

KRISTINA LINNOVAARA

Yritysmaailman yhteydet taiteen sisäpiiriin 1940- ja 1950-luvulla

Esimerkkinä Suomen Taideakatemia säätiö

Kristina Linnovaara tarkastelee taiteen ja yritysmaailman suhdetta 1940- ja 1950-luvulla. Monet talouselämän huiput toimivat Suomen Taideakatemia ympärillä ja sisällä. Makukysymyksiin talouseliitin edustajilla ei Taideakatemiassa ollut sananvaltaa vaikka heidän tuki ja yhteydet olivat tärkeitä. Taide-eliitin ja talouseliitin intressit kohtasivat, mutta yhteiskunnallisten muutosten vaikutukset alkoivat näkyä 1950-lopulla yritysmaailman ja Taideakatemia yhteistyössä.

■ Syksyllä 1938 julkaistiin päivälehdissä vetoisuus taiteen tukemiseksi. Joukko maamme johtavia yritysjohtajia sekä tiede- ja poliittisen elämän edustajia vetosi presidentti Kyösti Kallion johdolla ”talouselämämme johtohenkilöihin” että ne ”rakennustehtäviä toteuttaessaan järjestäisivät maan etevimmille taiteilijoille tehtäviä, jotka takaisivat rakennusten täysipitoisen koristuksen ja samalla antaisivat Suomen taiteelle mahdollisuuden täyttää suurimman sosiaalisen tehtävänsä”.¹

Vetoisuuden kolmestakymmenestä neljästä allekirjoittajasta suuri osa oli talous-

elämän johtajia, heidän joukossaan mm. Gösta Serlachius (G. A. Serlachius Oy)², Henry Hackman (Hackman & Co), Mauri Honkajuuri (Kansallis-Osake-Pankki), Rudolf Walden (Yhtyneet Paperitehtaat Oy), Jacob von Julin (Suomalainen Selluloosayhdistys), Hans von Rettig (P. C. Rettig & Co), Amos Anderson (Hufvudstadsbladet), Henrik Ramsay (Suomen höyrylaiva Oy), Frith. Tikanoja (Lassila & Tikanoja Oy), Emil Aaltonen (Aaltosen kenkätehdas Oy), S. J. Pentti (Uusi Suomi), Eljas Erkkö (Sanoma Oy) sekä A. Uusikylä (Suomi-yhtiöt). *Uuden Suomen* taidearvostelija, Helsingin yliopiston taidehistorian professori Onni Okkonen oli myös allekirjoittanut vetoisuuden.

Julkisen taiteen edistäminen koettiin tärkeäksi Suomessa. Taide nähtiin yhteisenä, sivistävänä ja kansanläheisenä asiana. Sodanjälkeisessä aatteellisessa ilmapiirissä taide ja kulttuuri nähtiin osana yhteiskunnallista kehittämistä, josta jokaisella oli vastuunsa. Kulttuurikäsitys sisälsi taiteen, tieteen mutta myös taloudellisen hyvinvoinnin ja siksi yritysmaailmalla nähtiin olevan myös vastuuta kansakunnan henkisestä tilasta. Laaja sivistyksen idea vaikutti sodan jälkeisen sukupolvien maailmankuvaan. Yritysjohtajat tunsivat sosiaalista vastuuta maan jälleenrakentamisessa. Sivistyksen aate oli johtava myös yliopistopiireissä ja sen innoittamana ylioppilaiden kulttuuritoiminta tuli

1. 'Vetoisuus' esim. *Helsingin Sanomat* 1.11.1938, *Suomen sosialidemokraatti* 2.11.1938.

2. Juha Ilvas (1989) *Kansallistaidetta. Suomalaista taidetta Kansallis-Osake-Pankin kokoelmassa*, Porvoo: Kansallis-Osake-Pankki, 26.

tärkeäksi osaksi taistelussa rauhanajan poliittisesta vaikutusvallasta.³

Taiteen ja taloudellisen eliitin kohtaupaikkana olivat sotien jälkeen taidejärjestöjen muutamat talousneuvostot. Näille kunnapaikoille valittiin arvostettuja elinkeinoelämän ja finanssimaailman edustajia ja yhteydet taloudelliseen eliittiin hoidettiin henkilökohtaisten suhteiden avulla. Keskeinen kohtaupaikka oli Suomen Taideakatemia säätiö.

Ranskalainen kulttuurisosiologi Pierre Bourdieu erottaa yhteiskunnan ylimmässä, dominoivassa kerrostumassa kaksi fraktiota. Toisen asema yhteiskunnassa perustuu kulttuuriseen pääomaan, toisen taloudellisen vallan läheisyyteen ja taloudelliseen pääomaan.⁴ Yrityksimaailman johtajat edustavat jälkimmäistä ja taiteen tuntijat ja taiteilijat edellistä. Taiteen kentällä nämä kaksi fraktiota yhtyivät mielenkiintoisella tavalla.

Liike-elämän ja taidelaitosten yhteyksiä selvittävää tutkimusta on hyvin vähän. Varsinkin suuryritysten kytkentymistä taiteen valtaeliittiin ei ole ensinkään tutkittu.⁵ Monet johtajat tai hallitusten puheenjohtajat ovat olleet taiteenkeräilijöitä ja mesenaatteja.⁶ Taidehistoriallinen tutkimus onkin lähinnä kiinnittänyt huomiota taidekokoelmiin ja perinteisesti taideteoksiin kohdistuvaan tutkimukseen.⁷ Mesenaateista on teh-

3. Laura Kolbe (1993) *Sivistystehtävän rooli: Helsingin yliopiston ylioppilaskunta 1944–1959*, Helsinki: Ota-va, 310–328.

4. Pierre Bourdieu (2000) *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm/ Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium, 190.

5. Kirjallisuuden osalta löytyy ko. näkökulma esim. Kai Häggman (2003) *Avaramille aloille, väljemmille vesille. Werner Söderström osakeyhtiö 1940–2003*, osa 2, Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö.

6. Monien keräilijöiden kokoelmat ovat tulleet julkiksi myöhemmin. Esimerkkejä yksityisten henkilöiden kokoelmista ovat Gösta Serlachiuksen taidesäätiö, Didrichsenin taidemuseo, Villa Gyllenberg jne., Susanna Pettersson (2000) 'Keräilijä, kokoelma ja kokoelma-identiteetti murros: yksityisen kokoelman kasvu julkiseksi', teoksessa Esko Nummelin & Emilia Siltavuori (toim.) *Maire Gullichsen. Kuvataide, taideteollisuus, arkkitehtuuri, Porin taidemuseon julkaisu nro 47*, Kukkila: Porin taidemuseo, 225 viite 13.

7. Taiteen sosiaalishistoria on verrattain nuori tutkimusalue, Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.) (1998) *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*, Jyväskylä: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 151–171.

ty henkilökuvia, mutta heidän yhteiskunnalliseen rooliinsa taiteen valtaeliitissä ei ole kiinnitetty huomiota.⁸ Myös suomalaisessa taloushistoriassa tämä näkökulma puuttuu kokonaan, vaikka yritysten nimissä tehtyjä lahjoituksia ja tukitoimia on tehty kautta vuosien. Markku Kuusman toteama, että ”yritykset pitäisi vetää myös tutkimuksessa talouden sfääristä politiikan, vallan, kulttuurin, sosiaalisen elämän, moraalien ja mentaliteettien maailmaan, selvemmin vaikuttavaksi osaksi yhteiskunnallista kokonaisuutta, johon ne reaalisesti kuuluvat ja jossa ne konkreettisesti vaikuttavat” pitää edelleen paikkansa.⁹

Valtion ja yksityisen sektorin tuki taiteelle

Elinkeinoelämä on Suomessa vaikuttanut vahvasti kulttuuriin ja taiteeseen 1800-luvun lopulta alkaen. Suurimmat kulttuurisäätiöt ovat elinkeinoelämän edustajien perustamia. Taiteen tukeminen oli Suomessa monen säätiön ja rahaston harteilla ennen kuin valtion tuki taiteelle laajeni 1960-luvulta alkaen.¹⁰ Myös monet talouseliitin edustajat olivat

8. Hyvä esimerkki on Bengt von Bonsdorffin artikkeli Ane Gyllenbergistä, jossa hän toteaa että, Gyllenberg ei ollut aktiivisesti mukana taide-elämässä kuten monet muut taiteenkeräilijät. Gyllenbergin yhteys Taideakatemia säätiöön on täysin jäänyt huomioimatta Gyllenbergin taideharrastusta tutkiessa. Myöskään Camilla Nyberg ei mainitse tutkimuksessaan Ane Gyllenbergistä tätä seikkaa, mutta kylläkin, että hänellä oli yhteyksiä intendentti Aune Lindströmiin konservointikysymyksissä, Bengt von Bonsdorff (1991) 'Ane Gyllenberg som konstssamlare', teoksessa Maria Planting (toim.) *Konsten med finanser. En bok om Ane Gyllenberg, hans bankirfirma, stiftelse och konstssamling*, Borgå: Schildts, 94; Camilla Nyberg (2002) *Ane Gyllenberg som konstssamlare och samlingen i Villa Gyllenberg. Acta Gyllenbergiana III*, Pro gradu -avhandling 2001, Helsingfors universitet, Helsingfors; Signe och Ane Gyllenbergs stiftelse, 100.

