaan pitkään geometrisia väriabstraktioita siirtyi 2000-luvun taitteessa yksiselitteisesti figuratiiviseen ilmaisuun. Laine pysähtyi harmaalle alueelle, rajavyöhykkeelle ja näyttää viihtyvän siellä hyvin.

- LL Osipow edustaa eri sukupolvea ja toimii toisessa kontekstissa kuin minä. Koen hänet suussa määrin pop-taiteen edustajaksi, jollainen hän olikin 1960-luvulla, ennen abstrakteja maalauskiaan. Hänen nykyinen tapansa sisällyttää maalausinsa figuratiivisia aineksia toimii mielestäni hyvin. Häntä ja minua eniten yhdistävä asia lienee kuitenkin tyytymättömyys siihen, mitä täysin abstraktin ilmaisun kautta voi lopulta saavuttaa.
- TV Havaintomekanismimme on rakentunut siten, että näemme esittäviä asioita sielläkin, missä mitään esittävää ei ole. Tämä taas perustuu luultavasti johonkin hyvin vanhaan, johonkin jolla on tekemistä ihmisen biologisen selviytymisen kanssa. On ollut tärkeää kyetä tunnistamaan ruoka ja viholliset. Tämä mekanismi elää meissä edelleen alitajuksena ja hyvin nopeasti toimivana systeemänä, joka poimii maailmasta nopeasti kaikki figuuriin, siis mahdolliseen viholliseen viittaavat muodot ja reagoi niihin välittömästi, ennen kuin tietoinen katse ja mieli ehtivät mukaan. Sinunkin maalauskissasi erotan ensin outoja suurten siivekkäiden shakkinappuloiden kaltaisia figuureja, jotka vasta tarkemmin katsoessani osoittautuvat erilaisten ja erillisten muotojen yhdistelmiksi.



Nimetön  
Untitled  
Senza titolo  
1981  
120 x 120 cm



Montorio  
2001  
170 x 135 cm  
Rovaniemen taidemuseo, Jenny ja Antti Wihurin rahaston kokoelma, Rovaniemi  
Rovaniemi Art Museum, The Jenny and Antti Wihuri Foundation Collection, Rovaniemi

- LL Hyvä näin, sillä itse asiassa tavoittelen maalaussissani juuri tuollaista tunnistamisen hetkeä. En maalaan figuuria vaan tunteen figuurin läsnäolosta, hetken joka edeltää tiedostavaa katsetta ja kuvassa oikeasti olevien asioiden tunnistamista.
- TV Maalausen katsoja on fyysinen olento, psykofyysinen kokonaisuus, ei pelkkä ilmassa leijuva silmäpari kuten monet maalaustaiteesta kirjoittaneet tuntuvat ehdottavan. Maalaus koetaan koko keholla ja kaikilla asteilla. Maalaussissasi on paljon kosketusaistin piiriin kuuluvia asioita, jotka mieli vastaanottaa näköaistin kautta. Yksi tällainen osaksi kosketusaistin piiriin kuuluva asia ovat erilaiset kankaat ja laskokset, joita maalaussissasi esiintyy sekä tyyliteltyinä että aika lailla näköisesti kuvattuina.
- LL Luotan vastakohtien kautta syntyvien aistimusten ilmaisuvomoaan kuten kevyt ja painava, karhea ja sileä ja muut samankaltaiset vastakohdat. Tarkoitan sellaisia maalauksesta välittyviä asioita, jotka syntyvät maalausen sisäisestä dialogista, siitä miten maalaussessa olevat elementit suhtautuvat toisiinsa.

Tila Laineen maalaussissa oli pitkään hyvin introspektiivinen, sisäänpäin käännyntynyt. 1990-luvulla hän maalasi eräänlaisia monikerroksisia renessanssi-ikkunoita, joiden perspektiivilinjat kuljettivat katseen pinnan taakse ja alle, visuaaliin labyrintteihin tai kuin läpikuultavien verhojen taakse.

Maalaustaiteen arkkitehtuurin perustuvissa teoksissa ei ollut mitään ihmiseen viittavaa. Maalaukset olivat tiloja ilman ihmisiä tai mahdollisesti tiloja, jotka odottivat ihmistä kuten Gertrud Sandqvist kirjoitti 1986: "Siinä ovat puitteet, paikka on valmiina. Nyt on odotus" <sup>2</sup>.

Kaksi vuotta myöhemmin vertasin Laineen maalauskirjallisuuden puutarhoihin, joissa "täsmällisesti leikatut puut, pensasaidat ja huolella sommitellut käytävät ovat sekä näyttelijöitä että lavastus" ja joissa "valon kierros aamusta iltaan muuttaa nuo geometriseen kaavaan alistetut näkymät vaihtuvien väri- ja tilakokemusten näyttämöksi" <sup>3</sup>.

Vielä muutama vuosi lisää, ja väri- ja tilakokemusten päälle kerrostui fragmentteja toisista tiloista, päällekkäisiä ja sisäkkäisiä tiloja, jotka olivat lainauksia tai viittasivat kukaan eri aikakauden taiteeseen. Joskus Laineen tilatutkielmat olivat varsin monimutkaisia. Maalaussessa *Montorio* (2001) kohtaavat punaista muuria vasten projisoitu, ylhäältä nähty tumma pohjakaavio ja voimakkaassa valossa kylpevä kaupunkisiluetti.

Kun nyt katson Laineen maalauskirjallisuuden paljon pitemmältä aikaväliltä, huomaan hänen oikeastaan maalanneen itsensä Italian ja laajemmin Välimeren alueen taidehistorian keskeisten aika- ja tyylikalustien läpi. 2000-luvulla häntä on kiinnostanut Italian ja Espanjan barokki.

<sup>2</sup> Gertrud Sandqvist: Lauri Laine. *Voyage*. Borås konsthall 1987, s. 10.

<sup>3</sup> Timo Valjakka: Huoneita, puutarhoja, peilejä. *Lauri Laine*. Galleria Krista Mikkola, Helsinki 1988.

- LL Barokki on itse asiassa aika monimutkainen juttu, sen piiriin kuuluu hyvin monenlaista taidetta. Vaikka Caravaggio, Poussin, Rubens ja Vermeer ovat hyvin eri tyypisiä maalareita, he kaikki edustavat 1600-luvun taidetta. Sitten on sen tyypistä barokkia isolla B:llä kuten Pietro da Cortona, joka teki rönsyileviä kattokoristeluita ja pyörryttäviä illuusioita. Minulle Poussin ja Caravaggio edustavat eräänlaisia ääripäitä. Poussin teki antiikkia ihannoivaa uusklassisia ja Caravaggio korostetun voimakasta naturalismia.
- TV Caravaggio piti teatraalisuudesta ja kohdevaloista. Hänen käsityksensä tilasta, jossa figuurit näyttävät astuvan tai jopa syöksyvän ulos maalausista, tuo sekin mieleeni monet sinun viimeaiset maalausesi, joiden kuvapinnasta ulos leijuvia ja sinkoavia muotoja pitää melkein väistää. Myös valo maalaussissasi on lähellä Caravaggion valoa, se on suunnattua, jyrkkää ja dramaattista.
- LL Valossa on paljon yhteistä, sen myönnän. Muuten maalauseni liittyyt ehkä enemmän Caravaggion jälkeiseen aikaan. Sekä käyttämäni väriasteikot että taivittelemani tunnelmat ovat hyvin toisenlaisia kuin Caravaggiolla.  
On yksi taiteilija, joka barokista puhuttaessa usein unohtuu. Hän on Zurbarán, joka voidaan yhdistää Caravaggion koulukuntaan, vaikka hän ei ilmeisesti koskaan käynytkaän Italiassa. Sevillan taidemuseossa on Zurbaránilta valtavan hieno sarja naispyhimyksiä, kahdeksan samankokoista maalausta vierekkäin. Tämä sarja on ollut viimeikaisten maalausteni keskeinen lähtökohta.
- TV Robert Hughes on pannut merkille, että Caravaggio on ainoa merkittävä italialaismaalari, jolta ei tunneta yhtä ainoaa piirustusta. Joko hänen piirustuksensa ovat tuhoutuneet – mikä ei olisi yllätys kun ajattelee hänen hurjia elintapojaan – tai hän ei käyttänyt piirustuksia lainkaan vaan maalasi suoraan kankaalle. Mitä sinä teet ennen kuin aloitat maalausen? Maalaatko suoraan kankaalle vai teekö ensin luonnoksia?
- LL Piirrän jatkuvasti, pidän eräänlaista visuaalista päiväkirjaa. Minulla on kasoitain luonnoskirjoja täynnä kuvia, piirustuksia ja muistiinpanoja. Kuten kerroin, piirrän taideteoksia museoissa. Kun maalausen käy läpi piirtämällä, sen muisataa paljon paremmin. Mutta silloin kun maalaan, teen aivan pieniä nopeita piirustuksia, joissa kokeilen erilaisia vaihtoehtoja. Lappusia voi olla toista sataa yhtä maalausta kohti, mutta en säästää niitä vaan heitän ne pois saman tien.  
Työvaiheista tärkein on muotojen piirtäminen hiilellä kankaalle. Se on vaihe, jossa teen suurimmat valöörejä koskevat päätökset. Tarvittaessa teen myös pieniä maalausia, joissa kokeilen värvivaikutelmia kuten vaihtoehtoisia punai-

sia ja valkoisia. Mikään ei kuitenkaan siirry sellaisenaan kankaalle, sillä lopullinen maalaus muotoutuu kankaalla maalatessa. Jonkinlainen käsiteys perusvalosta on ehkä ainoa asia, joka kulkee mukana ensimmäisestä luonnoksesta valmiiseen maalaukseen saakka.

- TV Miten värit vaikuttavat maalaksen muotoutumiseen?
- LL Itse asiassa vain vähän. Jotain saataa poistaa tai siirtää. Minulla on maalausta aloittaessani mielessä tietty atmosfääri, jota lähdent värin ja valon avulla hakeamaan.
- TV Värisi ovat peräisin klassisen maalaustaitteen paletista. Et rakenna valoa ja tilaa väripintojen ja kontrastien avulla kuten esimerkiksi Henri Matisse.
- LL Käytin tuota metodia vielä 1980-luvun maalaussissani, joissa tila on kaksoisulotteisempi. Väripintojen kontrastit antoivat maalauskelle valon, samalla kun piirustuksen asema oli hyvin itsenäinen suhteessa väreihin. Mutta kun sommittelen kolmiulotteisia muotoja näyttämön lailla valaistuun kuvatilaan, tämä väistämättä vaikuttaa maalaksen väriskaalaan.
- TV Renessanssin maalaustaitteessa maalausten värit ovat usein enemmän tai vähemmän koodattuja, esimerkkeinä Marian asun sininen ja punainen. Annatko väreille symbolisia merkityksiä tai ajatteletko ylipäänsä tällaisia asioita kun luonnosteleet maalausta?
- LL Värini liittyvät ennen kaikkea maalaksen kokonaistunnelmaan, ei niillä ole symbolisia merkityksiä. En myöskään käytä tiettyä väriä tietystä paikassa, en tee kaikista ”hatuistani” punaisia. Kokonaisväriskaala ja värien määrälliset suhteet ovat minulle tärkeitä. Ne määrävät maalaussissa käytetyn värit, jotka tietenkin ovat jossakin määrin alisteisia valolle.
- TV Jos haluaa saada tilan puhumaan, pitää vaimentaa valoa ja värejä. Teatterissa valon määrä lavalla on alhainen siksi, ettei mitään voi korostaa valolla ellei valo ole kirkkaampi suhteessa yleiseen valotasoon. Suuri osa modernia taidetta, ehkä Mark Rothko tai sinulle läheistä Giorgio de Chiricoa lukuun ottamatta, on kirkkaan päivänvalon taidetta, jossa valo maalaussessa syntyy värien suhteista ja kontrasteista. Hämärän maalareita nykytaiteessa on aika vähän.
- LL Minua kiehtovat nykyisin kovasti Velázquezin ja hänen aikalaistensa väriskaallat. Velázquez suhtautuu mielestääni väriin huomattavasti aktiivisemmin kuin



Francisco de Zurbarán  
Saint Elizabeth of Portugal  
(Santa Isabel), ca. 1635  
Madrid, Prado  
© 2012 Photo Scala, Firenze

Caravaggio. Väri puhuu jokaisessa Velázquezin maalaussessa, vaikka sitä ei olekaan paljon.

Zurbaránin teoksissa minua kiinnostaa muotojen volyyymi ja se, että hän on asettanut muotonsa kohdevaloon. Kun katsot hänen maalausiaan, huomaat, että hänellä hyvin harvoin on luonnollista perspektiiviä. Figuurit ovat lähellä maalausen pintaa ja jopa yksittäiset ruumiinosat ovat harvoin oikeassa perspektiivissä. Zurbarán kokoaan ihmisen osista tällaisen hyvin lähellä kuvapintaan olevan rakenteen. Siksi ei ole yllätys, että esimerkiksi Picasso ja Juan Gris olivat hyvin kiinnostuneita hänen taiteestaan.

- TV Kun Picasso, Gris ja Georges Braque loivat kubismia, heillä ei ollut paljon esikuvia, joita katsoa. He ponnistivat paitsi 1900-luvun alun Pariisin kaupunkikulttuurista, myös taiteesta, joka heidän aikanaan oli olemassa. Vuonna 1906 kuollut Cézanne edusti taiteen etummaista rintamaa pitkään. Vasta seuraava kymmenluku toi mukanaan venäläisen avantgarden, Italian futurismin ja ensimmäiset täysin abstraktit maalaukset.

1900-luvun alkupuolen taide on puolestaan innoittanut Frank Stellaa, jonka värikääät ja seinästä tilaan tunkeutuvat metallireliefit edustavat nykytaiteen barokkia isolla B:llä, jos jokin. Miten Stellan teokset istuvat sinun barokkiseen maisemaasi?

- LL Eivät mitenkään. Tietenkin tunnen hänen taidettaan, mutta ei hän ole minua inspiroinut. Ajatteletko kysymystä kolmiulotteisuudesta, jota hän on käsitellyt reliefiessään?

- TV Ajattelen kaksi- ja kolmiulotteisuuden suhdetta ja todellista tilaa. Sinä et ole lähtenyt rikkomaan peruspinnan muotoa etkä fyysisesti kerrostamaan geometria muotoja tilaan, mutta niin sinulla kuin hänellä muodot näyttävät leijuvan todellisessa tilassa, siis jossakin seinäpinnan ja katsojan välissä. Stellan tausta on toki minimalismissa ja sen realismissa, jossa todellinen tila on aivan keskeinen käsite.

- LL Stella on kirjoittanut barokista ja muun muassa Caravaggiosta kirjassaan *Working Space* (1986). Mitä sanot on totta, en ole tullut sitä itse ajatteleeksi. Stella on varmasti miettinyt samankaltaisia asioita kuin minä, mutta muuten kulkunut omia teitään. Kuten sanoit, hän edustaa hyvin toisenlaista perinnettä.

- TV Yksi Stellan keskeisiä ajatuksia liittyy tilaan. Kun moderni maalaustaide hylkäsi tilan, se hänen mielestään hylkäsi yhden keskeisistä ilmaisu- ja kommunikaatiokeinostaan. Hän pyrki reliefiensä avulla palauttamaan tämän keinon



John Walker  
Form and Prow  
1983  
Porin taidemuseo, Pori  
Pori Art Museum, Pori

maalaustaiteeseen ja tekemään sen ilman että maalaus tarvitsisi luopua niistä väriin liittyvistä arvoista, joita esimerkiksi Matisse oli kehittänyt. Veikkaan, että tämä on päällimmäinen syy hänen reliefiensä papukaijankirjavaan värityksiin.

- LL Minulla on ollut samankaltaisia ajatuksia tilan suhteen. Kun olin aikani tehnyt litteitä ja kerroksellisia pintoja, mikä oli 1900-luvun jälkipuolen abstraktin taitteen tapa katsoa ja kuvata maailmaa, minussa heräsi halu maalata vaikeammin ja monimutkaisemmin. Halusin löytää tilan, joka olisi klassisempi ja figuratiivisempi ja joka kuitenkin jotenkin ottaisi huomioon modernistisen maalaustaiteen perinteen. Lähdin lisäämään kolmiulotteisuutta, aluksi varovaisesti ja myöhemmin rohkeammin ja dramaattisemmin.

Mitä Stellaan tulee, hänellä tuntuu aina olevan jokin kuva-aihe mukana, vaikka hänen reliefinsä ovatkin täysin abstrakteja. Sama koskee Sean Scullya, jonka maalaukset ovat ensi katsomalla vain erisuuntaisia litteitä raitoja. Niistä välittyy kuitenkin vahva tunne jostakin maalausen ulkopuolella olevasta. Ne ovat pelkiä raitoja ja silti jotain omakohtaisesti koettua. Tämä näkyy selvästi hänen värvivalinnoissaan ja maalikäsittelyssään.

- TV Raita on aiheena banaali, itsestään selvä. Raitoja on kaikkialla, leveitä ja kapeita, pystyjä ja vaakojaa, kaikenvärisiä. Scullyn maalauskissa on hyvin monenlaisia raitoja, joista osa on helposti tunnistettavia. Voi ajatella nähneensä nuo raitat torilla tai uimarannalla tai villapaidassa. Siksi hänen maalauskensa ovat niin helposti lähestyttäviä.

Maalarille raita on kiitollinen kuva-aihe, sillä se hoitaa suuren osan sommittelua koskevista päätöksistä hänen puolestaan ja antaa hänen keskityä asiaan eli siihen miten värit ja valo maalaussessa pelaavat. Raidat tai ruudut, joita molempia Scully on käyttänyt, ovat myös kätevä keino luoda maalaukseen tilaa ja valoa. Muistan sinunkin käyttäneen raitoja ja ruutuja 1990-luvulla monen otteeseen ja luultavasti samoista syistä.

- LL Pitää paikkansa. Mutta Scullyn maalauksiin sisältyy mielestäni myös paljon viittausta taiteen historiaan aina Velázquezista Giorgio Morandiin. Vaikka hän maalaakin vain valitsemansa ja muistamansa maalausen valon, ei sen kuva-aihetta, etenkin hänen Espanjassa tekemänsä maalaukset ovat usein jännittäväällä tavalla tunnistettavia tavassa, jolla ne peilaavat maalaustaiteen historiaa.

- TV Olemme puhuneet Ducciolta, Zurbaránista ja Velázquezilta. Olemme puhuneet Caravaggion ja Stellan barokista, mutta melkein unohtaneet Italian modernismin, Giorgio de Chiricon ja Giorgio Morandin. Minusta tuntuu, että



*Sean Scully*  
**Wall of Light Silver Black**  
2000

Sara Hildénin säätiö | Sara Hildénin taidemuseo, Tampere  
Sara Hildén Foundation | Sara Hildén Art Museum, Tampere

varsinkin de Chirico on vahvemmin läsnä maalaussissasi kuin heti tulee ajatteleeksi.

LL Kyllä, de Chirico on läsnä. Jotkut ovat nostaneet hänet esiin, yleensä omasta aloitteestaan niin kuin nyt sinäkin. Myönnän hänen vaikutuksensa silloin kun sitä kysytään.

TV Saat sinä hänet kielääkin, jos haluat.

LL Suhteeni de Chiricoon on vähän ambivalentti. Kuten huomaat, yhdistelen usein maalaussissani elementtejä, joilla ei näennäisesti ole mitään tekemistä toistensa kanssa. Näin tekee myös de Chirico, joka usein rinnastaa asioita oidoilla ja odottamattomilla tavoilla. Ja kuten tiedämme, kun kaksi toisilleen vierasta asiaa kohtaa, syntyy jokin kolmas asia.

TV De Chirico suosii iltahämärää valaistusta, kohdistettua valoa ja pitkiä draamaattisia varjoja niin kuin sinäkin.

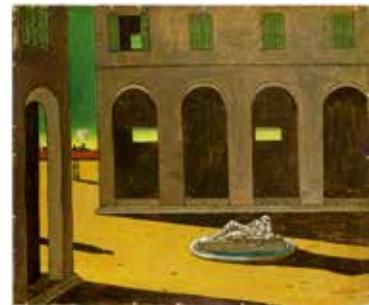
LL Ja kaikenlaisia outoja ja päällekkäisiä perspektiivejä. En ole pyrkinyt seuraamaan hänen esimerkkiään, mutta näen hänen teoksissaan erilaisia hiljaisuuden ja uhkaavuuteen liittyviä asioita, jotka ajoittain kiinnostavat minua. Pidän kovasti hänen varhaisten maalaustensa visualisesta dramatiikasta. Sen sijaan hänen myöhäisempi tuotantonsa ei juurikaan kiinnosta minua.

TV Italialaiset luonnehtivat de Chiricon teoksia sanalla metaphysician, *la metafisica*. Huomaan, että sinullakin on sen nimisiä kirjoja hyllyssäsi.

LL Niin on, mutta en tavoittele mitään siinä mielessä mystistä tai metaphysisistä kuin de Chirico tai muut surrealismin piirissä toimineet taiteilijat. Kuten sanoin, hänen teoksissaan on asioita, jotka kiinnostavat minua, mutta hän ei suinkaan ole ainoa. Italialaisista Morandi ja Carlo Carrá ovat myös minulle läheisiä, samoin informalisti Alberto Burri.

TV Kerroit löytäväsi käyttämäsi muodot tai ainakin niiden alkiot taidehistoriasta, piirtämällä maalausia. Voiko mikä tahansa maalaus laukaista kiinnostukseesi?

LL En piirrä mitä tahansa vaan aivan tiettyjen taiteilijoiden tiettyjä teoksia, sellaisia jotka tavalla tai toisella liittyvät siihen mitä juuri olen tekemässä, esimerkkinä Zurbaránin naishahmot Sevillassa ja Madridissa. Kyse on itse asiassa aika



**Giorgio de Chirico**  
Italialainen tori  
Italian Square  
Piazza d'Italia, 1912  
Milano, Jesi Coll.  
© 2012 Photo Scala, Firenze

monimutkaisesta dialogista olemassa olevan ja eri aikakausia edustavan taitteen ja omien vielä lopullista muotoaan hakevien maalausteni välillä.

Geometria on minulle apukeino. Se mahdollistaa suhteeni plastisuuteen ja samalla etäännystää minut surrealismista, jossa katse helposti kiinnittyy tilan ja valon asemesta omituisiin figuureihin. Hyviä esimerkkejä tästä ovat Joan Mirón 1930-luvun maalaukset, jotka ovat paljon hienompia ja tiukemmin sidoksissa klassiseen perinteeseen kuin miltä päällisin puolin näyttää.

Kysymys figuurin ja itse maalausen suhteesta on yksi syy pitää kiinni muotojen abstraktisuudesta. Toisaalta muistutan, että käyttämäni muodot eivät ole mittausopillisia. Ne eivät perustu geometrisiin ihannemuotoihin vaan oma-kohtaisiin havaintoihin. Ne ovat löydettyjä muotoja, eivät keksittyjä tai konstruoituja.

Laineen maalaussissa toistuvat muodot tuovat viittaustenomaisesti mieleen todellisen maailman muotoja ja materiaaleja. Ne houkuttelevat tulkintoihin, näkemään maalaussissa esimerkiksi hattuja ja viittoja ja niiden kantajia.

Vaikka Laine kertoo, että hän löytää muotonsa taiteen historiasta, hänen maalauskiaan katsoessa tulee muistaa, että lopullinen teos on eri asia kuin sen lähtökohta. Millään hänen maalaussaansa olevalla muodolla ei ole suoraa vastinetta taiteen historiassa tai ympäriovässä todellisuudessa. Niiden ei ole tarkoitus olla nimettäviä tai tunnistettavia. Ne saavat lopullisen muotonsa maalausprosessin myötä ja ne esittävät vain itseään. Pessi Rautio sanoin, ”hänen maalauskensa aiheena ei varmaankaan ole hattu, vaan se, että tuo hattu on maalaustaiteen historiasta peräisin”<sup>4</sup>.

LL Yksi pitkääikaisia kiinnostuksen kohteitani ja myös keskeisiä aiheitani on ollut ja on edelleen se, miten taide syntyy taiteesta ja kuvat kuvista. Joissakin maalaussissani esiintyy pyöreitä päähineitä, jotka juontavat tiettyyn Domenichinon maalaukseen. Toisissa on viittausta Duccion *Ilmestykseen* (1311), joka on National Galleryssa Lontoossa, tai Piero della Francescan Arezzoon maalaamissa freskoissa esiintyvään arkkitehtuuriin. Uusissa maalaussissani muodot ovat tässä suhteessa vapaampia ja viitteellisempiä.

Nykyisin tavoittelten kokonaisvaikutelmaa esimerkiksi tilassa seisovasta figuurimaisesta hahmosta enemmän kuin sitä, että jokin yksittäinen muoto olisi jäljitettävissä, tunnistettavissa ja nimettävissä. Muodot ovat minulle näytellytöitä tilassa, johon rakentuu draama. Tässä draamassa sekä maalausen tausta että muodot ovat yhtä tärkeitä. Painopisteessä on erillisten ja yksilöllisten muotojen muodostama kokonaisuus, joka viittaa ihmiseen.



Duccio  
L'Annunciazione  
1311  
© National Gallery, London

4 Pessi Rautio: On muitakin maalareita. *Galleria Orton esittää 7. Galleria Orton*, Helsinki 2008, s. 20.





## C O N V E R S A T I O N I N T H E S T U D I O<sup>1</sup>

**LAURI LAINE'S STUDIO** is in an old functionalist building in Töölö in Helsinki, on the fourth floor. The large windows look out over the Hesperia boulevard, with its lines of old horse chestnut trees, towards some high tower blocks. On the window sills are paints, linseed oil and varnish, and dozens of brushes of various sizes.

Apart from the easels and piles of paintings of different dimensions, the high room is dominated by a large bookshelf, which cuts through the space from floor to ceiling like a narrow tower. Judging by the spines of the books, the shelves contain an extensive sampling of the history of western painting and culture, lots of books about Piero della Francesca and Diego Velázquez, but also plenty of contemporary art and, for example, Goethe's and Carl August Ehrensvärd's journals of their Italian travels.

LL That bookshelf represents a subjective view of everything that interests me in art. It actually only contains books about the art and artists that have said something to me. This library has been accumulated quite spontaneously over the years. If I have been interested in an artist, I have wanted to know as much as possible about them.

TV How do you use your library? Do you actively browse the books or do you read them once and put them on the shelf?

LL I return to the books quite frequently. They are a kind of memory file, in which I find what I need at any one time. If a painting I have seen a long time ago suddenly starts to preoccupy me, it's very likely that there is a picture of it somewhere in these books.

When going round museums and other places, Laine never takes photographs. Instead of a camera he digs out his sketchbook. He makes small drawings and collects a sort of stockpile of material based on his own personal experience. He has never drawn any of the pictures in the books, but says he has read them from cover to cover, or at least all the sections he needs.

TV Are there books on the shelves that have been in particularly heavily used?

LL One recent one has been a thick book about Francisco de Zurbarán written by Odile Delenda in 2009. That's why it's not on the shelf, but at home on my bedside table.

As regards literature, my favourite Italian writers are Antonio Tabucchi and Claudio Magris, with Magris perhaps having influenced me the most.

Magris has written two large "travelogues", *Danubio* (1986, English translation *Danube*, 1989) and *Microcosmi* (1997,

English translation *Microcosms*, 1999), in which various experiences from personal life are interwoven with geographical and historical facts. I find starting points like these really fascinating and I hope they are evident in my paintings.

TV Do you happen to have read Gianni Celati, whose books are actually purely personal experience and geographical facts? Celati, in fact, refuses to use his imagination and only describes what he sees in front of him.

LL Yes, I have, very much so. My favourite is *Verso la foce* (1989), in which he wanders along the river Po, following it right through Lombardy. It's a truly splendid book.

Lauri Laine has travelled a lot since he was a child. He talks about how, at the end of the 1950s, he and his parents toured the length and breadth of Germany, Austria and The Netherlands, every summer, from one city to the next. He does not remember much about visiting museums at that time, but the summers in different parts of Europe taught him that, if he wants to see something, he can always go and take a look.

LL If, for a moment, we forget Italy and especially Rome, where I have worked every year since 1986, I generally travel to see a specific exhibition or museum. I go to Seville to look at Zurbarán's paintings and to Vienna to see Velázquez's maidens of the court – they have a good collection of them there. I have roamed around Italy a lot and also travelled there on numerous occasions to look at an individual work. When looking for that work, I have always also managed to discover other works that I knew nothing about in advance.

TV Has any one trip been particularly important to you?

LL The most crucial one was definitely the trip to Rome in 1979, when my close relationship with the city and the country first began. I toured classic sites such as Florence, Padua, Arezzo and Assisi. My visit to Siena at the beginning of the 1980s was an important one, as was the trip to London in 1981, when I saw the National Gallery's collections for the first time.

I was lucky in the sense that these places had yet to be found by mass tourism. Nowadays, it is no longer so easy to get into Padua's Scrovegni Chapel.

One important experience occurred in 1980, when Matti Kujasalo represented Finland at the Venice Biennale. The Artists' Association of Finland hired me to install his exhibition. At the same time, I managed to see a lot of old Venetian art in museums and churches. And there are lots of churches in Venice, very probably more of them than bars. One of the

1 Lauri Laine and Timo Valjakka met on several occasions in the autumn of 2011 while they were preparing for Laine's retrospective exhibition, which opens at Kunsthalle Helsinki in March 2012. This text is based on their conversations in Laine's studio.

finest is San Sebastiano, which has the best bits of Paolo Verones's production. I have been back there many times since.

Laine's early paintings were black-and-white constructivist networks of lines totally devoid of references to the reality outside the painting. These paintings were, for instance, shown in his solo exhibition at Galerie Artek in 1983. Nevertheless, he was not happy with constructivism for very long.

LL In Paris in the early 1980s, I saw Louis Cane's paintings, which contained arcs, gateways and circles referring to Renaissance architecture. I saw them as examples of the way that art history can be naturally present in the art of my own time. They made me think about the relationship between painting and architecture, and led on to numerous considerations about art history and the nature of painting. I don't know what Cane is doing nowadays, but in the mid-1980s he had a powerful impact on me.

The awakening Laine experienced in Paris led to some large three-part paintings such as *Untitled* (1986), which contains large, flat colour fields and on top of them dark, architectonic line structures, and allusive arches and gateways. One of the paintings' evident starting points was Early-Renaissance art. Laine says that, at that time, he was particularly investigating the paintings of the Siena master Duccio.

LL One brief, but very important stage was the two-part, two-colour works that preceded these large paintings, in which I used free drawings I had made from Nicolas Poussin's bacchanalia pictures as the basis for the line rhythms made up of segments of an arc of a circle. These painting were the beginning of a conscious use of art-historical references.

At first glance Lauri Laine's latest works completed during the last two or three years are emphatically baroque. In their themes they are related to the mysteriously twilit paintings that Laine showed in his solo exhibition in Helsinki in 2009, and which were characterized by large, roundish shapes. A common feature of the paintings is their three-dimensional shapes, which float in sparsely lit, stage-like spaces.

Even though both series of works are situated on the borders of figurative and abstract expression, and close to the character-portrait genre, the main role in the paintings is not played by the forms, but the emptiness, a deep space sculpted into visibility by the interplay between the light and the forms.

LL I try to make the first impression of my works a powerfully spatial one. The space and the light are dependent on each other, since in a painting space cannot be depicted without light. Directional light is clearly something that constructs the space, but, nevertheless, I have not wanted to very precisely define the space in which the forms float.

TV Your paintings contain a lot of elements of baroque painting. I have noticed that some people find these indefinite blacks and deep picture spaces irritating. For example, they want to see in Caravaggio's paintings, even a scintilla of architecture, some kind of reference to the place where the figures appearing in the painting are.

Your paintings also raise questions about where the shapes are in relation to the surface of the painting. Are they behind the surface or in front of it, in the same space as we ourselves are? When I, for example, look at *Dark Figure* (2011), I notice that it is quite hard to determine the position of the individual forms in the space.

LL I try to construct the compositions of my paintings so that there is only a meagre amount of space left at the edges and so that the shapes fill almost the entire picture area in different ways. They thus appear to occupy the same space as the viewer, or at least are very close to that space.

Laine paints the backgrounds of his works so that the empty spaces around the forms are as important as the forms themselves. Sometimes the shape sinks into the background, sometimes the background rises to the foreground. Everything in the painting says something, the shapes and the space around them are in continual interaction.

This painting technique gives Laine's paintings a third spatial level: the two-dimensional surface so important to the modernists. In the dark, transparently painted areas we dive into somewhere deep and dark, while the light-coloured areas, and especially the brightest highlights, have been executed so that the materiality of the paint, at the same time, marks out the surface of the painting. The points of light in the paintings are not atmospheric, on the contrary, they are specifically what makes the forms material. Despite their evident materiality the forms do not produce cast shadows, and this complicates the experience of the space.

LL When I look at Velázquez's paintings, what I find interesting are the points at which the surface turns into an illusion and the illusion back into a surface again. In that sense he was an exceptional painter for his time.

I try to get the shapes to float freely in the space. This being the case, the space does not arise out of the superimposition of the forms or out of the shadows that they cast, but out of the way that the light or lights strike them. There can be many sources of light.

TV In the autumn of 2011, I saw an exhibition in Stockholm that showed the life's work of Ulf Linde, a Swedish critic and museum man, and Marcel Duchamp enthusiast. He had also made three-dimensional models, including of Pablo Picasso's cubist paintings. He had made the models out of card and painted them, and their spatial ambiguities looked highly believable. Would it be possible to construct three-dimensional models of your paintings, which also showed the objects that appear in them from the side and behind?

LL That's a good question, but I don't believe it would work. Showing the spatial ambivalences contained in my paintings in such a concrete form is, generally speaking, impossible, even if it might succeed for an individual work. One of the great strengths of painting is specifically that things realized by painting cannot be replicated as they are in another medium, not even in a photograph. A painting always has to be seen live, for reasons of its scale alone.

Laine has for a long time, in fact ever since the 1980s, combined in his paintings traditions characteristic of the figurative image and of abstract art. The counterpart to the space effect characteristic of the figurative image has been the frontality typical of modernist abstraction, and accepting the existence of the picture surface in the spirit of Paul Cézanne and the cubists.

This ambivalence is also a hallmark of his latest paintings. Although the starting points for his forms lie in the reality of art history, the final forms are synthetic, and it is not possible to link them directly with art history or with ideas and objects in the real world. This, in turn, compels us to ask whether Laine's paintings are figurative or abstract, or perhaps some species of hybrids.

LL When I look at art, the question of whether a painting is abstract or figurative does not matter to me. It is more relevant to ask what kind of experience the painting induces in me as a viewer. Nor do I make a distinction between old art and contemporary art, but experience them as equal. Old art has not gone anywhere, it is powerfully present in our time. All art that speaks to us is contemporary art.

If we think about the question more closely, the starting points for my paintings include a lot of figurative elements. Even though they are based on things that I have observed myself, and hence their starting points are in reality, I don't try to abstract them in the same way as the pioneers of abstract art did when they reduced blossoming apple trees to coloured grids. Rather, I try to find precise abstract equivalents for my figurative starting points. These starting points always have properties associated with space, light or my other perceptions, properties that I want to hold onto, and which I also want to be visible in the finished painting.

Lauri Laine belongs to the artist generation for whom abstract art has existed, in a sense, ready-made. Nor has abstract art, in his time, any longer represented the avant-garde, since it revolutions date back to the early decades of the 20<sup>th</sup> century and to the years immediately following the second world war. Nowadays, abstract painting is an established part of western visual culture. One of its major challenges is to preserve its independence and distinctive character as art, and to find means of preventing it from turning into just one sign among others.

Laine's development as an artist has followed different trajectories than those of the representatives of abstract art that preceded him. Even though he received a classical figurative training, he made his debut in 1981 with totally abstract and, in fact, almost

systematic paintings, from which he has advanced step by step towards his current mode of expression. And yet he has not made the same kind of leap as Paul Osipow, who, having for a long time painted geometric colour abstractions, at the turn of the millennium, went over to unequivocally figurative expression. Laine stayed where he was, in the grey area, in the border zone, and appears to thrive there.

LL Osipow represents a different generation and operates in a different context than I do. I see him as being to a great extent a representative of pop art, which he in fact was in the 1960s, before his abstract paintings. I think his current way of incorporating figurative elements into his paintings works well. What he and I most have in common is probably, however, a dissatisfaction with what can ultimately be achieved through totally abstract expression.

TV Our perception mechanisms have been constructed so that we see figurative things even in places where there is nothing figurative. This, meanwhile, is presumably based on something very old, that has to do with human biological survival. It has been important to be able to recognize food and enemies. This mechanism still lives on in us as an unconscious and very fast-operating system, which rapidly picks out of the world any forms that allude to a figure, i.e. to a possible enemy, and reacts to them immediately, before the conscious gaze and mind have time to get involved. In your paintings, too, I first make out strange figures like large, winged chess pieces, which only when I look more closely turn out to be combinations of different, distinct forms.

LL That's good, since in my paintings I, in fact, specifically aim at that kind of moment of recognition. I don't paint a figure, but the feeling of the presence of a figure, the moment that precedes the conscious gaze and the recognition of the things that are actually in the picture.

TV The viewer of the painting is a physical being, a psycho-physical whole, not just a pair of eyes floating in the air, as many people who have written about painting seem to suggest. A painting is experienced with the whole body and with all the senses. Your paintings contain a lot of things that belong to the realm of touch, things that the mind then takes in through the visual sense. One such thing that belongs integrally to the realm of touch is the various textiles and folds of cloth that appear in your paintings, both in a stylized way and very realistically portrayed.

LL I rely on the expressive power of the sensations that arise through opposites, such as light and heavy, rough and smooth, and other similar opposites. By that I mean things that are mediated by the painting, and which arise out of the internal dialogue taking place in the painting, out of the way that the elements in the painting relate to each other.

The space in Laine's paintings was for a long time highly introspective, introverted. In the 1990s, he painted kinds of multi-layered renaissance windows, whose perspective lines take the gaze behind and beneath the surface, into visual labyrinths, or as though behind translucent curtains.

The works of painting based on architecture contained no references to human beings. The paintings were spaces without people, or possibly spaces that were waiting for someone, as Gertrud Sandqvist wrote in 1986: "The framework is there, the scene is set. Now comes the waiting."<sup>2</sup>

Two years later, I compared Laine's paintings to formal gardens "whose precisely trimmed trees, hedges and carefully laid out paths are both the actors and the set" and in which "...the course of the sun from morning to evening transforms those views of geometric patterns into a drama of changing colours and spatial sensations."<sup>3</sup>

Only a few more years, and layered on top of these colour and space experiences are fragments of other spaces, superimposed and nested spaces that were each borrowings from or referred to the art of a different period. Sometimes Laine's investigations of space were quite complicated. In his painting *Montorio* (2001) a dark ground plan seen from above, projected onto a red wall, and a city silhouette bathed in bright light meet.

When I now look at Laine's paintings, after a much longer interval, I notice that he has actually painted himself through the main chronological and stylistic periods in the art history of Italy, and of the Mediterranean region more widely. In the 2000s, he has been interested in Italian and Spanish baroque.

LL The baroque is in fact quite a complicated thing, and spans a highly diverse range of art. Even though Caravaggio, Poussin, Rubens and Vermeer are very different types of painters, they all represent 17<sup>th</sup>-century art. Then there is that type of baroque with a capital B, as with Pietro da Cortona, who made rambling ceiling decorations and vertiginous illusions. For me Poussin and Caravaggio represent sorts of extremes. Poussin made neo-classicism that idealized Antiquity and Caravaggio exaggeratedly powerful naturalism.