9. Markku Kuusma (1990) 'Valta ja vaikutukset – yrityshistorian uusia mahdollisuuksia', teoksessa Pekka Ahtiainen et al (toim.) *Historia nyt. Näkemyksiä suomalaisesta historiantutkimuksesta. Historiallisen yhtiötyksen julkaisuja n:o 5*, Juva: WSOY, 149–150.

10. Paula Tuomikoski-Leskelä (1977) *Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen subtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa, Historiallisia tutkimuksia 103*, Helsinki: Suomen Historiallinen Seura, 48–50, Ragnar Mannil (1998) *Till medmänniskors gagn och sambällets förkovran. Stiftelsen Komerserådet Otto A. Malms donationsfond 1898–1998*, Vasa: Stiftelsen kommerserådet Otto A. Malms donationsfond.

mukana taideyhdistysten toiminnassa ja vaikuttivat mm. Suomen Taiteilijaseurassa ja Suomen Taideyhdistyksessä ennen sotia.

Monet yhtiöt olivat keränneet taidetta 1800-luvun lopulta lähtien. Esimerkiksi Kansallis-Osake-Pankin (KOP) hallintoneuvostossa oli kulttuuri- ja taide-elämän asiantuntijoita jo pankin perustamisen aikoihin.¹¹ Yritysten taidekokoelmat 1940- ja 50-luvulla eivät välttämättä olleet julkisia tai nimetty vielä virallisiksi kokoelmiksi,¹² ja taiteen kerääminen alkoi varsinaisesti 1950- ja 60-luvun vaihteessa.¹³ KOP:n hallintoneuvoston ja johtokunnan pöytäkirjoissa on mainittu vain muutaman kerran sana ”taide” ennen 1960-lukua.¹⁴

Elinkeinoelämän velvoite maan kulttuurin eteenpäinviemiseksi väheni kun valtion rahoitus laajeni ja opetusministeriön organisaatio kasvoi. Valtio otti varsinaisen menesaatin roolin samanaikaisesti kun yritysmaailma ja sen kehitys eli muutoksen aikaa.¹⁵ Taideakatemia haki erillisrahoitusta suurempiin kotimaisiin ja ulkomaisiin taidehankintoihin tai peitti kulut kokonaan tai osittain yritysten lahjoitusten turvin. Yrityksiltä saatu taiteen tuki oli vielä 1960-luvun alkuun saakka merkittävää valtion määrärahojen niukkuuden vuoksi erityisesti suurten ulkomaisten taidehankintojen ja kansainvälisen näyttelytoiminnan osalta. Kansallisen taiteen hankinta oli helpompaa toteuttaa valtion varoilla ja se sai taiteilijakunalta helpommin hyväksynnän.

Valtion tuki taiteelle, tässä tapauksessa kuvataiteille, oli sotien jälkeen niukkaa so-

dan aiheuttaman inflaation ja valtion suurten menojen takia. Avustus kasvoi vuosittain inflaation mukana erityisesti 1940-luvun lopulla. 1950-luvulla valtiovallan suunnasta aktiivisuus ja toimenpiteet tyrehtyivät.¹⁶ Valtion taidepolitiikka oli 1960-luvun lopulle asti pääosin harkinnanvaraista määräraha-politiikkaa ilman kokonaissuunnitelmaa.

Niukat resurssit pakottivat katsomaan taidekentän ulkopuolelle, ja yritysmaailman ja taidekentän intressit kohtasivat. Talouselämän edustajat joutuivat erilaisen tilanteen eteen kuin missä he olivat heti sodan jälkeen. 1950-luvulla valtiolla ei ollut varaa ostaa kalliita ulkomaisia taideteoksia, eivätkä kuvataiteilijat hyväksyneet ulkomaisen taiteen hankintoja hankintamäärärahoista, olihan kyse heidän leivästään.¹⁷ Ulkomaisten merkkiteosten saaminen valtionkokoelmiin nähtiin kuitenkin tärkeänä, jotta Suomi nähtäisiin osana länsimaista kulttuuria.

Yksityisen sektorin tuki kulttuurille on ollut vaihtelevaa Euroopassa ja se on vaihdellut riippuen mistä kulttuurin alasta on ollut kyse. Taiteen ja elinkeinoelämän yhteistyöllä on kuitenkin pitkät perinteet Euroopassa. Sen sijaan taiteen ja kulttuurin julkinen tuki on kehittynyt vasta maailmansotien jälkeisenä aikana useimmissa Euroopan maissa.¹⁸ Yritysten julkiselle sektorille

11. Ilvas (1989) 10–11.

12. Koskien yleisesti taidekokoelmien kartuttamista ja niiden tuloa julkiseksi, kts. Pettersson (2000).

13. Yritykset, myös esim. SOK, alkoivat kerätä taidekokoelmia varsinaisesti vasta 1960-luvulta lähtien, Jere Lahti (1994) 'Esipuhe' teoksessa Barbro Schauman, *SOK:n taide 1920–1994*, Helsinki: SOK 4; Kirsti Puumalainen (2001) *Taidekokoelmat. Yritysten käyttämätön resurssi. Näkökulmia yritysten taidekokoelmien merkitykseen ja muotoutumiseen*, taidehistorian pro gradu -tutkielma, Taiteen tutkimuksen laitos, Helsingin yliopisto.

14. Apulaisjohtaja Tuula Salon (Nordea-pankki Suomi Oyj:n historiallinen arkisto) tiedonanto puhelimitse 24.11.2005.

15. Vrt. Seikko Eskola (1991) *Tiedettä, taidetta, aatetta. Suomen Kulttuurirahasto Suomen kulttuurissa*, Keuruu: Otava, 44.

16. Taiteen tuen määrärahoista kts. Susanna Laitala (1991) *Intendentit, ostolautakunnat ja hankinnat, Ateneumin taidemuseon kokoelmien karttuminen 1919–1969*. Taidehistorian pro gradu tutkielma, Taidehistorian laitos, Helsingin yliopisto, Helsinki, 64.

17. Museon taidehankinnat teki museojoasto ja vuodesta 1952 museojoaston alaisuuteen perustettu museolautakunta, Susanna Laitala (1993) 'Intendentit, ostolautakunta ja hankinnat – Kuinka Ateneumin taidemuseon kokoelmat karttuivat vuosina 1919–1969', teoksessa Susanna Laitala (toim.) *Ateneum, Valtion taidemuseon museojulkaisu* 1993, Helsinki: Valtion taidemuseo, 74–77. Hankintoja tekivät mm. taiteilijat Mikko Oinonen, Ben Renvall, Aale Hakava, Lauri Lepänen, Atte Laitila, Sven Grönvall, Tuomas von Boehm, Aimo Tukiainen, Erkki Koponen ja Olli Miettinen. Ostolautakunnan kokoonpano, kts. 'Ostolautakunnan pöytäkirjat ja maksumääräykset 1943–1952' sekä 'Museolautakunnan pöytäkirjat ja maksumääräykset 1953–1963', Suomen Taideakatemia säätiön arkisto (STASA), Kuvataiteen keskusarkisto (KKA).

18. Anthony Everitt (toim.) (1996) *Trial, trust and tribulation. The Distribution of Roles and Changing Nature of Relations between Governments and Arts Councils, Associations and Foundations*. Circle Publication No 8, Helsinki: Arts Council of Finland, 33–49.

antama tuki on ollut vähäistä Euroopassa näihin päiviin saakka.¹⁹

Vuonna 1939 perustettu Suomen Taideakatemia oli valtion ainoa virallinen kuvataiteen taidelaitos.²⁰ Siinä yhdistyi vanhan porvarillisen kulttuurin ja vielä kehitysvaiheessa olevan valtionhallinnon piirteet.²¹ Säätiön sihteerinä toimineen Heikki A. Reenpään mukaan rahalahjoituksia saatiin 1940-luvulla Taideakatemiaan lähinnä ulkomaisten näyttelyiden toteutukseen, harvemmin taidehankintoihin.²² Ulkomaisten näyttelyiden tukeminen ei näkynyt Taideakatemiaan kirjanpidossa, koska avustus oli käteistä rahaa ja rahaliikenne tapahtui siten, että yritykset maksoivat suoraan laskut tai matkakorvaukset. Pääasiallinen rahoittaja oli silloin metallialaan kuuluva Vuoksenniska, jonka pääjohtaja ja omistussukuun kuuluva Berndt Grönblom istui Taideakatemiaan talousneuvostossa, sekä A. Ahlström Oy, jonka toimitusjohtajan Harry Gullichsenin puoliso Maire Gullichsen oli Nykytaide-yhdistyksen asiamies.²³ Nykytaide-yhdistyksellä oli muutenkin tiiviit suhteet Taideakatemiaan ja yhdistys teki yhteistyötä näyttelyrintamalla Taideakatemiaan kanssa.

Yhteistyö yritysten ja Suomen Taideakatemia välillä ulottui ulkomaisten näyttelyiden lisäksi muuallakin. Myös Kolmivuotisnäyttelyn, arvokkaiden taidehankintojen ja Venetsian biennaalin yhteydessä yritysten tuki oli ratkaiseva. Suomi osallistui ensimmäistä kertaa Venetsian biennaaliin vuonna 1956. Taideakatemiaan taidehankintojen sekä Kolmevuotisnäyttelyn rahoitusjärjestelyjen tutkiminen jäävätkin ainoiksi mahdollisuuksiksi tarkastella taloudellisen eliitin ja taide-eliitin yhteyksiä.²⁴

Isännistö ja hallitus

Taideakatemiaan perustamisen aikoihin sen isännistössä ja hallituksessa istui taidemaailman asiantuntijoita ja taiteilijoita, yliopistoväkeä, virkamiehiä ja yritysmaailman edustajia. Isännistön valta-asema oli verrattain pieni. Sen sijaan hallituksen asema oli vahva ja siinä olivat edustettuina lähinnä taiteilijat. Taideakatemiassa oli isännistön ja hallituksen lisäksi viisihenkinen talousneu-

vosto, joka jäsenet valittiin kolmeksi vuodeksi kerrallaan.²⁵

Isännistön yhteydet pankkimaailmaan, lähinnä Pohjoismaiseen Yhdyspankkiin ja kansallismieliseen Kansallis-Osake-Pankkiin, olivat Taideakatemiaan sisäpiirissä kiinteät. Pankeilla oli kuitenkin omat kokoelmansa eivätkä ne 1940- ja 50-luvulla tukeneet kertaakaan rahallisesti Taideakatemian. Taideakatemiaan isännistössä istui Osmo Toikka, joka oli Yhdyspankin toimitusjohtaja 1955–66 ja johtokunnan jäsen 1943–66, sekä hallitusneuvos Lauri Castrén, joka istui Yhdyspankin hallitusneuvostossa vuosina 1947–51.²⁶ Helsingin yliopiston kansleri Antti Tulenheimo, isännistön puheenjohtaja vuosina 1942–53, oli Vakuutusyhtiö Pohjolan hallitusneuvoston puheenjohtaja vuosina 1937–52 ja myös KOP:n hallitusneuvostossa puheenjohtajana vuosina 1946–52.²⁷

Valtiovarainministeriössä toimiva hallitusneuvos, vuodesta 1947 kansliapäällikkö, Toivo Takki oli säätiön hallituksessa ja yleis-

19. Risto Ruohonen (2002) *Muistio elinkeinoelämän taiteelle ja kulttuurille suuntaaman tuen muodoista ja määrästä Suomessa*, Helsinki: Opetusministeriö, elektroninen julkaisu: <http://www.minedu.fi/julkaisut/pdf/elinkeinoelama.pdf>, 4. Tarkkaa tietoa 1940–1950-luvulta ei ole mutta Everitin tutkimus (1996) vahvistaa olettamuksen, että elinkeinoelämän tuki julkiselle sektorille on ollut vähäistä.

20. Taideakatemiaan juuret ovat Suomen Taideyhdistyksen samannimisessä luottamusneuvostossa, Laitala (1993) 70–71.

21. Yksityisen ja julkisen sosiaalisista muutoksista, kts. Jürgen Habermas (1988) *Borgerlig offentligbet. Kategorierna ”privat” och offentlig i det moderna samhället*, Lund: Arkiv förlag 184ff, 197–199.

22. Heikki A. Reenpään tiedonanto 26.3.2002

23. Berndt Grönblom oli Suomen Yhdyspankin hallitusneuvoston jäsen vuosina 1941–68, Teppo Vihola (2000) *Raban ohjaaja. Yhdyspankki ja Merita 1950–2000*, Jyväskylä: Merita, 228, 379.

24. Jo Suomen taideyhdistyksen aikoina 1930-luvulla, oli hankittu taidetta kokoelmiin yritysten myötävaikutuksella, mutta silloin oli kyse kansallistaiteesta mm. Gallen-Kallelasta.

25. Isännistö asetti talousneuvoston hallituksen esityksestä, Suomen Taideakatemiaan säädökirja 30.3.1939. Jäljennös Opetusministeriön päätöksestä 6.10.1939, Sääntöasiakirjoja 1939–1989, STASA, KKA.

26. Vihola (2000) 379–382.

27. Ilmari Turja (1967) *Vakuutusosakeyhtiö Pohjola 1891–1966, 75 vuotta*, Helsinki, Vakuutusosakeyhtiö Pohjola, 101; Veli-Matti Autio (toim.) (1997) *Helsingin yliopisto. Helsingfors universitet. Professormatrikkel 1918–1996 Professormatrikel*, Jyväskylä; Helsingin yliopisto, s.v. Tulenheimo Antti.

jaostossa.²⁸ Hänellä oli yhteyksiä Kauppa- ja teollisuus- sekä Opetusministeriöön, jossa hänen veljensä Uno Takki oli ministerinä 1940- ja 50-luvulla.²⁹ Vuonna 1945 opetusministerinä toiminut Johan Helo oli Taideakatemia hallituksen jäsen vuosina 1945–48 ja hän oli ollut myös Enso Gutzeitin hallintoneuvostossa jäsenenä.³⁰

Myös Taideakatemia vuosina 1946–53 toiminut sihteeri, Heikki A. Reenpää, tuli yritysmailmasta, Kustannusliike Otavasta. Hän tunsu isänsä Heikki Reenpään kautta monta vanhemman polven talouselämän vaikuttajaa.³¹ Heikki A. Reenpää ylläpiti yhteyksiä Kone Oy:n omistajasukuun Herlineihin ja sai heidän kauttaan rahallista tukea Taideakatemia teoshankintoihin.

Taloudellinen ja kulttuurinen eliitti kohtaavat talousneuvostossa

Talousneuvoston tehtävänä oli talousasioista vastaaminen yhdessä taloushoitajan kanssa. Se oli nimenomaan se foorumi, jossa yritys- ja taidemaailma kohtasivat.³² Taloudenhoitajana vuosina 1944–50 toiminut varatuomari Auli Markkula oli keskeinen henkilö varainhankinnassa sodan jälkeen, koska hänellä oli hyvät yhteydet eri tahoihin ja hänellä oli myös paljon vaikutusvaltaa.³³

28. *Kuka kukin on 1960. Henkilötietoja nykypolven suomalaisista (1960)* Keuruu; Otava, s.v. Takki Toivo.

29. Veli-Matti Autio (toim.) (1994) *Keisarillisen Suomen Senaatin Kirkollistoimikunnan ja Opetusministeriön matrikkeli 1809–1993. Suomen sukututkimusseuran julkaisuja – Genealogiska Samfundets i Finland skrifter* 48, Jyväskylä, Opetusministeriö, s.v. Takki Uno.

30. Eero Schrey (toim.) (1958) *Suomen lakimiehet. Finlands jurister 1958. Suomen lakimiesliiton kirjasarja No: 11*. Vammala, Suomen lakimiesliitto, s.v. Helo Johan.

31. Heikki Reenpää istui mm. 1943–59 Yhdyspankin hallintoneuvostossa ja sen valtuuskunnassa 1955–59, Vihola (2000) 379–380.