TV Caravaggio liked theatricality and spot lighting. His conception of space, in which the figures appear to step, or even rush, out of the paintings, also brings to mind many of your most recent paintings; we almost have to duck to avoid the forms floating or ricocheting out of their picture surfaces. The light in your paintings is also close to Caravaggio's light, it is directional, stark and dramatic.

LL The light has a lot in common, I admit. Otherwise my paintings are perhaps more closely linked to the time after Caravaggio. Both the colour scales that I use and the moods that I aim for are very different from Caravaggio's.

There is one artist who is frequently forgotten when people talk about the baroque. And that is Zurbarán, who can be ranked among Caravaggio's school, even though he appar-

ently never even went to Italy. The Museum of Fine Arts of Seville has a tremendously fine series of female saints by Zurbarán, eight same-sized paintings side by side. This series has been a key starting point for my recent paintings.

TV Robert Hughes has pointed out that Caravaggio is the only major Italian painter from whom there is not a single known drawing. Either his drawings have been destroyed – which would be no surprise when we think of his wild lifestyle – or he didn't use drawings at all, but painted directly onto the canvas. What do you do before you start a painting? Do you paint directly onto canvas or make sketches first?

LL I draw constantly, I keep a kind of visual diary. I have stacks of sketchbooks full of pictures, drawings and notes. As I said, I draw artworks in museums. When you go through a painting by drawing it, you remember it a lot better. But when I paint, I make quite small, quick drawings, in which I try out different alternatives. There can be over a hundred slips of paper for a single painting, but I don't save them. I throw them away immediately.

The most important working phase is drawing the shapes in charcoal on the canvas. That is the phase in which I make the biggest decisions about the colour and tone values. If necessary I also make small paintings, in which I try out colour combinations, such as alternative reds and whites. But nothing gets transferred to the canvas as it is, since the final painting takes shape on the canvas as I paint. Some sort of notion of the basic light is perhaps the only thing that runs from the first sketch right through to the finished painting.

TV How do the colours affect the way the painting takes shape?

LL Actually only a little. I may delete or move something. When I start a painting, I have a certain atmosphere in mind, which I set about capturing with the aid of colour and light.

TV Your colours come from the palette of classical painting. You don't construct light and space using colour surfaces and contrasts like, for example, Henri Matisse.

LL I was still using that method in my paintings in the 1980s, in which the space was more two-dimensional. The contrasts between the colour surfaces gave the painting light, at the same time as the status of the drawing was very independent of the colours. But when I compose three-dimensional shapes for a picture space lit like a stage, this inevitably affects the painting's colour scale.

TV In Renaissance painting the colours of the paintings are often more or less encoded, examples of this being the blue and red of Mary's costume. Do you ascribe symbolic meanings to your colours, or do you even think about such things at all when you are outlining a painting?

2 Gertrud Sandqvist: Lauri Laine. *Voyage*. Borås konsthall 1987, p. 10.

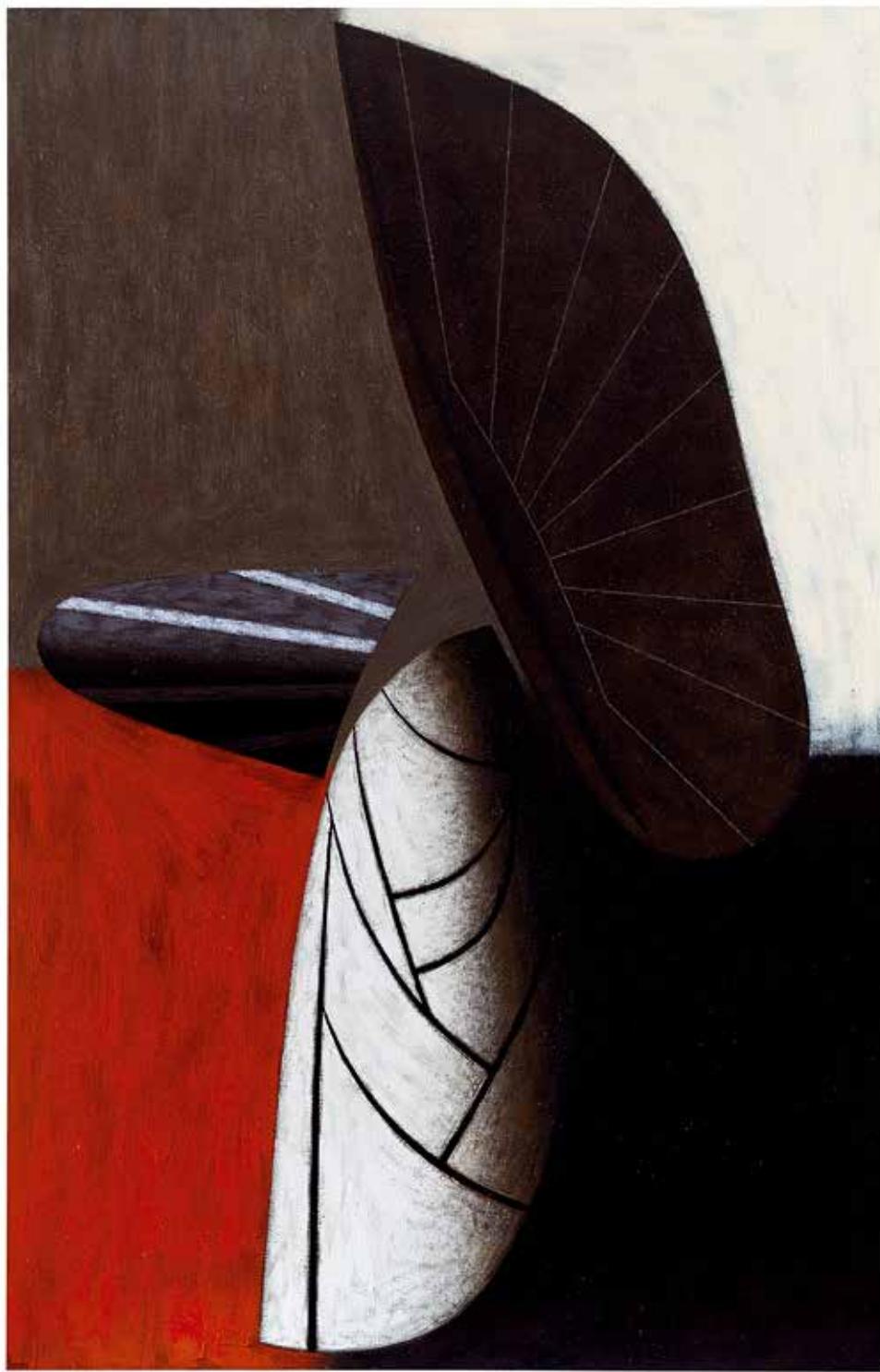
3 Timo Valjakka: Huoneita, puutarhoja, peilejä. *Lauri Laine*. Galleria Krista Mikkola, Helsinki 1988.

- LL My colours are primarily linked with the overall mood of the painting, they have no symbolic meanings. Nor do I use a certain colour in a certain place, I don't make all my "hats" red. The overall colour scale and the quantitative relationships between the colours are important to me. They determine the colours used in the paintings, colours which are, of course, to some extent subordinate to the light.
- TV If you want to get a space to talk, you have to mute the light and colours. In the theatre the level of light on stage is low because nothing can be accentuated with light unless that light is brighter than the general level of illumination. A large amount of modern art, perhaps not including Mark Rothko or your favourite, Giorgio de Chirico, is art of bright daylight, in which the light in the painting arises out of the relationships and contrasts between the colours. There are fairly few painters of the crepuscular in contemporary art.
- LL Nowadays, I am very fascinated by the colour scales of Velázquez and his contemporaries. To my mind, Velázquez took a noticeably more active approach to colour than Caravaggio did. The colour speaks in every one of Velázquez's paintings, even though there is not much of it.
- What interests me in Zurbarán's works is the volume of the forms and the way that he has placed his forms in the spotlight. When you look at his paintings, you notice that he very rarely has natural perspective. The figures are close to the painting's surface and even the individual body parts are rarely in the right perspective. Zurbarán takes the parts of a human being and assembles out them this kind of structure that is very close to the picture surface. That is why it is no surprise that, for example, Picasso and Juan Gris were very interested in his art.
- TV When Picasso, Gris and Georges Braque were creating cubism, they didn't have a lot of role models to look at. They sprang not only from the urban culture of the Paris of the start of the 20<sup>th</sup> century, but also from the art that existed during their time. Cézanne, who died in 1906, for a long time, represented the absolute frontline in art. It was only the next decade that brought with it the Russian avant-garde, Italian futurism and the first totally abstract paintings.
- The art of the first half of the 20<sup>th</sup> century has, in turn, inspired Frank Stella, whose colourful metal reliefs that protrude out of the wall into the room represent contemporary art's baroque with a capital B, if anything does. How do Stella's works fit into your baroque landscape?
- LL Not at all. Of course, I know his art, but he has not inspired me. Are you thinking of the question of three-dimensionality that he has dealt with in his reliefs?
- TV I am thinking about the relationship between two and three-dimensionality and about real space. You have not set about breaking up the rectangular shape of the picture surface, nor physically layering geometric forms in space, but in your works, as with his, the forms appear to float in real space, i.e. somewhere between the wall surface and the viewer. Stella's background is, of course, in minimalism and in its realism, in which real space is an absolutely central concept.
- LL Stella has written about the baroque and, for instance, about Caravaggio in his book *Working Space* (1986). What you say is true, I've never thought about it myself. Stella has certainly thought about the same kinds of things as I have, but otherwise gone his own way. As you say, he represents a very different tradition.
- TV One of Stella's central ideas is connected with space. When modern painting rejected space, to his mind, it abandoned one of its main means of expression and communication. With his reliefs, he tried to restore this means to painting, and to do so without painting having to give up the values associated with colour that, for example, Matisse had developed. I bet this is the primary reason for the parrot-like multi-colouredness of his reliefs.
- LL I have had the similar thoughts with regard to space. When I used to make flat, layered surfaces, which was how abstract art of the second half of the 20<sup>th</sup> century looked at and depicted the world, it awoke a desire in me to paint in a more difficult and more complicated way. I wanted to find a space that would be more classical and more figurative, and which would still somehow take into account the tradition of modernist painting. I set about increasing the three-dimensionality, at first, cautiously and, later on, more boldly and dramatically.
- With regard to Stella, he always seems to have some pictorial motif there, even though his reliefs are totally abstract. The same applies to Sean Scully, whose paintings are at first sight only flat stripes going in different directions. And yet they convey a powerful sense of something outside the painting. They are purely stripes and yet something personally experienced. This can be clearly seen in his choices of colour and handling of paint.
- TV As a theme, the stripe is banal, self-evident. There are stripes everywhere, broad and narrow, vertical and horizontal, in all colours. In Scully's paintings there are very many kinds of stripes, some of which are easily recognizable. We might think we have seen those stripes in a market square or on a beach or in a sweater. That is why his paintings are so easily approachable.
- For painters the stripe is a rewarding pictorial motif, since it takes care of a large part of the decisions about the composition on their behalf, and allows them to concentrate on the main issue, i.e. on the interplay of the colours and the light in the painting. Stripes or grids, both of which Scully has used, are also a handy means of creating space and light in a painting. I remember you, too, having used stripes and grids on

- many occasions in the 1990s and presumably for the same reasons.
- LL That's true, but Scully's paintings also, to my mind, contain a lot of references to art history, right from Velázquez up to Giorgio Morandi. Although he only paints the light from his chosen, remembered painting, not its pictorial motif, especially the paintings he did in Spain are often intriguingly recognizable in the way that they mirror the history of painting.
- TV We've talked about Duccio, Zurbarán and Velázquez. We have talked about Caravaggio's and Stella's baroque, but we've almost forgotten Italian modernism, Giorgio de Chirico and Giorgio Morandi. It seems to me that de Chirico, in particular, is more powerfully present in your paintings than one might at first think.
- LL Yes, de Chirico is there. Some people have highlighted that fact, generally on their own initiative, as you are doing now. I admit to his influence when people ask.
- TV You can disclaim him if you like.
- LL My relationship with de Chirico is a bit ambivalent. As you notice, in my paintings I often combine elements that apparently have nothing to do with each other. De Chirico also does the same, and often juxtaposes things in strange, unexpected ways. And as we know, when two unlike things meet, they sometimes give rise to a third.
- TV De Chirico favours twilight, directional light and long, dramatic shadows like you do.
- LL And all sorts of strange and superimposed perspectives. I haven't tried to follow his example, but I see in his works various things related to silence and menace, which occasionally interest me. I very much like the visual drama of his early paintings. In contrast, his later production does not interest me at all.
- TV The Italians describe de Chirico's works with the word metaphysical, *la metafisica*. I notice you have books by that title on your shelf.
- LL Yes there are, but I am not, in that sense, aiming at anything mystical or metaphysical like de Chirico or the other artists who operated within the sphere of surrealism did. As I said, there are things in his works that interest me, but he is by no means the only one. Of the Italians, Morandi and Carlo Carrá I also like, the same goes for the informalist Alberto Burri.
- TV You said you find the shapes that you use, or at least the germs of them, in art history, by drawing paintings. Can absolutely any painting trigger your interest?
- LL I don't draw absolutely anything, but specific works by quite specific artists, those that in one way or another are linked with what I am doing at that time, examples being Zurbarán's female figures in Seville and Madrid. This in fact involves quite a complicated dialogue between existing art representing different periods and my own paintings that have yet to find their final form.
- Geometry is a tool for me. It makes possible my relationship with plasticity and, at the same time, sets me apart from surrealism, in which the gaze is easily drawn to the strange figures, instead of to the space and the light. Good examples of this are Joan Miró's paintings of the 1930s, which are a lot more subtle and more closely bound up with the classical tradition than they look on the face of it.
- The question of the relationship between the figure and the actual painting is one reason to hold onto the abstractness of the forms. On the other hand, I'd point out that the shapes I use are not geometrical. They are not based on geometric ideal forms, but on subjective observations. They are found forms, not invented or constructed ones.
- The recurrent forms in Laine's paintings bring allusively to mind the forms and materials of the real world. They tempt us to make interpretations, to see in the painting, for example, hats and cloaks, and their wearers.
- Even though Laine says that he finds his shapes in art history, when looking at his paintings, we should remember that the final work is a different matter than its starting point. None of the forms in his paintings have a direct counterpart in art history or the surrounding reality. They are not intended to be nameable or recognizable. They acquire their final form through the painting process, and they represent solely themselves. In the words of Pessi Rautio: "The subject of his paintings is definitely not a hat, but the fact that that hat derives from the history of painting."<sup>4</sup>
- LL One of my long-standing interests and also one of my main themes has been, and still is, the way that art comes out of art and pictures out of pictures. In some of my paintings there appear round headdresses, which derive from a particular painting by Domenichino. Others contain references to Duccio's *Annunciation* (1311), which is in the National Gallery in London, or to the architecture that appears in the frescoes painted by Piero della Francesca in Arezzo. In my new paintings the forms are in this respect freer and more allusive.
- Nowadays, I aim for an overall effect, for example, of a figure-like outline standing in a space, more than having an individual form that is traceable, recognizable and nameable. For me the forms are actors in a space in which a drama is constructed. In this drama both the painting's background and its forms are equally important. At the focal point is a whole made up of separate, individual forms, a whole that alludes to a human being.

<sup>4</sup> Pessi Rautio: On muitakin maalareita. *Galleria Orton esittää 7*. Galleria Orton, Helsinki 2008, p. 20.

**Siipi**      öljy kankaalle  
**Wing**      oil on canvas  
**Ala**      olio su tela  
**2011**      255 x 165 cm



**Siipi  
Wing  
Ala  
2011**

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



## CONVERSAZIONE IN ATELIER

1

**LO STUDIO DI LAURI LAINE** si trova al quarto piano di un palazzo costruito nello stile funzionalista a Helsinki, nel quartiere di Töölö. Attraverso le grandi finestre si apre una vista sui vecchi ipocastani lungo il viale di Hesperia, verso le alte costruzioni residenziali. Sui ripiani interni delle finestre ci sono colori, olio di lino e vernice, nonché decine di pennelli di diverse dimensioni.

La stanza dall'alto soffitto è dominata – oltre che dai cavalletti e dalle pile di dipinti – da un grande scaffale, che taglia lo spazio dal pavimento al soffitto, come una snella torre medievale. In base ai titoli dei libri, contiene una fetta esauriente della storia dell'arte e della cultura occidentale: molti volumi su Piero della Francesca e Diego Velázquez, ma anche parecchia arte moderna e contemporanea nonché tanti diari di viaggi in Italia, tra gli altri quelli di Goethe e di Carl August Ehrensvärd.

LL Lo scaffale rappresenta un'ottica soggettiva di tutto ciò che mi interessa nell'arte. In realtà ci sono opere soltanto di quell'arte e di quegli artisti che sento vicini. La biblioteca è andata crescendo in modo abbastanza spontaneo nel corso degli anni. Quando mi entusiasmo di un artista, voglio saperne il più possibile.

TV Come usi la tua biblioteca? I libri continuai a sfogliarli oppure li leggi una volta per poi deporli nello scaffale?

LL Ci ritorno spesso, ai libri: sono una specie di memoria dove trovo ciò che di volta in volta mi serve. Se un dipinto visto molto tempo fa comincia all'improvviso a darmi pensiero, è molto probabile che ce ne sia un'immagine in uno di questi libri.

Mentre visita musei e altri luoghi, Laine non scatta mai fotografie. Invece della macchina fotografica tira fuori il blocco da disegno. Traccia piccoli schizzi raccogliendo una specie di scorta dei materiali basati sulla propria esperienza. Dalle immagini contenute nei volumi non ha mai disegnato nulla, ma dice di aver letto i libri dalla prima all'ultima pagina – oppure almeno tutti i brani necessari.

TV Ci sono dei libri consultati con particolare assiduità?

LL Ultimamente il più consultato è stato il grosso volume su Francisco de Zurbarán, scritto da Odile Delenda nel 2009. Infatti non si trova nello scaffale, ma a casa sul mio comodino.

Per quanto riguarda la narrativa, i miei autori italiani favoriti sono Antonio Tabucchi e Claudio Magris, di cui quest'ultimo mi ha forse influenzato di più.

Nelle due grandi “descrizioni di viaggi”, *Danubio* (1986) e *Microcosmi* (1997) di Magris, varie vicende della vita individuale si intrecciano con fatti storici e geografici. Tali punti di

partenza mi affascinano molto e spero che siano visibili anche nella mia pittura.

TV Ti è capitato di leggere Gianni Celati, i cui libri consistono in realtà di sole esperienze personali e fatti geografici? L'autore notoriamente si rifiuta di ricorrere alla fantasia, volendo raccontare soltanto ciò che vede con i suoi occhi.

LL L'ho letto e come! Il mio favorito è *Verso la foce* (1989), un cammino lungo il Po, attraversando tutta la Lombardia. È un libro bellissimo.

Sin da bambino Lauri Laine ha viaggiato molto. Racconta come ha girato con i genitori, ogni estate alla fine degli anni Cinquanta, la Germania, l'Austria e l'Olanda percorrendoli da est a ovest, da nord a sud, di città in città. Dice di non ricordare granché delle visite ai musei, ma le estati trascorse nelle diverse parti d'Europa gli hanno insegnato che se vuole vedere qualcosa, basta andare a guardare.

LL Se vogliamo lasciare per un momento da parte l'Italia e soprattutto Roma, dove dal 1986 in poi ho lavorato ogni anno, viaggio di solito per vedere una determinata mostra o visitare un determinato museo. Vado a Siviglia per vedere i dipinti di Zurbarán; per vedere la damigella di corte di Velázquez mi sposto invece a Vienna, che ne contiene una buona collezione. In Italia ho viaggiato molto, andando spesso a vedere anche un singolo dipinto. Mentre l'ho cercato sono sempre riuscito a trovare anche delle opere di cui non sapevo nulla in precedenza.