32. Heikki A. Reenpään tiedonanto 26.3.2002.

33. Markkula toimi vakuutusosalalla Keskinäisen Palovakuutusyhtiön toimitusjohtajana 1942–1950, Eero Schrey et al (toim.) (1949) *Suomen lakimiehet. Finlands jurister 1949. Suomen lakimiesliiton kirjasarja No: 3*, Vammala: Suomen lakimiesliitto, s.v. Markkula Auli. Reenpään mukaan hän saattoi antaa suoranaisia määräyksiä yrityksille kun lahjoituksia tarvittiin. Heikki A. Reenpään tiedonanto 26.3.2002. Markkula oli vapaamuurari kuten myös Wulff ja Gyllenberg, Nyberg (2002) 79.

Vuosina 1947–49 talousneuvostoon kuuluivat vuorineuvos Berndt Grönblom, kauppaneuvos Kalle Kuusinen, lääketieteen tohtori J. L. Lydecken, filosofian tohtori Henrik Ramsay, johtaja Einar Wulff, insinööri Jalo Sihtola ja johtaja Ane Gyllenberg.³⁴ Kun toiminta vilkastui 1950-luvun alussa, Taideakatemia asetti uuden talousneuvoston,³⁵ johon kuuluivat Ane Gyllenberg, Auli Markkula, Jalo Sihtola ja A. Uusikylä.³⁶ Tämä kolmeksi vuodeksi asetettu talousneuvosto toimi ensisijaisesti rahankeruun ja suhteiden ylläpitämiseksi nimenomaan Kolmevuotisnäyttelyyn liittyen. Näyttely oli suurin kotimaisen nykytaiteen panostus Suomessa ja se haluttiin nostaa Suomen taiteilijaseuran Taiteilijain vuosinäyttelyn rinnalle.

Seuraavaksi viisivuotiskaudeksi 1953–58 valittiin talousneuvoston jäseniksi edelleen Gyllenberg, Kuusinen ja Grönblom. Viisihenkinen talousneuvosto oli kuihtunut kokoon kolmihenkiseksi.³⁷ Sen asema heikkeni, koska sääntömuutoksen yhteydessä 1952 perustettiin yleisjaosto, jonka tehtäväksi tuli säätiön taloudellisten kysymysten hoito ja talousneuvosto toimi siinä rinnan ilman mitään virallista asemaa.³⁸ Yleisjaoston en-

34. Tiedot talousneuvoston kokoonpanosta vaihtelevat. Vuosikertomuksessa 1946 ei mainita Lydeckenä ja Ramsayta, toisin kuin hallituksen esityksessä ja isännistön pöytäkirjassa, Taideakatemia hallituksen pöytäkirja 1.11.1946 ja isännistön pöytäkirja 5.11.1946, Isännistön ja hallituksen sekä koulujaoston kokouspöytäkirjat 1946–1947; Taideakatemia vuosikertomus 1946, Suomen Taideakatemia säätiön vuosikertomukset 1940–1962, STASA, KKA. Mielenkiintoinen yhteensattuma on, että Gyllenbergin kokoelma löysi profiilinsa 1940-luvulla, kuten Nyberg on todennut – niinä vuosina kun Gyllenberg oli luottamustehtävissä Taideakatemia säätiössä, Nyberg (2002) 175.

35. Kaikissa asiakirjoissa puhutaan taloudellisesta neuvottelukunnasta Kolmevuotisnäyttelyn yhteydessä paitisi näyttelyluettelossa, jossa puhutaan talousneuvostosta. Mahdollisesti Taideakatemia sisällä haluttiin markkeerata talousneuvoston ja ainoastaan Kolmevuotisnäyttelyä silmällä pitäen perustettua taloudellisen neuvottelukunnan eroa. Käytännössä ne vastasivat toisiaan.

36. Näyttelyluettelo Suomen Taideakatemia Kolmi-vuotisnäyttely, Ateneum 23.IX –15.X, Helsinki 1950, KKA.

37. Taideakatemia vuosijulkaisu 1951–53, Suomen Taideakatemia säätiön vuosikertomukset 1940–1962, STASA, KKA.

38. Taideakatemia vuosikertomus 1952, Suomen Taideakatemia säätiön vuosikertomukset 1940–1962, STASA, KKA.

simmäiset jäsenet 1953 olivat hallintoneuvos Esko Hakkila, pääjohtaja Erkki Huttunen, filosofian tohtori Jaakko Puokka sekä varajäsenenä maisteri Einari Vehmas.³⁹ Yleisjaoston kokoonpanossa vallitsi varsin hyvä tasapaino taiteilijoiden/taideasiantuntijoiden ja virkamiesedustajien välillä. Vuonna 1954 jäsenet olivat Huttunen, Puokka, Reenpää ja varalla filosofian tohtori Sakari Saarikivi.⁴⁰ Vuonna 1955 yleisjaostossa istuivat taiteilija Sven Grönvall, Reenpää, Toivo Takki ja varalla Sakari Saarikivi.⁴¹ Seuraavana vuonna siinä olivat professori Lars Pettersson, Takki, Reenpää, Grönvall ja taiteilija Olli Miettinen.⁴² Tilanne Taideakatemiassa muuttui talousasioiden hallinnoinnin suhteen kuitenkin vuosikymmenen lopulla.

Vuonna 1957 perustettiin hallituksen alaisuuteen talousjaosto, joka toimi asiantuntijaelimenä talous- ja raha-asioissa.⁴³ Siihen valittiin puheenjohtajaksi Reenpää ja jäseniksi kansliapäällikkö Toivo Takki, Helsin-

39. Huttunen oli Rakennushallituksen pääjohtaja vv. 1943–1953, *Suomen korkeakouluinsinöörit ja arkkitehdit* 1956, s.v. Huttunen Erkki. Esko Hakkila, kts. *Suomen lakimiehet* 1949; Jaakko Puokka oli Kemigrafinen Oy:n toimitusjohtaja vuodesta 1945–(76) eteenpäin ja väitellyt taidehistoriassa 1949, *Suomen talouselämän johtajia* 1965, Kirjayhtymä. Vehmas toimi mm. Uuden Suomen taidearvostelijana vuodesta 1945 mutta valittiin 1953 Taideakatemian apulaisintendentiksi.

40. Saarikivi oli Elanto-lehden päätoimittaja 1951–1957 ja Helsingin Sanomien taidearvostelija vuodesta 1951. Vuonna 1958 hänet valittiin Suomen Taideakatemian valistussaston päälliköksi. Hän toimi Venetsian biennaalin komissaarina vuosina 1956 ja 1958, *Kuka kukin on 1960*, s.v. Saarikivi Sakari.

41. Grönvall oli hyvä ystävä Maire Gullichsenin kanssa, mikä varmaan edesauttoi talousneuvoston jäsenyyden saamista. Heidän välisestä ystävyydestä kts. Kristina Linnovaara (2003) 'Konstnären och konstfrämjare – om Sven Grönvall och Maire Gullichsen', *Historiska och litteraturhistoriska studier* 78, 345–365.

42. Tiedot yleisjaoston kokoonpanosta otettu Taideakatemian vuosikertomuksista, Suomen taideakatemian säätiön vuosikertomukset 1940–1962, STASA, KKA. Pettersson oli Helsingin yliopiston taidehistorian professori vuodesta 1951, hän oli Taideakatemian isännistön jäsen 1953–56 ja hallituksen puheenjohtaja 1955–57, *Kuka kukin on 1960*, s.v. Pettersson Lars. Olli Miettinen oli siihen aikaan sekä säätiön edustajistossa että hallituksessa, Maaretta Jaukkuri (toim.) *Kuvataiteilijat 1979*, Jyväskylä: Suomen Taiteilijaseura, s.v. Miettinen Olli.

43. Säädosmuutoksella 1957 haluttiin vähentää hallituksen, sen puheenjohtajan ja sihteerin työtaakkaa. Valtaa eriytettiin asiantuntijaostoihin, Taideakatemian vuosikertomus 1957, Suomen taideakatemian säätiön vuosikertomukset 1940–1962, STASA, KKA.

gin kaupunginjohtaja Lauri Aho sekä Sakari Saarikivi, joka samana vuonna valittiin Taideakatemian äskettäin perustetun valistussaston päälliköksi.⁴⁴ Sama kokoonpano talousneuvostossa jatkoi 1960-luvulle astuessa.⁴⁵ Kokoonpano painottui nyt virkamies-poliitikko -akselille, ainoastaan Reenpää oli yritysmaailmasta ja Saarikivi edusti taideasiantuntemusta, taiteilijoiden edustaja oli pudonnut pois. Yleisjaosto vapautui säätiön taloudellisista kysymyksistä ja muuttui valistusjaostoksi, hoitamaan taidevalistus- ja näyttelyasioita.⁴⁶

Talousneuvostoon haluttiin nimenomaan sellaisia henkilöitä, jotka olivat kiinnostuneita taiteesta ja joilla oli valtaa taloudellisen eliitin piirissä. Talousneuvoston jäsenistä Jalo Sihtolalla, Ane Gyllenbergillä sekä Einar Wulffilla oli omat taidekokoelmat. Heidän mielenkiintonsa ja ostonsa suuntautuivat lähinnä niihin.⁴⁷ Wulff lahjoitti kuitenkin taideteoksia Ateneumin taidekokoelmiin.⁴⁸ Sihtola ja Gyllenberg käyttivät kuitenkin suhteitaan yrityksiin taidehankintojen hyväksi ollessaan talousneuvoston jäseninä. Sihtolalla oli hyvät yhteydet Enso Gutzeitiin, jossa hän oli ollut johtajana.⁴⁹ Ane Gyllenbergillä oli oma pankkiiriliike ja hän istui Wärtsilän hallituksessa vuodesta 1946 hänen entisen koulukaverinsa Norse-nista, vuorineuvos Wilhelm Wahlforssin pyynnöstä.⁵⁰ Taiteella ei ollut suurempaa

44. Lauri Aho oli Taideakatemian hallituksen jäsen vuodesta 1957, *Kuka kukin on 1960*, s.v. Aho Lauri.

45. Taideakatemian vuosikertomukset vuosina 1958–1960, Suomen Taideakatemian säätiön vuosikertomukset 1940–1962, STASA, KKA.

46. Taideakatemian vuosikertomus 1957, Suomen Taideakatemian säätiön vuosikertomukset 1940–1962, STASA, KKA.

47. Heikki A. Reenpään tiedonanto 26.3.2002.

48. Wulff ei ollut ainoa lahjoittaja, myös esim. johtaja Nils Dahlström teki samoin, Ateneumin taidekokoelmien/ taidemuseon toimintakertomukset 1957–1978, STASA, KKA. Taidelahjoituksista Taideakatemian kokoelmiin kts. Laitala (1993) 79–81. Einar Wulff oli toimitusjohtaja omassa yrityksessään Wulff Oy:ssä, Lasse Leander, Hillevi Stelander & Erkki Merinen (toim.) (1965) *Vem är vem i Finlands ekonomiska liv*. Pieksämäki; Kirjayhtymä, s.v. Wulff Einar.

49. Sihtola toimi Enso Gutzeit Oy:n (entinen Tornator) Tainionkosken ja Kaukopään tehtaanjohtajana 1932–49 ja Enso Gutzeitin johtokunnan jäsenenä, *Kuka kukin on 1960*, s.v. Sihtola Jalo.

50. Wahlforss toimi myös Gyllenbergin hyväntekijänä, Maria Planting (1991) 'Ane Gyllenberg', teoksessa

merkitystä Gyllenbergin säätiössä vielä 1950-luvulla mutta hän oli kiinnostunut taiteesta ja keräsi sitä, joskaan ei suuressa mittakaavassa.⁵¹ Gyllenbergiä jopa ajateltiin Taideakatemia taloudenhoitajaksi Markkulan jälkeen, mutta nämä suunnitelmat eivät toteutuneet.⁵² Uusikylällä oli hyvät yhteydet vakuutuslalle. Hän oli Vakuutusosakeyhtiö Pohjolan hallintoneuvoston jäsen 1947–51 sekä Suomi-yhtiön toimitusjohtaja 1932–51 eli kuolemaansa saakka.⁵³ Berndt Grönblom oli Vuoksenniskan johtaja. Kauppaneuvos Kuusinen, joka ainoana lahjoitti henkilökohtaisesti rahaa taideteosten ostoon, oli myös aktiivinen Suomen Taiteilijaseuran Maecenas-tukiyhdistyksen perustamisessa. Yhdistys oli lähinnä ystävistä koostuva herrainklubi, jossa kiinnostus taiteeseen ja gastronomiaan yhdistyivät.⁵⁴

Kolmevuotisnäyttely

Varsinainen yhteistyö Taideakatemia ja tauluseiliitin välillä tapahtui Kolmevuotisnäyttelyn ja taidehankintojen yhteydessä.⁵⁵ Näyttelyn alkuideasta lähtien oli ajateltu yritysten olevan mukana palkintosumman keruussa. Talousneuvoston nimissä lähetettiin aloite pankki-, teollisuus- ja liikeyrityksil-

le. Aloitteessa ehdotettiin, että yritykset lahjoittaisivat vähintään 100 000 markkaa ja vastineeksi saisivat paikan näyttelyn ostolautakunnassa.⁵⁶

Taideakatemia halusi Kolmevuotisnäyttelystä suurta suomalaisen taiteen näyttelyä ranskalaisten salonkinäyttelyiden tapaan. Taideakatemiassa haluttiin yhdistää näyttely sekä Taideakatemia apurahalautakunnan työskentelyyn että palkintojenjakoon. Näyttelyluettelossa tehtäväjako määriteltiin seuraavasti: ”Näitä taloudellisia järjestelyjä valvoo ja johtaa erityinen talousneuvosto, ja palkintolautakuntana toimii Suomen Taideakatemia valitsema apurahalautakunta”.⁵⁷ Näyttely vaati erillisrahoitusta, jota haettiin valtiolta.⁵⁸

Tarkoitus oli, että lahjoittaja saisi ostaa taideteoksia näyttelystä lahjoittajan antaman summan edestä.⁵⁹ Taideakatemia tarjosi taiteellista asiantuntemusta yrityksille vastineeksi taloudelliselle tuelle. Taideakatemia arkistosta löytyy vain lähetetyt kirjeet Wärtsilälle ja Enso-Gutzeitille. Vaikka yhteistyö tässä tapauksessa ei merkinnyt rahan saamista valtiolle päin, on se huomioitava, koska Wärtsilä ja Enso Gutzeit olivat vielä mukana myöhemmissä lahjoituksissa 1950-luvulla.⁶⁰

Maria Planting (toim.) *Konsten med finanser. En bok om Ane Gyllenberg, hans bankirfirma, stiftelse och konstsamling*, Borgå: Schildts, 15, 28.

51. Bonsdorff von (1991) 94.

52. Argumentteina Gyllenbergin puolesta esitettiin, että hän oli suuri taiteen ystävä ja tarpeeksi merkittävässä asemassa yhteiskunnassa, Heikki A. Reenpään kirje Onni Okkoselle 14.10.1950, Onni Okkosen arkisto, Joensuun taidemuseo. Heikki A. Reenpään mukaan Gyllenberg ei pitänyt itseään oikeana henkilönä. Gyllenberg ei myöskään pitänyt tehtävän ottamista eettisesti oikeana, koska hänen mielestään oli kyse virkamiesasemasta ja hänellä oli oma pankkiirifirma joka oli nousussa. Heikki A. Reenpään tiedonanto 26.3.2002.

53. Turja (1967) 102.

54. Maecenas-kiltaan kuului pääasiassa suomenkielisiä yritysmaailman johtajia mutta myös virkamiehistöä mm. Toivo Takki. Kuusinen oli Kuusinen Oy:n johtokunnan puheenjohtaja 1918–1960 sekä Maecenas-killan perustajajäsen ja puheenjohtaja 1953–59, *Ekonomimatrikkeli 1960* (1961) Helsinki; Oy Weilin & Göös Ab, s.v. Kuusinen Kalle.

55. Auli Markkula keksi Kolmevuotisnäyttelyidean 1947. Markkulan kirje Taideakatemia hallitukselle 18.3.1947, Isännistön ja hallituksen sekä koulujaoston kokouspöytäkirjat 1946–1947, STASA, KKA.

56. 100 000 mk vuonna 1950 vastaa vuoden 2004 rahassa noin 3300 euroa. Keskimääräinen kerroin markalle 1950-luvulla on 0,025. Tilastokeskuksen rahanarvokerroin 1860–2004 (Www-sivut).