TV C'è un viaggio che è stato particolarmente significativo per te?

LL Sicuramente è stato decisivo il viaggio a Roma nel 1979, anno in cui è cominciato il mio rapporto intimo con la città e con tutto il paese. Ho girato i luoghi classici come Firenze, Padova, Arezzo ja Assisi. Importante era la visita a Siena, all'inizio degli anni Ottanta, così come il primo viaggio a Londra nel 1981, quando ho visto per la prima le collezioni della National Gallery.

Ero fortunato nel senso che il turismo di massa non aveva ancora scoperto quei luoghi. Al giorno d'oggi non sarebbe altrettanto facile accedere alla Cappella degli Scrovegni, a Padova.

Un'esperienza rilevante si colloca nel 1980, quando Matti Kujasalo rappresentò la Finlandia alla Biennale di Venezia. L'associazione degli artisti finlandesi mi aveva assunto per allestire la sua mostra. In quell'occasione ho potuto conoscere l'arte veneziana dei musei delle chiese – e le chiese a Venezia non mancano, sono di sicuro più numerose dei bar. Una delle più belle è San Sebastiano, che contiene le opere più illustri di Paolo Veronese. In seguito ci sono tornato più volte.

1 Lauri Laine e Timo Valjakka si sono incontrati più volte nel corso dell'autunno 2011 mentre stavano preparando la mostra retrospettiva di Laine, inaugurata al Kunsthalle Helsinki nel marzo 2012. Il testo è basato sulle loro conversazioni nello studio dell'artista.

I primi dipinti di Laine, esposti ad esempio nella sua personale alla Galerie Artek nel 1983, costituivano reti di linee costruttivistiche in bianco e nero, prive di ogni riferimento alla realtà che non fosse inherente all'opera. Tuttavia l'artista non rimase a lungo in seno al costruttivismo.

LL Nei primi anni Ottanta vidi a Parigi alcuni dipinti di Louis Cane contententi archi, porte e cerchi che richiamavano l'architettura del rinascimento. Li ho vissuti come esempi di come la storia dell'arte può essere naturalmente presente nella pittura del mio tempo. Mi hanno indotto a riflettere sul rapporto tra pittura e architettura, nonché a riflessioni riguardanti la storia dell'arte e l'essenza della pittura. Non conosco l'attività attuale di Cane, ma verso la metà degli anni Ottanta ha avuto un'incidenza notevole sul mio lavoro.

L'esperienza vissuta a Parigi conduce a grandi trittici, come *Senza titolo* (1986), composto da grandi piani uniformi di colore, sovrastati da strutture lineari architettoniche di un colore scuro, accenni ad arcate e porte. Un'evidente premessa ne era l'arte del primo rinascimento. Laine racconta di aver studiato all'epoca soprattutto la pittura del maestro senese Duccio.

LL Una fase breve ma molto significativa era costituita dalle opere, precedenti a questi dipinti, in due parti (dittici) e a due colori, dove i ritmi di linee composti da particelle del perimetro del cerchio erano basati su disegni che avevo tracciato liberamente dalle immagini dei baccanali di Nicolas Poussin. Da quei dipinti comincia l'uso consapevole di riferimenti alla storia dell'arte.

Le più recenti opere di Lauri Laine, frutto degli ultimi due o tre anni, sembrano a prima vista fortemente barocche. Per i temi si accostano ai dipinti dallo sfumato enigmatico, presentati nel 2009 alla mostra personale dell'artista a Helsinki, caratterizzati da forme piuttosto circolari. Il tratto che accomuna questi dipinti sono le forme tridimensionali che lievitano in spazi poco illuminati, simili ad un palcoscenico.

Benché ciascuna serie di opere si collochi al confine tra rappresentazione ed espressione astratta, intorno al genere di ritratto, a ricoprire il ruolo di protagonista non sono le forme bensì lo spazio, una profondità che il gioco congiunto di luce e forme scolpisce rendendola visibile.

LL La mia intenzione è che il primo impatto delle opere sia fortemente spaziale. Spazio e luce sono interdipendenti proprio perché nella pittura è impossibile rendere lo spazio senza la luce. La luce diretta è un elemento chiaramente costruttivo dello spazio, ma ciononostante non ho voluto definire con troppa precisione lo spazio in cui galleggiano le forme.

TV I tuoi dipinti contengono molti elementi della pittura barocca. Ho notato che per qualcuno questi spazi pittorici, profondi e di un nero indefinito, risultano irritanti. Ad esempio nei

quadri di Caravaggio si vorrebbe vedere almeno un biricciolo di architettura, un qualche richiamo al luogo in cui si trovano le figure dipinte.

Anche le tue opere fanno sorgere domande sulla collocazione delle forme in rapporto alla superficie del dipinto. Si trovano dietro o davanti alla superficie, nello stesso spazio dove siamo anche noi? Guardando ad esempio la *Figura scura* (2011), noto che è piuttosto difficile determinare la collocazione nello spazio delle singole forme.

LL Cerco di strutturare la composizione del dipinto in modo che rimanga poco spazio ai margini e che la superficie pittorica sia coperta quasi interamente, con varie tipologie, dalle forme. Così sembrano situarsi nello stesso spazio, o almeno molto vicino allo spettatore.

Laine dipinge i sottofondi delle opere in modo che gli spazi vuoti intorno alle figure risultino significativi quanto le forme stesse. A volte la forma si immerge nel fondo, altre volte è invece lo sfondo a spingersi in primo piano. Nel dipinto tutto è espressione, le forme e lo spazio circostante interagiscono ininterrottamente.

La tecnica pittorica aggiunge ai dipinti di Laine un terzo livello spaziale, la superficie bidimensionale così cara ai modernisti. Nei punti scuri, resi con colori semitrasparenti (*glacis*), ci si immerge in profondità e nel buio, mentre le zone chiare e soprattutto i punti di luce più forte sono resi in modo che la materialità del colore segni contemporaneamente la superficie del dipinto. I punti di luce non sono atmosferici, al contrario, sono proprio essi a rendere materiali le forme. Nonostante l'evidente materialità, le forme non gettano ombre, il che complica l'esperienza spaziale.

LL Mentre osservo i dipinti di Velázquez mi paiono interessanti quei punti in cui la superficie diventa illusione, e l'illusione a sua volta ritorna in superficie. In questo senso era un pittore eccezionale per il suo tempo.

La mia intenzione è che le forme galleggino liberamente nello spazio. In tal modo lo spazio non nasce dalla sovrapposizione delle forme, o dalle loro ombre, bensì scaturisce dal modo in cui la luce – o le luci – le colpiscono. La luce può provenire da diverse fonti.

TV Nell'autunno del 2011 ho visto a Stoccolma una mostra che illustrava l'opera del critico e museologo svedese Ulf Linde, corrispondente e studioso di Marcel Duchamp. Aveva eseguito anche dei modelli tridimensionali tra l'altro dei dipinti cubistici di Pablo Picasso. Aveva realizzato i modelli in cartapesta e quindi li aveva verniciati, riuscendo a far sembrare molto convincenti le oscure ambiguità spaziali. Sarebbe possibile costruire dei modelli tridimensionali dei tuoi dipinti, per dimostrarne le figure anche dal lato e da dietro?

LL È una bella domanda, ma non penso che sia possibile. Rappresentare l'ambivalenza inherente ai miei dipinti in forma così concreta mi sembra, in linea di massima, impossibile an-

che se potrebbe riuscire nel caso di una singola opera. I grandi punti di forza dell'arte pittorica consistono proprio nel fatto che le cose dipinte non possono essere riprodotte tali e quali con altri mezzi, neanche con la fotografia. Il dipinto va sempre visto dal vivo, non fosse che per le sue dimensioni.

È da tempo, in realtà a partire dagli anni Ottanta, che Laine combina nei dipinti caratteristiche dell'immagine figurativa e tratti tipici dell'arte astratta. L'impressione spaziale tipica dell'arte figurativa ha come controparte la frontalità caratteristica dell'astrazione modernista, nonché l'accettazione della superficie pittorica nello spirito di Paul Cézanne e dei cubisti.

Una simile ambivalenza caratterizza anche le opere più recenti dell'artista. Benché le sue forme scaturiscano dalla realtà della storia dell'arte, le figure definitive sono sintetiche e non collegabili direttamente a temi o immagini storiche o del mondo reale. Ciò a sua volta obbliga a domandarci se le opere di Laine sono figurative o astratte, o se non costituiscono addirittura un ibrido delle due possibilità.

LL Quando guardo opere d'arte, la questione se il dipinto è astratto o figurativo mi è assolutamente irrilevante. Un aspetto più essenziale è chiedersi, quale sensazione l'opera suscita in me in quanto spettatore. Come non faccio distinzione tra arte antica e arte moderna, bensì le valuto in maniera eguale. L'arte del passato non è scomparsa, anzi è fortemente presente nel nostro tempo. Tutta l'arte che ci colpisce è contemporanea.

Riflettendo più in dettaglio sulla questione, sono parecchi anche gli elementi figurativi collegati ai punti di partenza della mia pittura. Pur basandosi alle mie osservazioni personali, e quindi con premesse reali, non cerco di astrarli come i pionieri dell'arte astratta, che semplificavano i meli fioriti in quadretti colorati. Piuttosto vorrei trovare degli esatti equivalenti astratti ai punti di partenza figurativi. Vi sono sempre caratteristiche collegate allo spazio, alla luce o ad altre mie osservazioni, e voglio che questi tratti permangano e che risultino visibili anche nel dipinto compiuto.

Lauri Laine appartiene a quella generazione di artisti, a cui l'arte astratta rappresenta un fenomeno in un certo senso già esistente. Non si tratta più di un'avanguardia artistica, visto che le rivoluzioni dell'arte astratta sono databili ai primi decenni del Novecento e agli anni dell'immediato secondo dopoguerra. Ormai la pittura astratta è parte integrante ed affermata della cultura visiva del mondo occidentale. Deve rispondere alla grande sfida i mantenersi indipendente e di non perdere la sua caratteristica come fenomeno artistico, nonché di trovare i mezzi per impedire che si riduca in un segno tra altri segni.

L'evoluzione artistica di Laine ha seguito altre strade rispetto agli esponenti dell'arte astratta attivi prima di lui. Pur avendo una classica formazione figurativa, nel 1981 esordì con dipinti interamente astratti, in realtà quasi sistematici, da cui procede passo a passo all'espressività attuale. Tuttavia, non ha eseguito un salto simile

a quello di Paul Osipow che, dopo aver a lungo dipinto astrazioni geometriche a colori passò a cavallo del 2000 ad un'espressione esclusivamente figurativa. Laine si è fermato nell'area grigia, nella zona di confine, in cui sembra trovarsi molto bene.

LL Osipow rappresenta un'altra generazione e opera in un contesto diverso. Lo vedo come esponente della pop art, come lo era negli anni Sessanta, prima dei dipinti astratti. Il suo stile attuale di includere ingredienti figurativi nei dipinti funziona bene a mio avviso. L'aspetto che più ci accomuna sarà tuttavia l'insoddisfazione nei confronti di quanto sia possibile alla fine ottenere attraverso un'espressività esclusivamente astratta.

TV Il nostro meccanismo percettivo è strutturato in modo che vediamo entità figurative anche dove non c'è nulla di rappresentante. Ciò a sua volta sarà basato su qualcosa di molto antico, qualcosa che ha a che fare con la sopravvivenza biologica dell'uomo. In passato era molto importante saper distinguere il nemico, individuare il cibo. Questo meccanismo continua ad essere presente nel nostro subconscio, come sistema di rapida funzionalità che del mondo coglie prontamente ogni forma riferente alla figura, vale a dire all'eventuale nemico e vi reagisce con immediatezza prima che lo sguardo e la mente consapevole possano intervenire. Anche nei tuoi dipinti distinguo prima figure simili a pedine della scacchiera, grandi e alate, che solo in un momento successivo si rivelano essere una combinazione di forme diverse e separate.

LL Me ne rallegro perché in realtà cerco di cogliere proprio un tale momento di riconoscimento. Non dipingo una figura ma la sensazione della sua presenza, l'attimo precedente allo sguardo consapevole e al riconoscimento degli elementi realmente esistenti nell'immagine.

TV Lo spettatore del quadro è un essere fisico, un'entità psico-fisica, non un semplice paio di occhi galleggianti in aria come molti critici d'arte sembrano suggerire. Il dipinto è vissuto con il corpo intero e con tutti i sensi. I tuoi dipinti contengono molti aspetti appartenenti all'ambito del tatto, che la mente riceve invece attraverso la vista. Uno di questi elementi tattili sono i diversi tessuti e le pieghe che sono presenti nelle tue opere, sia stilizzati che rappresentati a somiglianza.

LL Ho fiducia nella forza espressiva delle sensazioni provenienti dai contrasti, come leggero – pesante, ruvido – liscio e altre opposizioni simili. Intendo tali aspetti trasmessi dal dipinto che nascono dal dialogo interno all'opera, dal rapporto reciproco dei vari elementi.

Lo spazio dei dipinti di Laine fu a lungo molto introverso, rivolto verso l'interno. Negli anni Novanta dipinse dei tipi di finestre rinascimentali a più strati, con punti di fuga che portavano lo

sguardo sotto e dietro la superficie, in labirinti visuali o come attraverso tende trasparenti.

Nelle opere pittoriche basate sull'architettura non c'era nulla che richiamasse l'umano. I dipinti costituivano spazi senza uomini o eventualmente spazi in attesa dell'uomo, come ha scritto Gertrud Sandqvist nel 1986: "Ecco il contesto, il luogo è pronto. Rimane l'attesa".<sup>2</sup>

Due anni più tardi ho paragonato i dipinti di Laine a giardini formali, in cui "alberi potati con precisione, siepi e vialetti accuratamente composti hanno il duplice ruolo di attori e scenografia" e dove "il percorso della luce, dalla mattina alla sera, trasforma quelle visioni sottomesse alla formula geometrica in una scena di esperienze coloristiche e spaziali che si alternano continuamente".<sup>3</sup>

Passa ancora qualche anno, e sulle esperienze di spazio e di colore si stratificano frammenti di altri spazi, spazi avvolti o sovrapposti di cui ciascuno cita o richiama l'arte di un'epoca diversa. A volte gli studi spaziali dell'artista risultavano alquanto complessi. Nel dipinto *Montorio* (2001), a incontrarsi sono un tracciato o, proiettato sul muro rosso e visto dall'alto, ed il profilo di una città inonda da una fortissima luce.

Ora, osservando i dipinti di Laine in un arco di tempo molto più vasto, posso notare che l'artista si è dipinto attraverso le epoche e gli stili fondamentali della storia dell'arte italiana e – più ampiamente – di quella che interessa l'area del Mediterraneo. Negli anni 2000 lo interessava il barocco italiano e spagnolo.

LL In realtà il barocco è una faccenda abbastanza complicata in cui sono inclusi diversi tipi di arte. Caravaggio, Poussin, Rubens e Vermeer, pur essendo pittori molto diversi, rappresentano tutti l'arte del Seicento. Poi abbiamo il barocco con la B maiuscola, come quello di Pietro da Cortona, che decorava i soffitti con immagini rampanti e ricorreva ad un illusionismo da vertigini. Per me Poussin e Caravaggio rappresentano gli estremi, in un certo senso. Poussin dipinse in uno stile neoclassico che idealizzava l'antichità, mentre Caravaggio rimase fedele al suo naturalismo ad oltranza.

TV Caravaggio amava la teatralità e le luci focalizzate. Anche la sua nozione dello spazio, in cui le figure sembrano uscire o persino prorompere dal dipinto, richiama molte delle tue opere recenti, con quelle forme svolazzanti o lanciate fuori dalla superficie pittorica che lo spettatore deve quasi schivare. La luce stessa dei tuoi dipinti è molto vicina a quella caravaggesca: focalizzata, ripida e drammatica.

LL Ammetto che c'è molto in comune nel trattamento della luce. Per il resto i miei dipinti si collegano forse più all'epoca successiva a Caravaggio. Sia le scale di colori che l'atmosfera a cui aspiro sono molto dissimili dalle sue scelte.

C'è un artista che spesso dimentichiamo parlando di barocco: si tratta di Zurbarán, che può essere collegato alla scuola di Caravaggio, anche se pare che non avesse mai visitato l'Italia. Nel museo di Siviglia è custodita una stupenda serie di sante dipinte da Zurbarán, otto quadri dalle stesse dimensioni

collocati in fila. Quella serie di dipinti costituisce la premessa essenziale delle mie opere più recenti.

TV Robert Hughes ha notato che Caravaggio è l'unico artista italiano significativo di cui non si conosce neanche un disegno. Le alternative sono due: o sono andati tutti distrutti – il che non sorprende se pensiamo al suo scatenato ritmo di vita – oppure non usava affatto dei disegni preliminari ma dipingeva direttamente su tela. E tu, come ti prepari alla pittura? Cominci direttamente a dipingere su tela, o tracci prima dei disegni preparatori?

LL Disegno in continuazione, tengo una sorta di diario visuale. Ho accumulato tantissimi blocchi pieni di immagini, disegni e appunti. Come ti ho detto, disegno le opere d'arte che vedo nei musei. Quando si percorre un dipinto disegnandolo, rimane molto meglio in mente, lo si ricorda di più... Ma quando dipingo eseguo solo dei piccoli schizzi rapidi, per provare diverse alternative. Posso usare oltre cento bigliettini per ogni dipinto, ma non li conservo: li butto via subito.

La fase di lavoro più importante è costituita dal tracciare con carbone le forme sulla tela. In quella fase prendo le più significative decisioni riguardanti i valori. Se necessario, eseguo dei piccoli dipinti in cui provo gli effetti dei colori, come ad esempio i rossi e i bianchi alternativi. Niente di questo viene però trasferito tale e quale sulla tela, poiché il dipinto definitivo prende forma mentre lo dipingo. Una certa cognizione della luce di base è forse l'unico elemento presente dal primo disegno fino all'opera compiuta.

TV Quale impatto hanno i colori nella formazione del dipinto?

LL In realtà influiscono poco. Mi può capitare di togliere o spostare qualcosa. Quando inizio un dipinto, ho in mente una certa atmosfera che cerco di cogliere con l'aiuto del colore e della luce.

TV I tuoi colori provengono dalla tavolozza della pittura classica: non costruisci la luce e lo spazio con l'aiuto dei campi cromatici e dei contrasti, come fece ad esempio Henri Matisse.

LL Ho usato quel metodo ancora negli anni Ottanta, quando lo spazio dei dipinti era più bidimensionale. I contrasti dei campi di colore fornivano la luce, e nello stesso tempo il disegno aveva un ruolo molto autonomo nei confronti dei colori. Ma la composizione, basata su figure tridimensionali poste in uno spazio illuminato come una scena, influenza inevitabilmente sulla scala cromatica del dipinto.

TV Nella pittura rinascimentale i colori dei dipinti erano spesso codificati, in misura minore o maggiore, come ad esempio l'azzurro e il rosso della veste della Vergine. I colori hanno connotazioni simboliche nei tuoi dipinti? Ci pensi a cose simili mentre stai abbozzando un dipinto?

2 Gertrud Sandqvist: Lauri Laine. *Voyage*. Borås konsthall 1987, p. 10.

3 Timo Valjakka: Huoneita, puutarhoja, peilejä. *Lauri Laine*. Galleria Krista Mikkola, Helsinki 1988.

- LL I colori sono legati innanzitutto all'atmosfera complessiva dei miei dipinti, sono privi di significati simbolici. E non uso un determinato colore in un determinato contesto, non tutti i miei "cappelli" sono dipinti in rosso. L'intera scala cromatica nonché i rapporti quantitativi tra i vari colori sono importanti per me. Questi fattori determinano i colori che uso – ovviamente in qualche misura subordinati alla luce.
- TV Se vogliamo far parlare lo spazio, dobbiamo smorzare luce e colori. A teatro c'è poca luce sul palcoscenico, perché niente può essere accentuato con la luce a meno che non sia più chiara rispetto al livello generale di illuminazione. Gran parte dell'arte moderna, a prescindere forse da Mark Rothko o da Giorgio de Chirico, così importante per te, è l'arte della chiara luce del sole, dove la luce nasce dai rapporti e contrasti dei colori. Nell'arte moderna sono pochi i pittori del crepuscolo.
- LL Attualmente sono molto affascinato dalle scale cromatiche di Velázquez e dei suoi contemporanei. A mio avviso Velázquez affronta il colore in maniera molto più attiva rispetto a Caravaggio. In ogni suo dipinto il colore 'parla' anche quando non ce n'è in grandi quantità.
- Nelle opere di Zurbarán mi interessa il volume delle figure e il fatto che abbia posto le figure in luce diretta. Se osservi i suoi dipinti, ti accorgi che è raro che ci sia una prospettiva naturale. Le figure sono vicine alla superficie del dipinto, e persino le singole parti del corpo raramente sono realizzate nella giusta prospettiva. Delle parti del corpo umano l'artista compone una struttura molto vicina alla superficie pittorica. Perciò non sorprende che ad esempio Picasso ja Juan Gris fossero così interessati alla sua arte.
- TV Quando Picasso, Gris e Georges Braque forgiarono il cubismo non avevano molti modelli a cui attingere. Oltre che dalla cultura urbana di Parigi all'inizio del Novecento, partivano anche dall'arte esistente nel loro tempo. Morto nel 1906, Cézanne rappresentò a lungo l'avanguardia artistica. Solo il decennio successivo ha portato con sé l'avanguardia russa, il futurismo italiano e i primi dipinti interamente astratti.
- L'arte del primo Novecento ispirò a sua volta Frank Stella, i cui rilievi in metalli, colorati ed emergenti dalla parete nello spazio rappresentano nell'arte contemporanea il barocco con la B maiuscola, per eccellenza. Come si trovano le opere di Stella nel tuo paesaggio barocco?
- LL Non vi si trovano affatto. Ovviamente conosco le sue opere, ma non mi ha ispirato. Stai pensando al concetto di tridimensionalità tratto nei suoi rilievi?
- TV Penso al rapporto tra bidimensionale e tridimensionale nonché allo spazio reale. Tu non hai voluto infrangere la forma della superficie di base, né stratificare forme geometriche nello spazio, ma entrambi avete dipinto delle forme che sembrano levitare nello spazio reale, vale a dire da qualche parte tra la superficie parietale e lo spettatore. È chiaro che Stella parte dal minimalismo e dal suo aspetto realistico, dove lo spazio reale è un concetto fondamentale.
- LL Stella ha scritto sull'arte barocca, e nel suo libro *Working Space* (1986) ci sono pagine dedicate a Caravaggio, tra l'altro. Ciò che dici è vero, non ci avevo mai pensato. Stella ha sicuramente riflettuto su questioni simili, ma per il resto ha percorso una strada sua, diversa. Come dicevi, rappresenta decisamente un'altra tradizione.
- TV Una delle idee portanti di Stella è legata allo spazio. Rifiutando la dimensione spaziale, l'arte moderna abbandonò secondo lui uno dei suoi essenziali mezzi espressivi e comunicativi. Con i suoi rilievi l'artista cercò di reintrodurre quel mezzo nella pittura, senza dover rinunciare ai valori cromatici sviluppati ad esempio da Matisse. Non mi meraviglierei se fosse questo il motivo principale del colorito estremamente variopinto dei suoi rilievi.
- LL Anch'io ho avuto simili idee riguardo allo spazio. Dopo aver realizzato, per un certo tempo, superfici piatte e stratificate – seguendo l'usanza che aveva l'astrattismo della seconda metà del Novecento di guardare e rappresentare il mondo – mi venne voglia di dipingere in maniera più difficile e complessa. Volevo trovare uno spazio che fosse più classico e figurativo, pur tenendo conto in qualche modo della tradizione modernista della pittura. Cominciai ad aumentare la tridimensionalità, prima cautamente e in seguito con più coraggio e drammaticità.
- Per quanto riguarda l'opera Stella, pare che in ogni rilievo, anche se interamente astratto, ci sia un motivo iconico. Lo stesso discorso vale per Sean Scully, i cui dipinti a prima vista sembrano semplici strisce piatte disposte in diverse direzioni non parallele. Tuttavia trasmettono una forte sensazione di qualcosa esistente al di fuori del quadro. Sono semplici righe e ciò nonostante qualcosa di personalmente vissuto. Questo si nota chiaramente nelle scelte cromatiche e nel trattamento del colore.
- TV Come motivo la riga è banale, scontata. Di strisce ce ne sono dappertutto: larghe e strette, verticali e orizzontali, di ogni colore. I dipinti di Scully contengono molti tipi diversi di righe, di cui alcuni sono facilmente riconoscibili. Si può pensare di aver visto quelle righe al mercato, sulla spiaggia o su di un maglione. Per questo motivo è così facile avvicinarsi ai suoi quadri: sembrano familiari.
- Per un pittore le righe costituiscono un motivo propizio, poiché sono loro a decidere in sua vece gran parte della composizione, lasciandolo libero di lavorare sull'essenziale ovvero su come impostare i colori e la luce. Le strisce o i quadretti, ambedue utilizzati da Scully, sono anche un modo utile per creare più spazio e luce nel dipinto. Mi ricordo che anche tu hai dipinto righe e quadretti, negli anni Novanta e a più riprese, probabilmente per gli stessi motivi.

- LL È vero. Ma secondo me nei dipinti di Scully sono inclusi anche moti richiami alla storia dell'arte, da Velázquez fino a Giorgio Morandi. Pur riportando soltanto la luce del dipinto scelto o ricordato, e tralasciandone il motivo iconico, i suoi dipinti – soprattutto quelli realizzati in Spagna – sono spesso riconoscibili, in maniera quasi emozionante, per il modo in cui rispecchiano la storia della pittura.
- TV Abbiamo parlato di Duccio, di Zurbarán e di Velázquez. Abbiamo citato il barocco di Caravaggio e di Stella, ma abbiamo quasi dimenticato il modernismo italiano, Giorgio de Chirico e Giorgio Morandi. Direi che soprattutto de Chirico è presente nella tua pittura con più evidenza di quanto sembri ad una prima lettura.
- LL Sì, de Chirico vi è presente. Alcuni lo hanno citato, in genere spontaneamente, come hai fatto anche tu. Ammetto la sua influenza quando mi viene chiesto.
- TV Volendo lo puoi anche negare.
- LL Il mio rapporto con de Chirico è ambivalente. Come vedi, di pingendo, combino spesso degli elementi che apparentemente non hanno niente a che fare tra di loro. Così fece anche de Chirico, che spesso accosta delle cose in maniere strane e imprevedibili. E come sappiamo, quando due elementi estranei si incontrano, ne nasce uno terzo.
- TV De Chirico favoriva il crepuscolo, la luce diretta e lunghe ombre drammatiche come anche tu.
- LL E anche varie prospettive strane e sovrapposte. Non ho cercato di seguire il suo esempio, ma vedo nella sua opera diversi aspetti legati al silenzio e alla minacciosità che a volte mi interessano. Amo molto la drammaticità visuale dei suoi dipinti giovanili. L'opera successiva di de Chirico mi interessa invece relativamente poco.
- TV Gli italiani definiscono le opere di de Chirico con l'aggettivo *metafisico*. Vedo che ci sono titoli che lo riportano anche nel tuo scaffale.
- LL Sì, ma non inseguo niente di mistico o metafisico nel senso in cui lo intendevano de Chirico o altri artisti attivi nell'ambito surrealista. Come ho già detto, alcuni aspetti delle sue opere mi interessano, ma non è affatto l'unico: tra gli italiani anche Morandi e Carlo Carrà mi sono cari, come sento vicino a me l'informalista Alberto Burri.
- TV Hai detto di scoprire le forme – o almeno i loro embrioni – nella storia dell'arte, disegnando dei dipinti. Può essere un dipinto qualsiasi a far scattare il tuo interesse?

LL Non disegno qualsiasi cosa, ma scelgo opere di determinati artisti che in un modo o nell'altro si connettono a ciò che sto facendo nel momento specifico; un esempio sono le figure femminili di Zurbarán a Siviglia e a Madrid. In effetti si tratta di un dialogo alquanto complesso tra l'arte esistente e rappresentante diverse epoche, da un lato, e dall'altro i miei dipinti che ancora sono in cerca della loro forma definitiva.

Per me la geometria è un mezzo ausiliare che rende possibile il rapporto con la plasticità, allontanandomi contemporaneamente dal surrealismo, dove lo sguardo tende a fissarsi su figure strane invece di cogliere lo spazio e la luce. Ne sono esempi illustrativi i dipinti di Joan Miró risalenti agli anni Trenta, molto più belli e legati alla tradizione classica di quanto sembrino.

Un motivo per attenersi alle forme astratte è la questione riguardante il rapporto tra figura e il dipinto stesso. D'altronde voglio ricordare che le forme che uso non sono riconducibili a nozioni geometriche di misurazioni esatte. Non sono basate su forme geometriche ideali, bensì scaturiscono da osservazioni personali: sono forme trovate, non inventate o costruite.

Le forme ripetute nei dipinti di Laine richiamano forme e materiali del mondo reale. Invogliano a interpretazioni, a vedere nel quadro ad esempio copricapi e mantelli con i loro portatori.

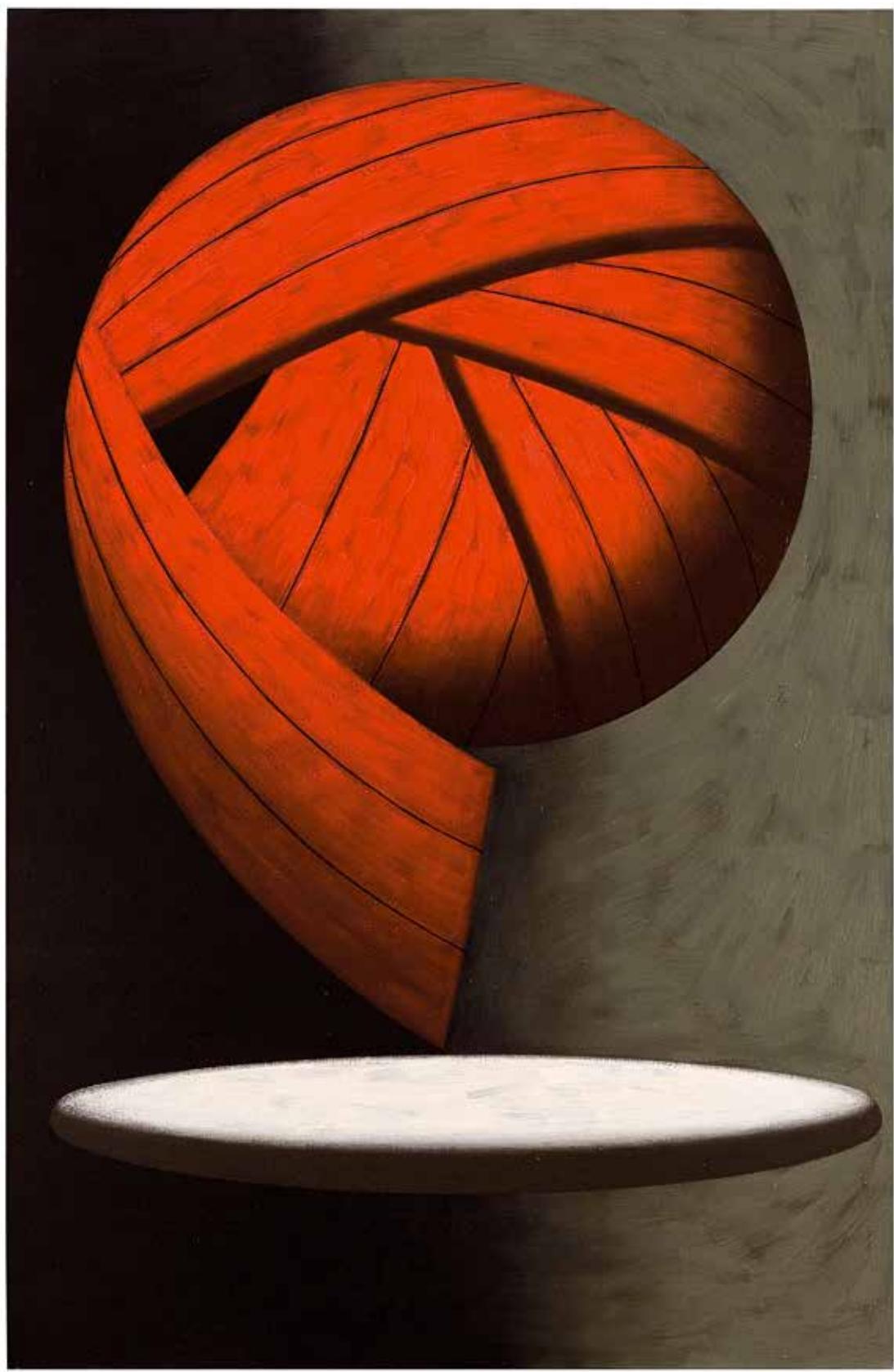
Laine racconta di aver trovato le forme nella storia dell'arte, ma guardando i suoi dipinti occorre tenere in mente che l'opera compiuta è qualcosa di diverso rispetto alla premessa da cui nasce. Nessuna forma presente nei suoi dipinti ha un equivalente diretto nella storia dell'arte o nella realtà circostante. L'obiettivo non è di renderli riconoscibili o identificabili con un nome: rappresentano soltanto se stesse, avendo ricevuto la forma definitiva grazie al processo pittorico. Per citare Pessi Rautio, "il soggetto del suo dipinto non sarà quel copricapo, ma il fatto che quel copricapo proviene dalla storia dell'arte"<sup>4</sup>.

LL Il modo in cui l'arte nasce dall'arte, le immagini dalle immagini: questo assetto continua ad interessarmi da tempo, costituendo anche uno dei temi centrali con cui lavoro. In alcuni dipinti ci sono copricapi rotondi che richiamano un determinato quadro del Domenichino. In altri si trovano riferimenti all'*Annunciazione* (1307–11) custodita alla National Gallery di Londra, oppure all'architettura visibile degli affreschi realizzati da Piero della Francesca ad Arezzo. Nelle mie opere nuove le forme sono in questo senso più libere e allusive.

Ormai inseguo un effetto complessivo piuttosto attraverso una figura stante nello spazio, ad esempio, e non tanto cercando di rendere una singola forma rintracciabile, riconoscibile e identificabile. Le figure significano per me degli attori nello spazio in cui si evolve il dramma: sia lo sfondo sia le forme hanno uguale importanza. Il punto focale è l'insieme, consistente di forme separate e individuali, che richiama l'uomo.

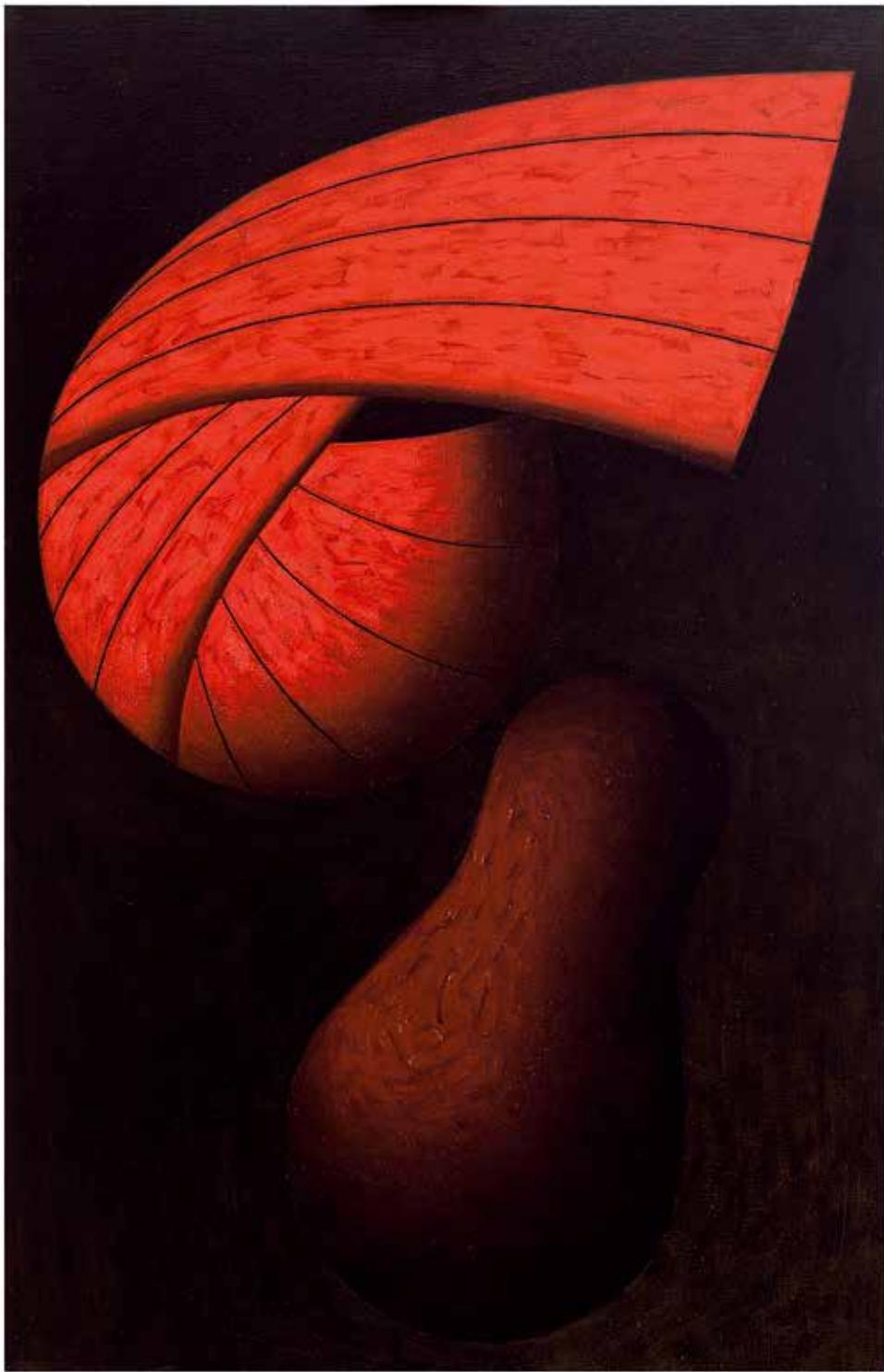
<sup>4</sup> Pessi Rautio: On muitakin maalareita. *Galleria Orton esittää 7*. Galleria Orton, Helsinki 2008, p. 20.