57. Apurahalautakunnassa 1950 istuivat taiteilijat Mikko Oinonen ja Yrjö Liipola sekä Valtion kuvaamataidelahtakunnan jäsen, maisteri Edward Richter. Varalla olivat akateemikko, kuvanveistäjä Wäinö Aaltonen, Taideakatemia koulun rehtori Aarre Heinonen sekä taiteilija Atte Laitila, Taideakatemia vuosikertomus 1950, Suomen Taideakatemia säätiön vuosikertomukset 1940–1962, STASA, KKA.

58. Taideakatemia kirje Opetusministeriölle 12.3.1950, Lähetettyjen asiakirjojen toisteet 1939–1950, STASA, KKA.

59. Luonnos kirjeeksi Taideakatemialta Wärtsilä-Yhtymälle 20.9.1950, Lähetettyjen asiakirjojen toisteet 1939–1950, STASA, KKA. Markkulan alkuperäisessä aloitteessa oli jo esitetty, että teokset menisivät niille tahoille, jotka lahjoittavat rahaa palkintoa varten, Markkulan kirje Taideakatemia hallitukselle 18.3.1947, Isännistön ja hallituksen sekä koulujaoston kokouspöytäkirjat 1946–1947, STASA, KKA.

60. Wärtsilä lahjoitti 1953 summan, jota Taideakatemia ei kuitenkaan voinut vastaanottaa, Kirje Wärtsilä-yhtymältä Taideakatemialle 6.11.1953, Saapuneet asiakirjat 1953–1957, STASA, KKA.

Lahjoittajille tuen verovapaus oli tärkeä ja Taideakatemia haki Valtionvarainministeriöltä lahjoitusten verovapautta, joka useimmiten myönnettiin 100 000 markkaan saakka, esimerkiksi Marino Marinin veistoksen ja goottilaisen madonnaveistoksen lahjoittajille. Verovapaus ei kuitenkaan ollut mikään automaatio ja Taideakatemia sai myös kielteisiä vastauksia anomuksiinsa.⁶¹

Taideakatemia hankintapolitiikka ja lahjoituksin ostetut teokset

Modernin taiteen hankinnat olivat 1950-luvun alkupuoliskolla lisääntyneet Ateneumin taidemuseossa. Koska valtion määrärahat olivat pienet, Ateneum oli keskittänyt ulkomaisten teosten hankinnat lähinnä modernistien grafiikan töihin ja vain muutama maalaus.⁶² Ja koska valuutanvaihto oli vaikeaa, ulkomaisten modernistien teoksia hankittiin Suomessa olevista näyttelyistä, jotka Nykytaide-yhdistys oli mukana järjestämässä mm. Galerie Artekissa.

Ensimmäiset nykytaiteilijoiden työt, lähinnä grafiikkaa, ostettiin 1948 ja ensimmäinen nykyveistos 1950. Vuonna 1952 ostettiin Le Corbusierin, Henri Matissen ja C. Terechkovitchin maalaukset sekä mm. Utrillon, Magnellin, Raffaellin, Brignonin ja Ernin graafiset teokset. Lorenzo Pepen pronssiveistos hankittiin vuonna 1955.⁶³

Lahjoitusvaroin hankittu teos tarkoitti sitä, että ulkopuolinen yritys tai yksityishenkilö lahjoitti rahaa teoksen hankkimiseen. 1940- ja 50-luvulla yrityslahjoituksin ostetut taide teokset olivat yhtä poikkeusta lukuun ottamatta modernistisia.

Italialaisen veistäjän Marino Marinin veistos ”Arcangela” ostettiin vuonna 1954 tämän yksityisnäyttelystä Artekista. Teoksen hankintaan oli lahjoitettu 500 000 markkaa. Lahjoittajina olivat A. Ahlström Oy, Enso Gut-

zeit, Oy Karl Fazer Ab ja Wärtsilä-yhtymä, minkä lisäksi kauppaneuvos Kalle Kuusinen lahjoitti rahaa yksityishenkilönä.⁶⁴ Marino Marinin näyttely huomioitiin laajasti lehdistössä ja vastaanotto oli myönteinen, olihan hän Italian johtavia modernisteja, ja Suomessa modernistista taidetta oli ollut suhteellisen vähän esillä.⁶⁵

Vuonna 1955 lahjoittivat muutamat yritykset rahaa goottilaisen madonnaveistoksen hankintaan, mutta lahjoitus ei kattanut koko ostoa.⁶⁶ Keskiaikainen taide rinnastettiin moderniin taiteeseen.⁶⁷ Madonnaveistoksen ostoon lahjoittivat Kone Oy ja Wärtsilä-yhtymä kumpikin 100 000 markkaa sekä vakuutusyhtiöt Pohjola ja Keskinäinen Henkivakuutusyhtiö Suomi kumpikin 50 000 markkaa. Näiden lisäksi lahjoitti kauppaneuvos Kalle Kuusinen henkilökohtaisesti 50 000 markkaa veistoksen hankintaa varten.⁶⁸

Vuonna 1959 Taideakatemia hankki Hans Arpin pronssiveistoksen ”Hurlou” Artekista lahjoitusvaroilla. Ainakin Wärtsilä osallistui hankintaan lahjoittamalla 100 000 markkaa.⁶⁹ Teoksen hinta oli noin miljoona silloista markkaa, mutta koko summa ei ollut kasassa vielä ostoshetkellä. Rahankeuruun hoiti Maire Gullichsen itse henkilökoh-

64. Kirje Taideakatemialta Valtionvarainministeriölle 20.5.1954, Lähetettyjen asiakirjojen toisteet 1951–1954, STASA, KKA. Vuosikertomuksessa 1954 sanotaan, että lahjoittajina olivat A. Ahlströmin perilliset. Kalle Kuusisen nimeä ei siinä myöskään mainita vaan yritysten lisäksi on ”yksi tuntematon lahjoittaja”, Ateneumin taidekokoelmien toimintakertomukset 1940–1956, STASA, KKA.

65. Kuvanveistäjä Marino Marini oli noussut kansainväliseen kuuluisuuteen hänen saatua palkinnon Veneetsian biennaalissa 1952, sen ajan arvostetuimmassa uuden taiteen katselmuksessa, Lindgren (1996), 79, 95. 66. Ateneumin kokoelmien toimintakertomus 1955, Ateneumin taidekokoelmien toimintakertomukset 1940–1956, STASA, KKA.

67. Liisa Lindgren (1996) *Elävä muoto: traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa. Dimensio 1, Valtion taidemuseon tieteellinen sarja*, Helsinki: Valtion taidemuseo, 84.

68. Taideakatemia toimintakertomus 1955, Suomen Taideakatemia säätiön vuosikertomukset 1940–1962, STASA, KKA.

69. Todennäköistä on, että lahjoituksia saatiin muiltakin yrityksiltä, ainoa varma tieto on Taideakatemia ilmoitus Wärtsilä-yhtymälle vastaanotetusta rahalahjoituksesta 31.12.1959, Taidehankinnoista tehtyjä ilmoituksia rahoittajille 1941–1959, STASA, KKA.

61. Esim. Valtionvarainministeriön kirje Taideakatemialle 19.9.1950, Saapuneet asiakirjat 1942–1952, STASA, KKA. Kirjeestä ei ilmene mistä lahjoituksista tai lahjoituksen kohteesta on kyse.

62. Edgar Degas'n pronssiveistos ostettiin 1950 Valtion arpajaisvaroilla.

63. Taidehankinnoista kts. Ateneumin taidekokoelmien toimintakertomukset 1940–1956, STASA, KKA.

taisesti.⁷⁰ Myöhemmin tarvittava summa saatiin mitä todennäköisimmin kerättyä.⁷¹ Ateneumin museon täyttäessä 100 vuotta vuonna 1963 lahjoittivat muutamat yritykset ja yksityiset henkilöt rahaa taideteosten hankintaan.⁷²

Museon henkilökunta ja ostolautakunnassa olevat taiteilijat toimivat asiantuntijoina taidehankinnoissa, mutta Susanna Laitalan mukaan intendentin rooli oli taidehankinnoissa kuitenkin ratkaisevin.⁷³ Heikki A. Reenpää on kertonut, että ulkomaisen taideteen hankintojen yhteydessä ilmeni Taideakatemiassa myös vastustusta ja hankinnat aiheuttivat riitoja.⁷⁴ Myös sihteerinä toimiva Reenpää teki yksittäisiä hankintoja, jotka saivat taiteilijakunnan raivostumaan.⁷⁵ Erityisesti Reenpää ja Nykytaide-yhdistyksen piirissä toimivien henkilöiden mielestä ulkomaalaisen modernismin tuominen Suomeen oli tärkeä asia. Vehmas, joka oli ostolautakunnassa siihen aikaan, koki yhtäläillä italialaiset modernistit hyvin tärkeinä.