**Putoava figuuri**  
**Falling Figure**  
**Figura che cade**  
**2010**  
öljy kankaalle  
oil on canvas  
olio su tela  
215 x 140 cm



**Punainen viitta**  
**Red Cape**  
**Mantello rosso**  
**2010**

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



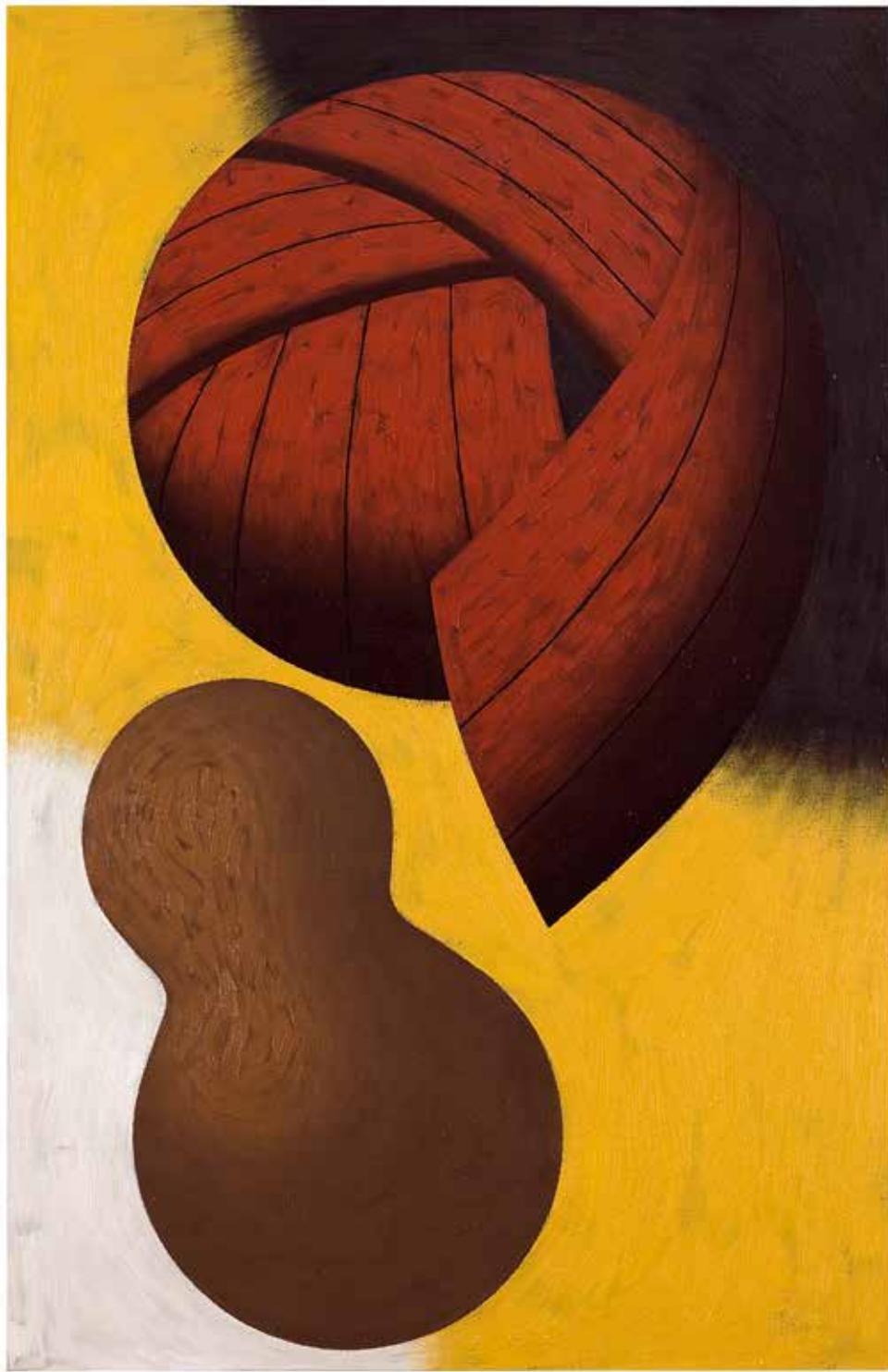
**Viitta  
Cape  
Mantello  
2010**

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



Putoava figuuri  
Falling Figure  
Figura che cade  
2010

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

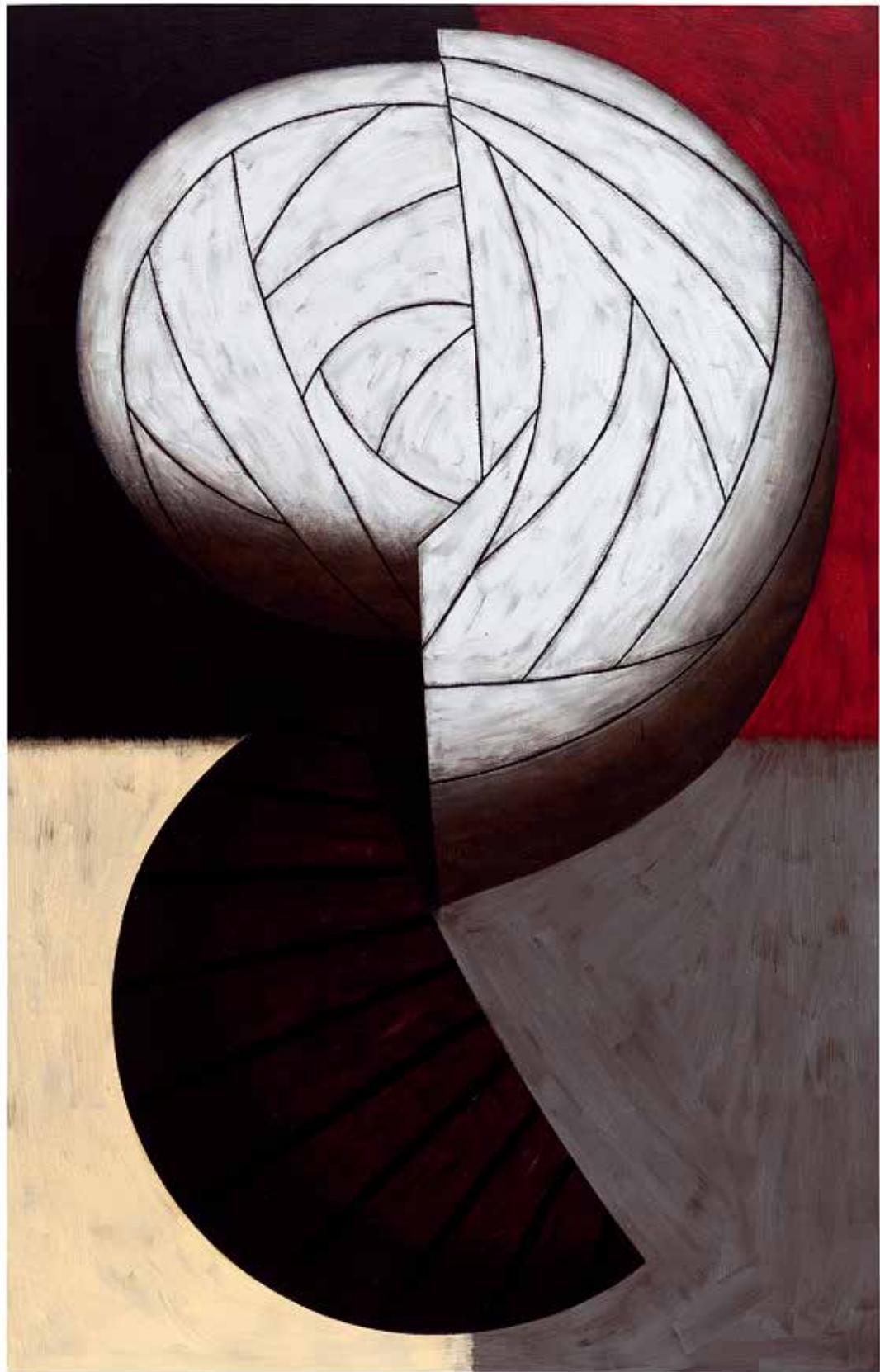


**Putoava figuuri**  
**Falling Figure**  
**Figura che cade**  
**2010**

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



**Putoava figuuri**  
**Falling Figure**  
**Figura che cade**  
**2011**  
öljy kankaalle  
oil on canvas  
olio su tela  
255 x 165 cm



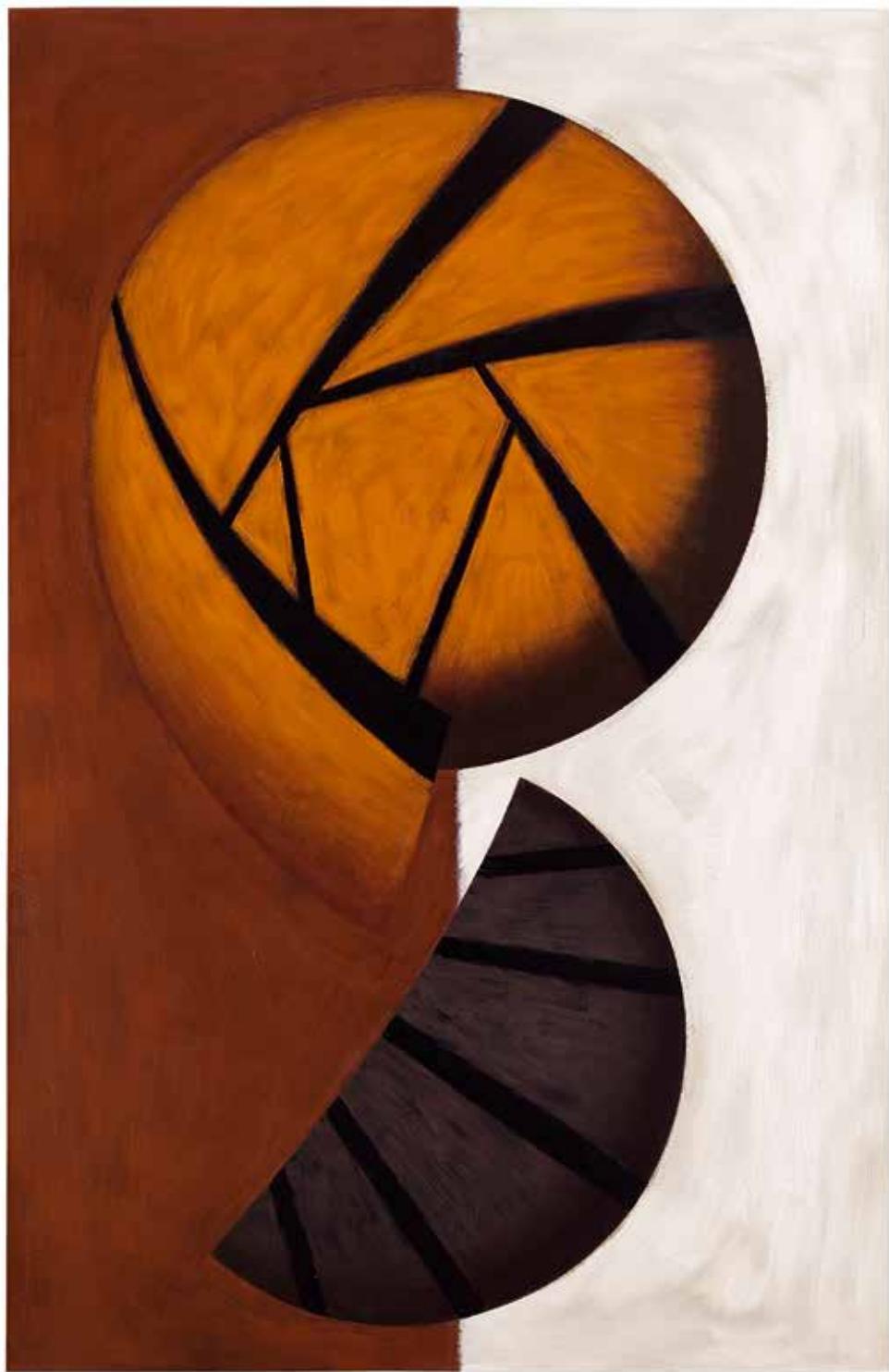
Roma II  
2010

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



**Roma I**  
2010

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



**Putoava figuuri**  
**Falling Figure**  
**Figura che cade**  
**2010**  
öljy kankaalle  
oil on canvas  
olio su tela  
215 x 140 cm



Ristivaloa  
Cross Light  
Luce incrociata  
2011

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



**Roma IV**  
**2010**

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



**Roma III**  
**2010**

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



**Ristivaloa**  
**Cross Light**  
**Luce incrociata**  
**2011**

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



**Roma VI**  
**2010**  
öljy kankaalle  
oil on canvas  
olio su tela  
215 x 140 cm



**Kosketuksia**  
Contacts  
Contatti  
**2011**

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

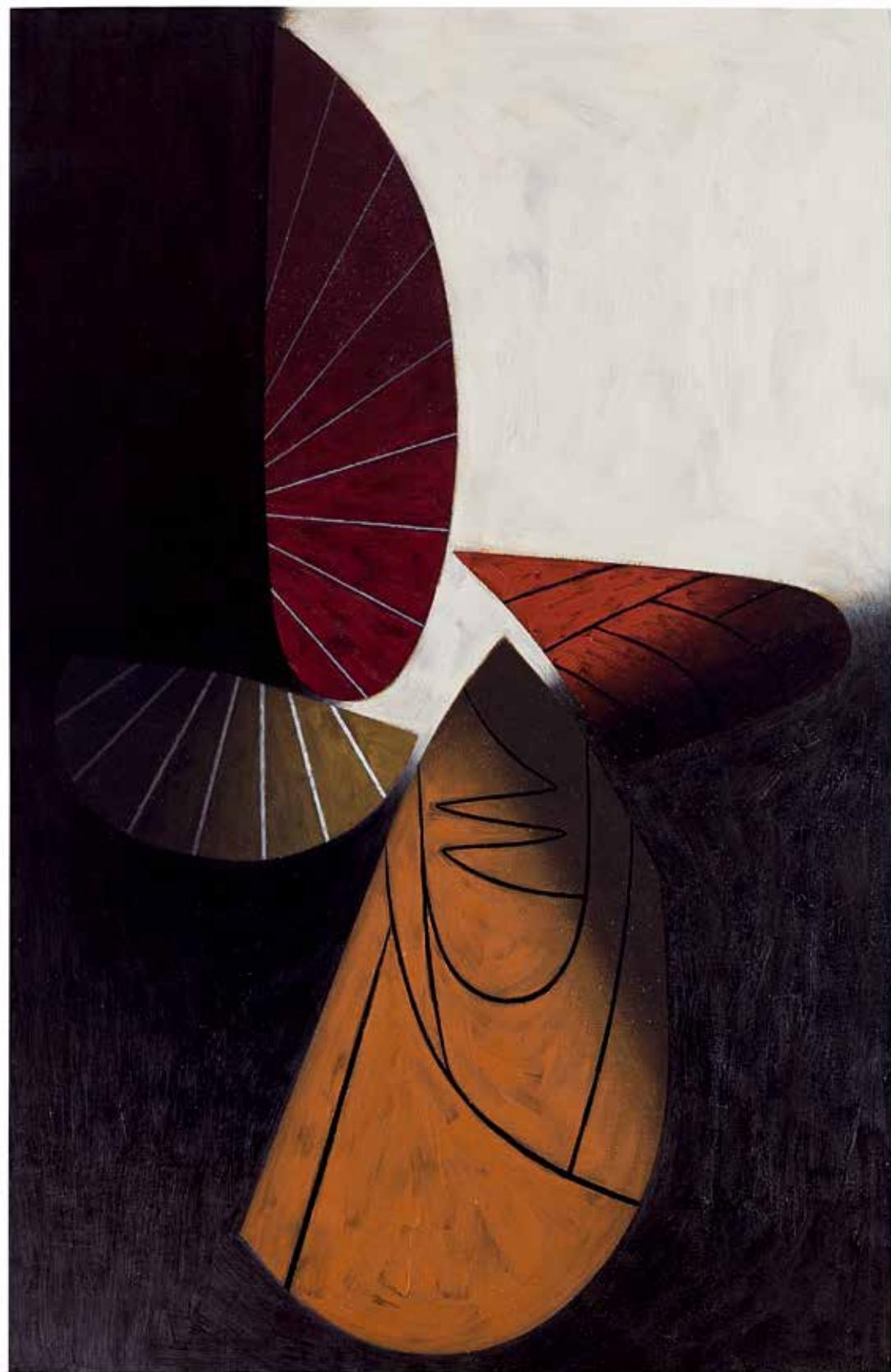


**Kosketuksia**  
Contacts  
Contatti  
**2011**

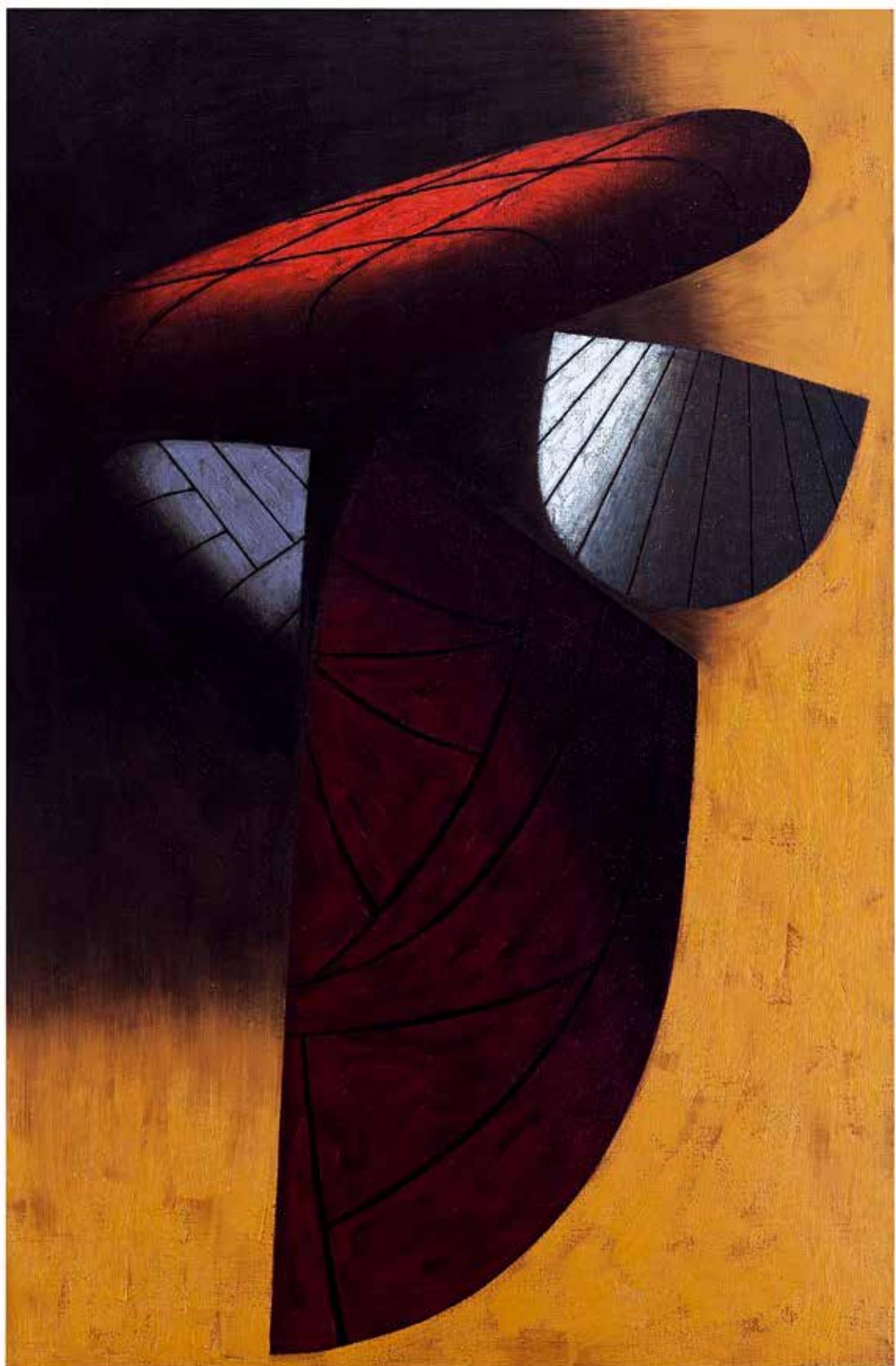
öljy kankaalle  
oil on canvas  
olio su tela  
215 x 140 cm



**Valkoista valoa**  
**White Light**  
**Luce bianca**  
**2011**  
öljy kankaalle  
oil on canvas  
olio su tela  
215 x 140 cm