70. Artek luopui provisiosta, jolloin teos olisi maksanut 1,2 miljoonaa. Ateneum oli varannut oston 500.000 markkaa ja aloitettu keräys tuotti vain 120.000 markkaa. Keräyksestä huolehtinut Maire Gullichsen lupasi lainata Taideakatemialle puuttuvan rahamäärän, kunnes ensi vuonna olisi mahdollisuus saada summa lahjoituksina. Taideakatemiassa valmisteltiin lainanottoa, mutta todettiin ”että asian positiivista ratkaisua vaikeutti huomattavasti se seikka, ettei lahjoituksien saamisesta voinut olla minkäänlaista varmuutta”, Taideakatemian hallituksen pöytäkirja 5.10.1959, Hallituksen kokouspöytäkirjat 1957–1961, STASA, KKA. Teos kuitenkin hankittiin museolle, mutta mitään tietoja rahajärjestelyistä ei löydy hallituksen pöytäkirjoista seuraavan kahden vuoden ajalta.

71. Helena Woirhayerin mukaan Arpin veistoksen rahoitukseen osallistui A. Ahlström Oy, Oy Karl Fazer Ab, Wärtsilä-yhtymä, johtaja Nils Dahlström sekä Suomen Merivakuutus Oy, Helena Woirhaye (2002) *Maire Gullichsen. Taiteen juoksutyttö*, Helsinki: Taideteollisuusmuseo, 142.

72. Lahjoittajina olivat Pohjoismainen Yhdyspankki, Ane Gyllenberg, Sara Hildén, Enso Gutzeit sekä A. Ahlström Oy, Museolautakunnan pöytäkirja 22.11.1963 sekä 3.12.1963, Museolautakunnan pöytäkirjat ja maksuääräykset 1953–1963; Ateneumin taidemuseon toimintakertomus 1963, Ateneumin taidekokoelmien/ taidemuseon toimintakertomukset 1957–1978, STASA, KKA. Tämä oli ensimmäinen kerta kun pankki lahjoitti rahaa Suomen Taideakatemialle.

73. Laitala (1993) 77, 83.

74. Heikki A. Reenpään tiedonanto 26.3.2002.

75. Heikki A. Reenpään tiedonanto 26.3.2002.

Kenen maku oli suuntaa-antava erityisesti niissä Taideakatemian taidehankinnoissa, joihin yritykset osallistuivat? Liisa Lindgren on todennut, että modernistikklassikot olivat helpommin lähestyttävissä kuin uusi abstrakti taide.⁷⁶ Ulkomaisten modernistien arvosteosten saamiseen sekä valintaan Ateneumin kokoelmiin vaikutti kuitenkin vahvimmin Maire Gullichsen. Hänen intressinsä taidekasvatukseen nivoutuivat hänen oman taidegalleriansa taloudellisen menestyksen vaalimiseen. Taloudellisella eliitillä ei ollut sanaa näissä makukysymyksissä tuestaan huolimatta, mutta heille siirtyi arvokasta symbolista pääomaa toimiessaan taidekentällä, jota he hyödynsivät omassa asemassaan omalla kentällään.⁷⁷

Nykytaide-yhdistys Taideakatemian ja yritysten yhdyslenkinä

Nykytaide-yhdistyksen toiminta nivoutui 1940- ja 50-luvulla yhteen Taideakatemian kanssa näyttelyiden järjestämisessä sekä taidehankinnoissa. Muutamia näyttelyitä järjestettiin yhdessä, koska Taideakatemialla ei ollut resursseja toteuttaa kalliita näyttelyitä ulkomailla. Maire Gullichsen oli hyvin aktiivinen arvokkaiden taideteosten hankinnassa Ateneumin kokoelmiin ja usein myös asian alkuunpanija. Usein teokset ostettiin Artekista ja A. Ahlström Oy:n rahalahjoituksen oli sidottu tietyn taideteoksen oston. Nykytaide-yhdistyksessä olivat aktiivisesti mukana hallituksessa 1950-luvulla monet samat henkilöt kuin Taideakatemian piirissä mm. Jalo Sihtola sekä Heikki A. Reenpää. Nykytaide-yhdistyksen toiminta perustui kokonaan lahjoituksiin, koska yhdistys ei saanut valtionavustusta 1940- ja 1950-luvulla. Yhdistys oli perustettu tukemaan Gallerie Artekin toimintaa, koska kaupallinen yritys ei voinut hakea avustuksia valtiolta.

Varojen keruu yrityksiltä oli Maire Gullichsenille tuttua toimintaa ja hänen vaati-

76. Lindgren (1996) 87–88.

77. Bourdieun mukaan mikä tahansa resurssi toimii symbolisena pääomana siinä yhteydessä jossa sille annetaan arvoa, Donald Broady (1998) 'Inledning' teoksessa Donald Broady (toim.) *Kulturens fält*, Göteborg: Daidalos, 13.

vat ja kiivaatkin hyökkäyksensä teollisuusmiehiä kohtaan olivat tavallisia.⁷⁸ Hänellä oli perheyriksen kautta suorat yhteydet muihin yrityksiin ja monet yritysjohtajat olivat perheystäviä. Karl Fazer Oy:ssä työskenteli hänen miehensä Harry Gullichsenin veli, Leif Gullichsen, joka istui myös yrityksen hallintoneuvostossa.⁷⁹ Maire Gullichsenin setä, lääketieteen lisensiaatti Jalmari Lydecken istui A. Ahlström Oy:n johtokunnassa ja oli myös Pohjolan hallintoneuvoston jäsen 1910–59.⁸⁰ Miehensä kautta Maire Gullichsenilla oli yhteyksiä myös Enso Gutzeitiin.⁸¹

Maire Gullichsen oli yhteydessä suoraan lahjoittajiin. Suomen osallistuessa Venetsian biennaaliin 1956 joutui mm. Wärtsilän Wilhelm Wahlforss Maire Gullichsenin hyökkäyksen kohteeksi.⁸² Nykytaideyhdistys eli käytännössä Maire Gullichsen, onnistui saamaan mm. Enso-Gutzeitilta, Wärtsilältä ja Tampellalta lahjoituksia, jotka mahdollistivat näyttelyn toteutumisen. Taideakatemia oli mukana biennaalin näyttelyjärjestelyissä, mutta A. Ahlström Oy vastasi paviljongin rakennuskustannuksista.⁸³

Maire Gullichsenin johtaman Galerie Artekin toiminta oli riippuvainen myydyistä teoksista, minkä vuoksi hänen oli tärkeä löytää ostajia gallerian myyntinäyttelyille. Kansainvälisten näyttelyiden kohdalla hän mitä todennäköisimmin sitoutui ostamaan itse yhden teoksen näyttelystä saadakseen näyttelyn Suomeen – yleinen käytäntö vielä tänäkin päivänä taidemarkkinoilla.

Kaikki Maire Gullichsenin yritykset mobilisoida yritykset yhteisen hyvän asian puolesta eivät aina johtaneet toivottuun lopputulokseen ja hän joutui mm. 1952 ”omin varoin” lahjoittamaan Ateneumin kokoelmiin Honoré Daumier’n teoksen ”Miehen pää” Galerie Artekin näyttelystä, jolloin A. Ahlströmin Perilliset Oy olivat virallisesti lahjoituksen takana.⁸⁴ G. A. Serlachius rahoitti Nykytaide-yhdistyksen toimintaa heti sodan jälkeen, mutta hänen perustettuaan oman taidesäätiön intressit eivät menneet enää yhteen. Gösta Serlachiuksen poika Erik Serlachius ei tukenut ajatusta valtiolle ostettavan taiteen tukemisesta Gullichsenin käännettyä hänen puoleensa. Arpin veistos-

hankinnasta Erik Serlachius totesi näin Bertel Hintzelle, joka toimi asiantuntijana Serlachiuksen taidesäätiön taidehankinnoissa:

Uppriktigt sagt är jag icke särskilt intresserad, dels emedan jag tycker att Arps skulpturer är så moderna att de övergår min horisont, och dels emedan jag anser att vi skall använda våra pengar till egna inköp och icke Ateneums förvärv. Bolaget kommer under inga omständigheter att ge någonting för detta ändamål; vi har betydligt viktigare hål att fylla.”⁸⁵

Nykytaide-yhdistyksestä tuli sittemmin vuonna 1964 Taideakatemian modernin osaston tukiyhdistys ja sen tehtävänä oli järjestää näyttelyitä ja hankkia moderneja taideteoksia yhdessä Ateneumin taidemu-seon kanssa.