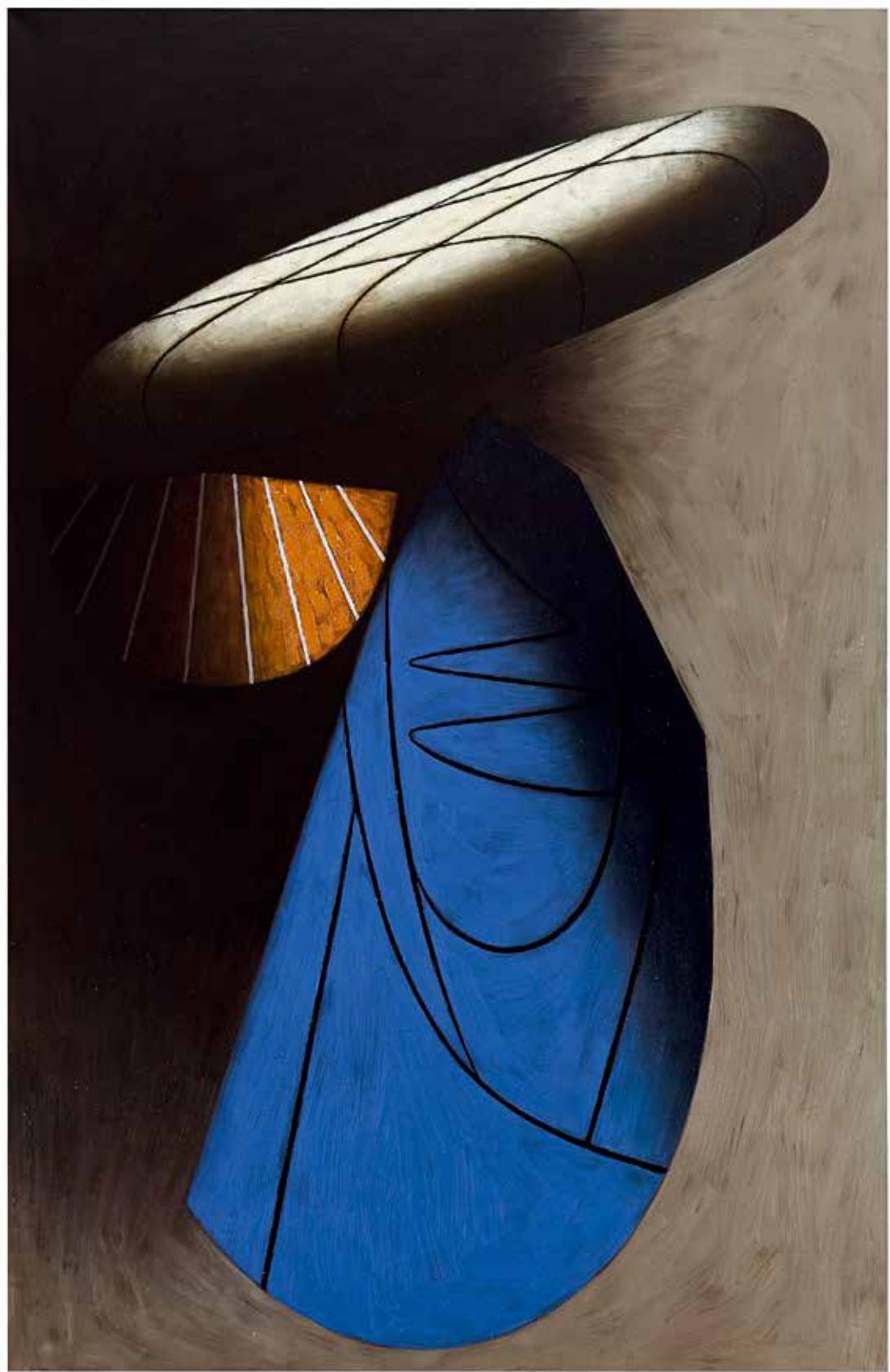
**Tumma figuuri**  
**Dark Figure**  
**Figura scura**  
**2011**  
öljy kankaalle  
oil on canvas  
olio su tela  
215 x 140 cm





**Vierailija**  
**Visitor**  
**Visitatrice**  
**2011**  
öljy kankaalle  
oil on canvas  
olio su tela  
255 x 165 cm

**Vierailija**  
**Visitor**  
**Visitatrice**  
**2011**  
öljy kankaalle  
oil on canvas  
olio su tela  
255 x 165 cm



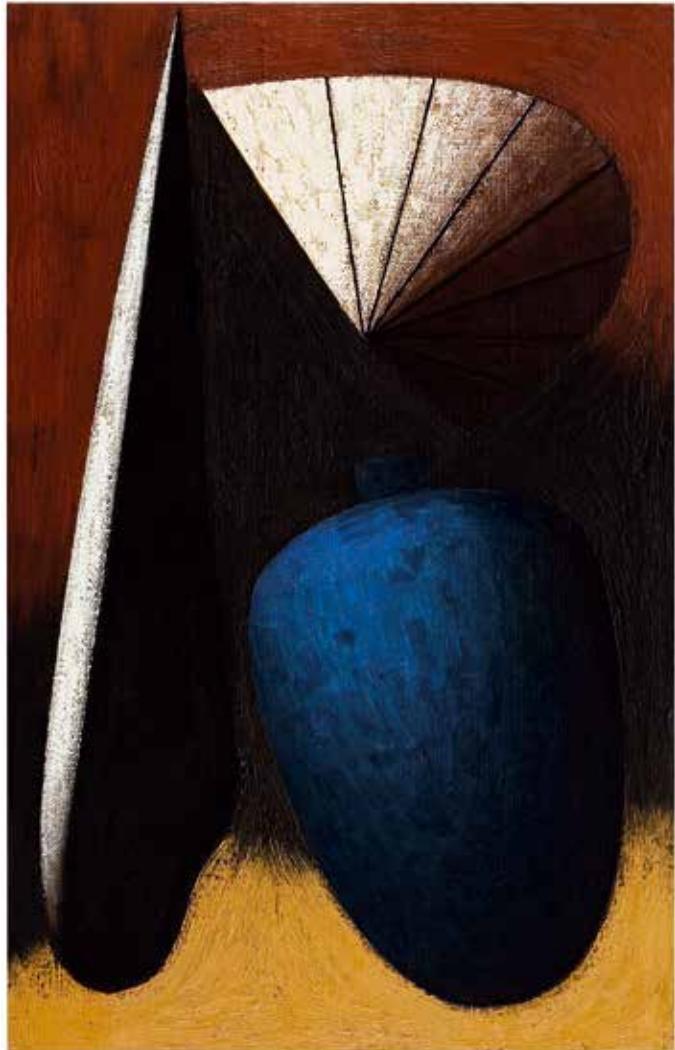
Ruukku, siipi ja viuhka  
Pot, Wing and Fan  
Vaso, ala e ventaglio  
2009

öljy kankaalle  
oil on canvas  
olio su tela  
50 x 78 cm



**Ruukku, siipi ja viuhka**  
**Pot, Wing and Fan**  
**Vaso, ala e ventaglio**  
**2009**

öljy kankaalle  
oil on canvas  
olio su tela  
78 x 50 cm  
Lahden taidemuseo, Lahti  
Lahti Art Museum Lahti



**Koristeellinen päähine**

Decorative Headdress

Copricapo decorato

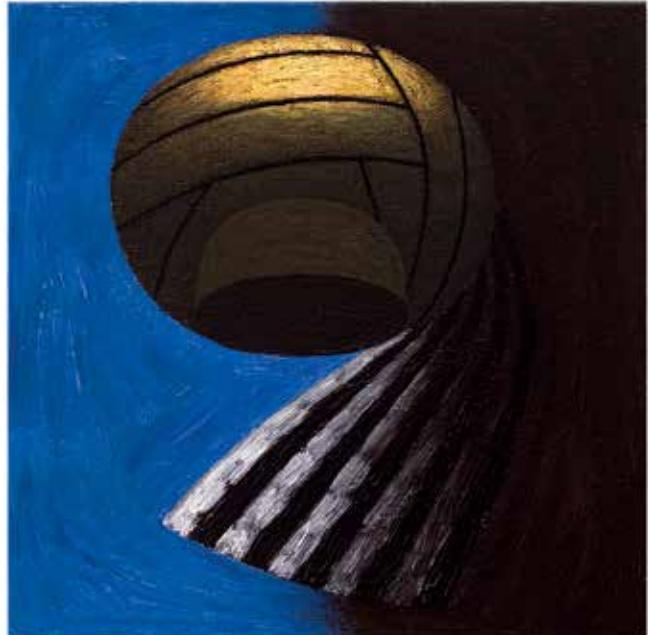
2009

öljy kankaalle

oil on canvas

olio su tela

40 x 40 cm



**Koristeellinen päähine**

Decorative Headdress

Copricapo decorato

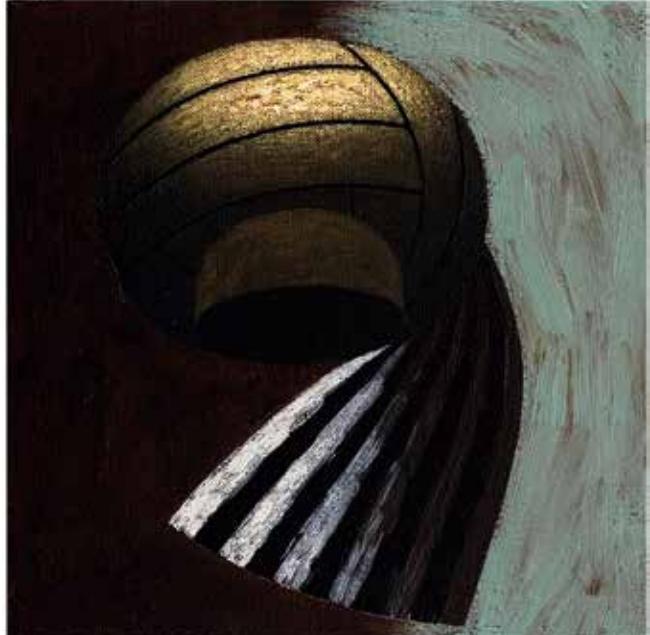
2009

öljy kankaalle

oil on canvas

olio su tela

40 x 40 cm



**Koristeellinen päähine**

Decorative Headdress

Copricapo decorato

2009

öljy kankaalle

oil on canvas

olio su tela

40 x 40 cm

Yksityiskokoelma, Espoo

Private Collection, Espoo

Collezione privata, Espoo

**Koristeellinen päähine**

Decorative Headdress

Copricapo decorato

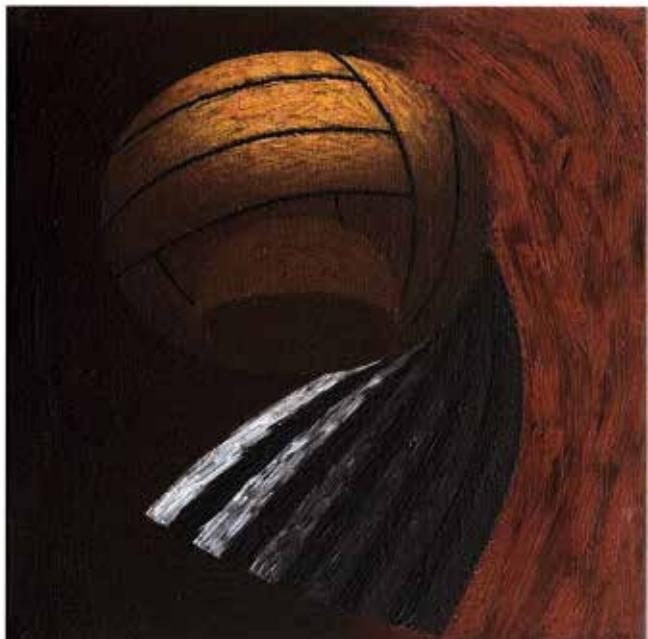
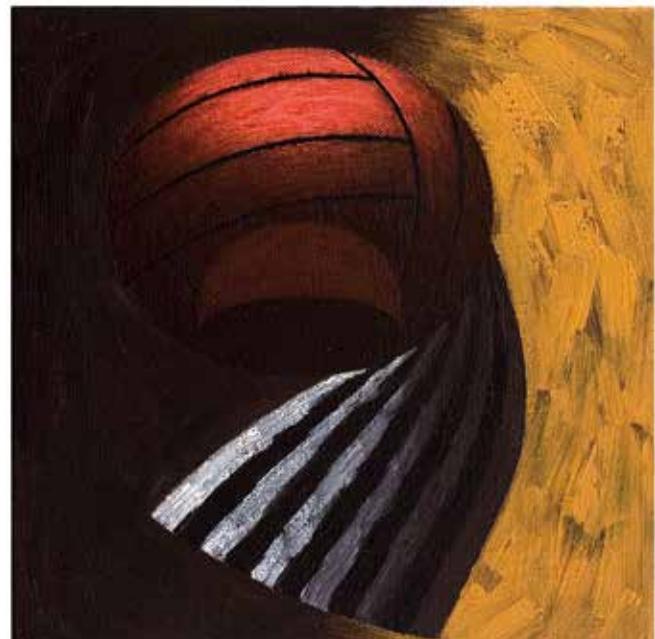
2009

öljy kankaalle

oil on canvas

olio su tela

40 x 40 cm





Rooma  
Rome  
Roma  
2010

## L A U R I L A I N E

1946 Syntynyt Helsingissä | Born in Helsinki | Nato a Helsinki  
Asuu ja työskentelee Helsingissä ja Roomassa | Lives and works in Helsinki and in Rome | Vive e lavora a Helsinki e a Roma

### OPINNOT • STUDIES • STUDI

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

### YKSITYISNÄYTTELYT • SOLO EXHIBITIONS • MOSTRE PERSONALI

- 2013 *Maalausia valosta ja tilasta* | *Paintings of Light and Space*, Joensuun taidemuseo | Joensuu Art Museum, Joensuu
- 2012 *Maalausia valosta ja tilasta* | *Paintings of Light and Space*, Helsingin Taidehalli | Kunsthalle Helsinki, Helsinki; Kuntsin modernin taiteen museo | Kuntsi Museum of Modern Art, Vaasa; Tuusulan taidemuseo, Taidekeskus Kasarmi | Tuusula Art Museum, Kasarmi Art Centre, Tuusula  
Instituto Iberoamericano de Finlandia, Madrid
- 2009 Galerie Forsblom, Helsinki  
Galleria Nuovo, Lahti
- 2008 Galleria Orton, Helsinki
- 2007 Galerie Forsblom, Helsinki
- 2005 *Alla ricerca della luce*, 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 | 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 | The Nordic Arts Centre Helsinki  
Taidesalonki Bellarte, Turku
- 1991 Alvar Aalto -museo | Alvar Aalto Museum, Jyväskylä; Rovaniemen taidemuseo | Rovaniemi Art Museum, Rovaniemi; Kuopion taidemuseo | Kuopio Art Museum, Kuopio  
Galleri Krüll, Stockholm  
Galleria Nuovo, Lahti

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

**YHTEISNÄYTTELYT • GROUP EXHIBITIONS • MOSTRE COLLETTIVE**

- 2012 Galleria Nuovo 35 vuotta | Galleria Nuovo 35 Years, Galleria Nuovo, Lahti
- 2011 *Kesä-Sommar-Summer 2011*, Galerie Forsblom, Helsinki  
*Viljelkäämme puutarhaamme!*, Vapaa Taidekoulu | The Free Art School, Helsinki
- 2010 *Tila-tunne*, Tuusulan taidemuseo, Taidekeskus Kasarmi | Tuusula Art Museum,  
 Kasarmi Art Centre, Tuusula  
 Galerie Forsblom / Billnäsin taidegalleria | Billnäs Art Gallery, Billnäs  
*ArtHelsinki 10*, Helsingin Messukeskus | Helsinki Exhibition and Convention  
 Centre, Helsinki
- 2009 *Aarresaaria ja päiväünia* | *Treasure Islands and Daydreams*, EMMA, Espoon  
 modernin taiteen museo | Espoo Museum of Modern Art, Espoo  
 Galerie Forsblom, Helsinki
- 2008 *08 sconfinamenti. Dalla buona pittura alla video-art* | *08 Digressions. From "Beautiful  
 Painting" to 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* | *Baltic-Mediterranean. Italy and  
 Finland: a Comparison*, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma



- Gli artisti si incontrano*, Cascina Farsetti, Villa Doria Pamphilj, Roma  
*Taiteilijatiloja | Artists' Studios*, Jugendsali, Helsinki  
*Ennen näkemätöntä! | First Showing!*, Helsingin Taidehalli | Kunsthalle Helsinki, Helsinki
- 2005 *Joulutähdet | Christmas Stars*, Galerie Forsblom, Helsinki
- 2004 *Taiteilijakohtaamisia*, Aboa Vetus & Ars Nova, Turku  
*Värillistä | Coloured*, Rovaniemen taidemuseo | Rovaniemi Art Museum, Rovaniemi
- 2003 Taidekeskus Salmela | Art Centre Salmela, Mäntyharju  
*Taiteilijan talossa*, Espoon taidemuseo | Espoo Art Museum, Galleria Otso, Espoo
- 2002 *Vuosikymmenten kuvat*, Etelä-Karjalan taidemuseo | South Karelia Art Museum, Lappeenranta; Mikkeli taidemuseo | Mikkeli Art Museum, Mikkeli
- 2001 *Hokkarikukkia | Hockey Flowers*, Helsingin Taidehalli | Kunsthalle Helsinki, Helsinki;  
Wäinö Aaltonen museo | Wäinö Aaltonen Museum of Art, Turku  
*Kaupunki herää | Today's Future*, Myyrmäkitalo, Vantaa
- 2000 *Uni jossa osaan lentää | The Dream Where I Can Fly*, Tikanojan taidekoti | The Tikanoja Art Museum, Vaasa; Galleria Otso, Espoo
- 1999 *Leikkiä ja taidetta*, Galleria Otso, Espoo  
*Värin vuoksi | For Colour*, Porin taidemuseo | Pori Art Museum, Pori  
*Mäntän kuvataideviikot 1999*, Mänttä  
*Purnu 99*, Orivesi  
*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Haus am Waldsee, Berlin  
*Maalaus-Målning-Painting*, Amos Andersonin taidemuseo | Amos Anderson Art Museum, Helsinki
- 1998 *Suomen taiteen II triennaali | The 2nd Triennial of Finnish Art*, Helsingin Taidehalli | Kunsthalle Helsinki, Helsinki
- 1997 Galleria Nuovan 20-vuotisnäyttely, Galleria Nuovo, Lahti  
*14. Maila Talvio-salonki*, Hartola  
*Ars Assicurata*, Oulun taidemuseo | Oulu At Museum, Oulu  
*Proposta finlandese di arti visive*, Palazzo Comunale, Sala Esposizioni Pro Loco, Marino
- 1996 *Concreta Romantica*, Turun taidemuseo | Turku Art Museum, Turku  
*Comp i box*, Galerie Anhava, Helsinki
- 1994 *Modernia vai postmoderna | Modern or Postmodern*, Myyrmäkitalo, Vantaa  
*Taidetta Eduskunnassa | Art in the Parliament*, Helsingin Taidehalli | Kunsthalle Helsinki, Helsinki
- 1993 *Aikakone-Imago Universi*, Mikkeli taidemuseo | Mikkeli Art Museum, Mikkeli; Kuopion taidemuseo | Kuopio Art Museum, Kuopio  
*Abstraktio auringolle*, Amos Andersonin taidemuseo | Amos Anderson Art Museum, Helsinki  
*Valintoja | Choices*, Sara Hildénin taidemuseo | Sara Hildén Art Museum, Tampere



<<<< Alvar Aalto -museo, Jyväskylä 1985

<<< Cité Internationale des Arts, Pariisi | Paris | Parigi, 1985

<<< Lauri Laine, Rooma | Rome | Roma 1987

<< **Nimetön | Untitled | Senza titolo, 1986.**

Fortumin taidesäätiö | Fortum Art Foundation, Espoo

< Aineen taidemuseo | Aine Art Museum, Tornio 1987

- 1992      *Iho | Skin*, Helsingin Taidehalli | Kunsthalle Helsinki, Helsinki  
*Näky ja viesti*, Lahden taidemuseo | Lahti Art Museum, Lahti
- 1991      *Nauti 91 vene esille*, Titanik, Turku  
*Myytti ja ironia | Myth and Irony*, Amos Andersonin taidemuseo | Amos Anderson Art Museum, 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 | World and Image*, Ateneumin taidemuseo | Art Museum of the Ateneum, Helsinki
- 1988      *Voyage*, Kulturhuset, Stockholm  
*Taiteilija opettajana | The Artist as Teacher*, Tampereen taidemuseo | Tampere Art Museum, 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 City Art Museum, Helsinki  
*Horisontti | Horizon*, Helsingin Taidehalli | Kunsthalle Helsinki, Helsinki
- 1987      *Voyage*, Borås Konstmuseum, Borås; Vänerborgs museum, Trollhättan; Sundsvalls museum, Sundsvall  
Stockholm Art Fair, Sollentuna  
*Varrella virran 5 | By the River 5*, Porin taidemuseo | Pori Art Museum, Pori  
Amos Andersonin taidemuseo | Amos Anderson Art Museum, Helsinki
- 1986      *Sixth Triennale-India*, Lalit Kala Akademi, New Delhi  
Stockholm Art Fair, Sollentuna  
*Kuuntelua | Listening*, Helsingin Taidehalli | Kunsthalle Helsinki, Helsinki  
*Contacts-Contrasts*, Porin taidemuseo | Pori Art Museum, 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 Art Museum, Rauma



- 1984 *Suomen kuvataide*, Valtakunnannäyttely, Etelä-Karjalan taidemuseo | South Carelia Art Museum, Lappeenranta  
*Rauhalahdi -84*, Kuopio  
*Art 15'84*, Basel Art Fair, Basel  
*Infallsvinklar-6 unga finska konstnärer*, Örebro Läns Museum, Örebro
- 1983 *AKT-83*, Ateneumin taidemuseo | Art Museum of the Ateneum, 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 | The 87th Annual Exhibition of Finnish Artists*, Helsingin Taidehalli | Kunsthalle Helsinki, 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  
Graphics exhibition, Syracuse  
*Suomen kuvataide*, Valtakunnannäyttely, Porin taidemuseo | Pori Art Museum, Pori
- 1980 *Nuorten 33. Näyttely | The 33rd Exhibition of Young Artists*, Helsingin Taidehalli | Kunsthalle Helsinki, Helsinki

#### **KOKOELMIA • COLLECTIONS • COLLEZIONI PRINCIPALI**

- Aboa Vetus & Ars Nova, Matti Koivurinnan säätiön taidekokoelma | The Matti Koivurinta Foundation Art Collection, Turku  
Aineen taidemuseo | Aine Art Museum, Tornio  
Altia Finland, Helsinki  
Amos Andersonin taidemuseo | Amos Anderson Art Museum, Helsinki  
Apoteksbolagets Konstförening, Stockholm  
Associazione culturale Amici di Villa Lante al Gianicolo, Roma  
Aune Laaksosen taidesäätiö | Aune Laaksonen Art Foundation, Tuusula



<<<< São Paulon biennaali | São Paulo Biennial 1989

<<<< Kohtaaminen | Encounter | Incontro, 1989  
Heinon kokoelma | Heino Collection | Collezione Heino, Helsinki

<<< Contemporary Art Centre, Vilna | Vilnius 1993

<< Nimetön | Untitled | Senza titolo, 1991  
Yksityiskokoelma | Private Collection | Collezione privata, Turku

< Millesgården, Lidingö 1995

Eduskunnan taidekokoelma, Helsinki | The Parliament Art Collection, Helsinki  
EMMA, Espoon modernin taiteen museo | Espoo Museum of Modern Art, Espoo  
Fortumin Taidesäätiö | Fortum Art Foundation, Espoo  
Heinon kokoelma | Heino Collection, Helsinki  
Helsingin seurakuntayhtymä, Helsinki  
Helsingin taidemuseo | Helsinki Art Museum, Helsinki  
IBM, Helsinki  
Imatran taidemuseo | Imatra Art Museum, Imatra  
Joensuun taidemuseo | Joensuu Art Museum, Joensuu  
Jyväskylän kaupungin taidekokoelma | Jyväskylä City Art Collection, Jyväskylä  
Jyväskylän taidemuseo | Jyväskylä Art Museum, Jyväskylä  
Kuntzin modernin taiteen museo, Simo Kuntzin kokoelma | Kuntzi Museum of Modern Art, Simo Kuntzi Collection, Vaasa  
Kuntzin modernin taiteen museo, Kokoelma Swanljung | Kuntzi Museum of Modern Art, Swanljung Collection, Vaasa  
Kuopion seurakuntayhtymä, Kuopio  
Kuopion taidemuseo | Kuopio Art Museum, Kuopio  
Lahden taidemuseo | Lahti Art Museum, Lahti  
Lars-Göran Johnssonin kokoelma | Lars-Göran Johnsson Collection, Helsinki  
Malmö Konstmuseum, Malmö  
Moderna Museet, Stockholm  
Nykytaiteen museo Kiasma, Helsinki | Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki  
OKOn Taidesäätiö | OKO Art Foundation, Helsinki  
OP-Pohjola, Helsinki  
Oulun taidemuseo | Oulu Art Museum, Oulu  
Porin taidemuseo | Pori Art Museum, Pori  
Päijät-Hämeen keskussairaala | Päijät-Häme Central Hospital, Lahti  
Päijät-Hämeen Taidemuseoyhdistys | Päijät-Häme Art Museum Association, Lahti  
Rovaniemen taidemuseo, Jenny ja Antti Wihurin rahaston taidekokoelma | Rovaniemi Art Museum, The Jenny and Antti Wihuri Foundation Art Collection, Rovaniemi  
Saastamoisen säätiön taidekokoelma | The Saastamoinen Foundation Art Collection, Espoo  
Sampo-konserni | Sampo Group, Helsinki



SOK, Helsinki

Suomen valtion taidekokoelma | Finnish State Art Collection

Taidesäätiö Merita | Art Foundation Merita, Helsinki

Turun taidemuseo | Turku Art Museum, Turku

Vantaan taidemuseo | Vantaa Art Museum, Vantaa

Wäinö Aaltosen museo | Wäinö Aaltonen Museum of Art, Turku

**JULKISIA TEOKSIA • PUBLIC WORKS • OPERE PUBBLICHE**

1991 Espoon Kulttuurikeskus | The Espoo Cultural Centre, Espoo

1988 Torpparinmäen seurakuntasali | Torpparinmäki Congregation Hall, Helsinki

**PALKINTOJA • AWARDS • PREMI**

2009 Suomen Taideyhdistyksen tunnustuspalkinto | Honorary Award of the Finnish Art Society

1985 Biennale Balticum –palkinto | Biennale Balticum Prize

**OPEUSTOIMINTA • TEACHING POSITIONS • ATTIVITÀ DIDATTICA**

1986–1998 Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki, piirustuksen ja maalausopetuksen opettaja | 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 maalausopetuksen lehtori | 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



<<<< Villa Lante, Rooma | Rome | Roma 2005

<<<< Alla ricerca della luce, 2005

Yksityiskokoelma | Private Collection | Collezione privata, Rooma | Rome | Roma

<<< Galerie Forsblom, Helsinki 2009

<< Lauri Laine, Bologna 2008

< Galleria Nuovo, Lahti 2009

**KIRJALLISUUTTA • SELECTED BIBLIOGRAPHY • BIBLIOGRAFIA SELTA**

2009

Kuusamo, Altti: Lauri Laine ja geometrisesti säännölliset sibyllat | Lauri Laine and the Geometrically Regular Sibylas | Lauri Laine e le sibille di geometrica regolarità. *Lauri Laine*. Parvs Publishing, Helsinki 2009.

Lindgren, Liisa: Valo ja draama | Light and Drama | La luce e il dramma. *Lauri Laine*. Parvs Publishing, Helsinki 2009.

Sundell, Dan: Några bisarra hattar. *Hufvudstadsbladet* 14.2.2009.

Valjakka, Timo: Maalausen näyttämöllä käydään öisiä keskusteluja. *Helsingin Sanomat* 10.2.2009.

2008

Kantokorpi, Otso: Lauri Laine. "Fijación y flotación". *Nieve y Sol*. Publicación MAC Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile 2008.

Rautio, Pessi: On muitakin maalareita. *Galleria Orton esittää* 7. Galleria Orton, Helsinki 2008.

2007

Sundell, Dan: Drömmar om hattar. *Hufvudstadsbladet* 10.2.2007.

Valjakka, Timo: Arvoituksellisia muotoja barokin valohämyssä. *Helsingin Sanomat* 10.2.2007.

2006

Lindgren, Liisa: Lauri Laine. *Vierailla mailla* (toim. Liisa Lindgren). Weilin & Göös, Helsinki 2006.

2005

Luukkonen, Markus: Laineen kaikki tiet vievät Roomaan. *Etelä-Suomen Sanomat* 8.10.2005.

Örmä, Simo: Lauri Laine e il *genius loci*. Institutum Romanum Finlandiae, Villa Lante al Gianicolo, Roma 2005.

2004

Keinänen, Timo: Villa Lante ja taiteilijat. *Villa Lante. Suomen Rooman instituutti 1954–2004* (toim. Päivi Setälä, Liisa Suvikumpu, Juha Sihvola, Timo Keinänen). WSOY, Helsinki 2004.

Kuusamo, Altti: Esineiden enigma | L'enigma degli oggetti. *Lauri Laine*. Galerie Forsblom, Helsinki 2004.

Maunukselan, Arja: Salaperäisen harmonian kaksi mestaria. *Helsingin Sanomat* 23.10.2004.

Sillanpää, Hannu: Hiljaisuuteen jätetyn tilan arvoitus. *Taide* 6/2004.

2003

Kuusamo, Altti: Lauri Laine. *Pinx: maalaustaide Suomessa 4. Siveltimen vетоja* (toim. Helena Sederholm). Weilin & Göös, Espoo 2003.

2002

Korman, Riitta: Tilamietteitä Italiassa. *Turun Sanomat* 27.2.2002.

2001

Kivirinta, Marja-Terttu: Rakenteita ja värin runoutta. *Helsingin Sanomat* 8.9.2001.

Lollobrigida, Consuelo: esipuhe | foreword | introduzione. *Lauri Laine: dipinti*. Galleria Palladio, Roma 2001.

Sundell, Dan: Med avstamp i det förflutna. *Hufvudstadsbladet* 6.9.2001.

1999

Björkman, Nina: Det harmoniska. *Hufvudstadsbladet* 19.3.1999.

Kuusamo, Altti: Maalaus katsoo takaisin | Målningen ser tillbaka | La pittura guarda indietro. *Lauri Laine*. Galerie Anhava, Helsinki 1999.

Rouhiainen, Anne: Kohti suurta illusioita. *Helsingin Sanomat* 15.7.1999.

1996

Kuusamo, Altti: Tradition metaforiikka. *Taide* 1/96, Helsinki 1996.

Rautio, Pessi: Vankka ja rauhallinen maailma. *Helsingin Sanomat* 9.3.1996.

- 1995  
Kivirinta, Marja-Terttu: Kahden Rooman Millesgården. *Helsingin Sanomat* 7.3.1995.  
Valjakka, Timo: Berättelser om rummets historia | Tales from the History of Space. *Lauri Laine*.  
Millesgården, Lidingö 1995.  
Valjakka, Timo: Kertomuksia tilan historiasta. *Arkkitehti* 1/1995.
- 1994  
Casey, Michael: Spiritual Radiance. *Form Function Finland* 1/1994  
Saros, Heikki: Exactness of Association. *Siksi—the Nordic Art Review* 1/1994.  
Suvioja, Mika: Lauri Laine yhdistää erilleen ajautuneet. *Etelä-Suomen Sanomat* 29.10.1994.  
Wickström, Riitta: "Onko valoisampaa väriä kuin keltainen?". *Etelä-Suomen Sanomat* 8.10.1994.
- 1993  
Nyrhinen, Tiina: Tilan ja värin sokkotreffit. *Helsingin Sanomat* 25.9.1993.  
Sarje, Kimmo: esipuhe | foreword. *Lauri Laine*. Galerie Anhava, Helsinki & The Contemporary Art Center of Vilnius, Vilnius 1993.
- 1992  
Roos, Rita: Dolt och synligt. *Hufvudstadsbladet* 31.1.1992.  
Sandqvist, Gertrud: esipuhe | foreword. *Stanze*. Anhava-julkaisut | Anhava Publications, Helsinki 1992.  
Sandqvist, Gertrud: Lauri Laine. *Siksi—the Nordic Art Review* 1/1992.
- 1991  
Borgström, Peter: Svävande i tiden. *Dagens Nyheter* 16.11.1991.  
Castrén, Hannu: "Älykkötateilijan" rooli on Laineelle yhä vieras. *Uusi Suomi* 17.4.1991.  
Kastemaa, Heikki: Maalaukseen upotettu arkkitehtuuri. *Kaleva* 9.6.1991.  
Lindgren, Liisa: Poissa ja kuitenkin läsnä | Frånvarande och samtidigt närvarande | Absent Yet Present. *Lauri Laine* (toim. | ed. Marketta Mäkinen). Alvar Aalto –museo, Jyväskylä 1991.  
Sandqvist, Tom: Lauri Laine ja historiallinen spiraali | Lauri Laine och den historiska spiralen | Lauri Laine and the Spiral of History. *Lauri Laine* (toim. | ed. Marketta Mäkinen). Alvar Aalto –museo, Jyväskylä 1991.  
Sandqvist, Gertrud: *Seendet problematiseras*. Svenska Dagbladet 23.11.1991.  
Simpanen, Marjo-Riitta: Niukkuuden elegia. *Taide* 3/1991.  
Suvioja, Mika: Harras ja askeettinen. *Etelä-Suomen Sanomat* 10.12.1991.  
Valkonen, Markku: Maalauskia vailla lopullista totuutta. *Helsingin Sanomat* 6.6.1991.  
Vähäkylä, Liisa: Maalaukset arvottavat itse pyhyttä. *Keskisuomalainen* 26.4.1991.
- 1990  
Kivirinta, Marja-Terttu: Kulttuurin käsitteet kuvissa ja esineissä. *Helsingin Sanomat* 29.3.1990.  
Lavonen, Kuitti: Lauri Laine hallitsee kuvan kielipin. *Taide* 1/1990.  
Pennanen, Ulla: Syvällä ihmisen yksinäisyys | Deep Runs the Loneliness of a Human Being. *Lauri Laine—Marja Kanervo*. Joensuu taidemuseo, Joensuu 1990.  
Petäjä, Jukka: Tulkinnat synnyttävät objektiivisuuden. *Helsingin Sanomat* 14.6.1990.  
Sandqvist, Gertrud: Sång III | Laulu III | Song III. *Lauri Laine*. Galleria Mikkola & Rislakki, Helsinki 1990.  
Sandqvist, Gertrud: Föredomlig strategi. *Hufvudstadsbladet* 8.3.1990.  
Sergejeff, Merja: Paljastavia matkoja ajassa. *Uusi Suomi* 17.3.1990.  
Valjakka, Timo: Lauri Laine. *Lauri Laine—Marja Kanervo*. Joensuu taidemuseo, Joensuu 1990.
- 1989  
Valjakka, Timo: Lauri Laine. *Marja Kanervo—Lauri Laine*. Suomen taiteilijaseura | The Artists' Association of Finland, Helsinki 1989.
- 1988  
Kivirinta, Marja-Terttu: Mysteriin läsnäolo. *Helsingin Sanomat* 21.9.1988.

Sandqvist, Gertrud: Närvaro provas. *Hufvudstadsbladet* 17.9.1988.  
Valjakka, Timo: Huoneita, puutarhoja, peilejä | Rooms, Gardens, Mirrors. *Lauri Laine*. Galleria Krista Mikkola, Helsinki 1988.

1987

Lavonen, Kuutti: Lauri Laine ja värin Ethos | Lauri Laine and the Ethos of Colour. *Lauri Laine*. Aineen taidemuseo | Aine Art Museum, Tornio 1987.  
Sandqvist, Gertrud: Lauri Laine. *Voyage*. Borås konsthall 1987.

1986

Gualdoni, Flaminio: Il fantasma del costrutto | Rakennetun haamut. *Lauri Laine*. Galleria Krista Mikkola, Helsinki 1986.  
Mäkelä, Asko: Duccio kohtaa Mondrianin. *Taide* 4/1986.  
Valjakka, Timo: Lauri Laine. *Suomen taide 6: Nykyaika* (toim. Olli Valkonen ja Markku Valkonen). WSOY, Helsinki 1986.  
Valkonen, Markku: Rakentajat tulevat taas. *Helsingin Sanomat* 11.9.1986.

1984

Rantanen, Mari: Merkityt kentät | Markerade fält | Imprinted Fields. *Lauri Laine*. Galleri Engström, Stockholm & Galleria Exit Krista Mikkola, Helsinki 1984.  
Valjakka, Timo: Alppien takaa. *Helsingin Sanomat* 8.11.1984.  
Valjakka, Timo: The Floating Marks of Lauri Laine. *Neue Kunst in Europa* No. 5. München 1984.

1983

Lavonen, Kuutti: Valo ja rakenne. *Helsingin Sanomat* 16.4.1983.

# LAURI LAINE

*Maalausia valosta ja tilasta  
Paintings of Light and Space  
Pitture di luce e spazio*

Toimittaja | Editor | A cura di  
*Timo Valjakka*

English translation  
*Michael Garner*

Traduzione in italiano  
*Elina Suolahti*

Valokuvat | Photographs | Fotografie  
*Jussi Tiainen*  
paitsi | except | tranne

*Heidi Happonen (68), Martti Kapanen (70a), Lasse Koivunen (17), Riitta Laine (70b, 70c, 75a),  
Pietro Mari (74a, 74b), National Gallery, London (19), Kai Nordberg (9, 12), Pekka Pääkkö (73b), Photo Scala,  
Firenze (15, 18), Gintautas Trimakas (72c), Erkki Valli-Jaakola (16), Lauri Laineen arkisto (71b, 72a)*

Graafinen suunnittelu | Graphic design | Impostazione grafica  
*Maria Appelberg, Station MIR*

**Copyright:**

Taideteokset | Artworks | Opere d'arte: *Lauri Laine*  
Kirjoittajat, käänijät, valokuvaajat, oikeuksien haltijat | Writers, translators, photographers, owners of the rights |  
L'autore, i traduttori, i fotografi, gli aventi diritto

Paperi | Paper | Carta  
*Galerie Art Silk 170 g/m<sup>2</sup>*

Kirjapaino | Printer | Stampa  
*Kariston Kirjapaino Oy, Hämeenlinna 2012*

ISBN 978-952-5654-39-4

  
Parvs Publishing, Helsinki  
[www.parvspublishing.com](http://www.parvspublishing.com)

## NÄYTTELY | EXHIBITION | MOSTRA

Helsingin Taidehalli | Kunsthalle Helsinki, Helsinki  
10.3.–22.4. 2012

Kuntsin modernin taiteen museo | Kuntsi Museum of Modern Art, Vaasa  
11.5.–2.9.2012

Tuusulan taidemuseo | Tuusula Art Museum, Tuusula  
19.9.–30.12.2012

Joensuun taidemuseo | Joensuu Art Museum, Joensuu  
10.1.–10.3.2013

Näyttelyä ovat tukeneet | The exhibition is supported by | La mostra è stata sovvenzionata da

Alfred Kordelinin säätiö  
Oskar Öflunds Stiftelse  
Taiteen keskustoimikunta  
Uudenmaan taidetoimikunta