78. Gullichsen hankki varoja myös Nykytaide-yhdistyksen toimintaan, Elina Melgin (1989) ’Nykytaide-Nutidskonst 1939–89’, teoksessa Elina Melgin & Pekka Suhonen *Nutidskonst 1939–1989*, Helsinki: Nutidskonst rf, 36.

79. Leif Gullichsen oli Fazerin tekninen johtaja 1935–54 ja hallintoneuvoston jäsen 1945– ja varapuheenjohtaja 1955–.

80. Turja (1967) 86; Per Schybergson (1992) *Työt ja päivät. Ahlströmin historia 1851–1981*, Vammala: Ahlström, 128. Lydecken oli tutustunut Taideakatemian toimintaan istuessaan Suomen Taideakatemian talousneuvostossa 1940-luvun alussa, Katsaus Suomen Taideakatemian toimintaan vuosina 1940–47, STASA, KKA.

81. Harry Gullichsenin tunti metsäteollisuuden johtokerkoksen elämänpäivien isänsä Alexander Gullichsen (1865–1917) kautta, joka oli W.Gutzeit & Co:n toimitusjohtaja, Schybergson (1992) 126.

82. Benedict Zilliacus (1984) *Wilhelm Wahlforss. Benedict Zilliacus kertoo Wärtsilän voimamiehestä*, Porvoo: Oy Wärtsilä Ab, 232. Wärtsilä tuki biennaalia Nykytaideyhdistyksen kautta.

83. Melgin (1989) 53. Alvar Aalto suunnitteli Suomen paviljongin Venetsiaan.

84. A. Ahlströmin Perilliset Oy perustettiin 1942 ja yhtiön omistivat vain perheen jäsenet. Yhtiö omisti maata ja metsää sekä mm. Noormarkun Isotalon, Schybergson (1992) 205.

85. ”Rehellisesti sanottuna en ole erityisen kiinnostunut, osin koska Arpin veistokset ovat niin moderneja, että ne ylittävät ymmärrykseni, ja osin koska olen sitä mieltä, että meidän tulee käyttää rahamme omiin ostoihimme eikä Ateneumin hankintoihin. Yritys ei tule missään olosuhteissa antamaan mitään tähän tarkoitukseen; meillä on paljon tärkeimpiä kohteita täytettävänä” (kirjoittajan käännös), Erik Serlachiuksen kirje Bertel Hintzelle 5.6.1959, Saapuneet kirjeet, Bertel Hintzen arkisto, KKA.

Taiteen rooli yritysmaailmassa

Yrityksen johtajat olivat niitä henkilöitä yrityksen sisällä, jotka useimmiten tekivät päätökset taidehankinnoista vielä 1950-luvulla. Heidän kiinnostuksensa, makunsa ja mieltymyksensä sekä heidän yhteytensä taidekenttään ohjasivat taidehankintoja. Taiteilijapiireissä ei aina suhtauduttu kovin vakuuttuneesti johtajien taidemakuun ja useimmat olivat sitä mieltä että ylempien luokkien makua täytyy sivistää. Vuorineuvos Ane Gyllenberg osti esimerkiksi Leo Matinpalon teoksen 1951 hänen näyttelystään Galleria Strindbergissä, vaikka taideeliitin portinvartijat, taidekriitikot, antoivat murskaavat arvostelut näyttelystä.⁸⁶ Annika Waenerberg on huomauttanut että johtajien ”hankintapäätökset syntyvät usein omien mielijohteiden toimesta”, jolloin kokoelmiin kuuluu sekä tunnettujen että tuntemattomiksi jääneiden taiteilijoiden nimiä.⁸⁷ Mutta esimerkiksi KOP:issa oli poikkeava hankintamenettely. Siellä taidehankinnoista vastasi pääosin pankin johtokunta, ja siinä tietyt johtajat.⁸⁸

Monilla yrityksillä oli taiteellisia ohjelmia jo 1940-luvulla ja Taideakatemian roolin kuului antaa suosituksia ostettavista teoksista yritysten kokoelmiin ja julkisista monumenteista. Näin kulttuurinen pääoma pysyi taide-eliitillä. Esimerkiksi Enso Gutzeitilla ja Yhdyspankilla oli tällaiset taideohjelmat. Yritysten taideohjelmissa oli lähinnä kysymys kuinka paljon varataan rahaa kokoelmien taidehankintoihin, julkisiin taideteoksiin, taideteoksiin henkilökunnan tiloihin jne.⁸⁹ Yritykset tekivät ostoja kohtuudella, mitä tahansa ei maksettu.⁹⁰ Taidetta ei vielä sotien jälkeen ostettu spekulatiivisessa tarkoituksessa, se ei ollut vielä sijoitusobjekti. Taiteen kaupallistuminen tapahtui vasta 1970-luvulla.⁹¹

Taidetta ei käytetty määrätietoisesti yrityksen imagon rakentamisen hyväksi vielä 1950-luvulla, toisin kuin tänä päivänä.⁹² Yritykset eivät olleet julkisuudessa esillä tukiessaan valtion taidehankintoja eikä mukana olevien yritysten nimiä mainittu näyttelyluettelossa vaan sanottiin että ostoja tullaan suorittamaan ”erityisin valtion varoin ... sekä edelleen palkinto-ostoja yksityisten

lahjoittajien turvin”. Lehdissä esim. Marino Marinin veistoksen ostoa koskevassa uutisessa ei mainittu lahjoittajien nimiä ja vain kahdessa niistä mainittiin, että oston ovat mahdollistaneet yksityiset lahjoitukset.⁹³ Mainonnassa kuitenkin saatettiin käyttää taidetta. KOP yhdisti ajan hengen mukaisesti taiteen ja tieteen taloudelliseen hyvinvointiin ja se mainosti itseään jo 1943 taiteen ja tieteen avulla ja legitimoiti tällä oman yrityksensä toimintaa. ”Tieteet ja taiteet kukoistavat vain aineellisesti hyvinvoivissa maissa. Aineellinen hyvinvointi saavutetaan ainoastaan tehostetulla tuotannolla ja säästäväisyydellä”, luki pankin ilmoituksessa aikakausjulkaisu *Tammerkoskessa*.⁹⁴

Epävirallisilla yhteyksillä oli yritysmaailmassa tärkeä merkitys samoin kuin taideeliitin piirissä. Yhteydet oman piirin ulkopuolelle ovat olleet tärkeitä yritysjohtajille koko heidän karriäärinsä ajan. Taloudellista eliittiä 1940-luvun Ruotsissa tutkineen Niklas Stenlås mukaan taloudellisen eliitin osallistuminen eri sosiaalisiin yhteyksiin muiden eliittien kanssa on demonstroinut tehokkuutta, uhrautumishalua sekä yhteiskuntavastuuta, mitkä olivat tärkeitä komponentteja kun taloudellinen eliitti legitimoiti omaa etuoikeutettua asemaansa.⁹⁵

86. '80 vuotta tänään: Taiteilija Leo Matinpalo', *Nastola-lehti* 4.6.1980.

87. Annika Waenerberg (2001) 'Monta tapaa hankkia taidetta. UPM-Kymmenen taidekokoelma on tavallista isompi aarrearkku', teoksessa Eero Niinikoski et al. (toim.) *Metsän henki. Suomalaisista taidetta UPM-Kymmenen kokoelmasta*, Helsinki: UPM-Kymmene Oyj, 19.

88. Ilvas (1989) 33.

89. Heikki A. Reenpään tiedonanto 26.3.2002.

90. Waenerberg (2001) 21.

91. Pauliina Laitinen-Laiho (2001) *Kotimaiset taide-markkinat 1980–1990-luvulla, Turun yliopiston julkaisuja. Annales Universitatis Turkuensis. Sarja – Ser. C Osa – Tom. 173. Scripta Lingua Fennica Edita*. Turku: Turun yliopisto, 29–31; Bonsdorff von (1991) 95.

92. Mm. Rosanne Martorella (1990) *Corporate Art*, New Brunswick/London: Rutgers University Press, 20–48, Puumalainen (2001).

93. Esimerkiksi 'Taidenäyttely' Helsingin Sanomat 31.1.1954, 'Marino Marinin näyttely Galerie Artekissa' Uusi Suomi 31.1.1954, 'Marinis Arcangela till Ateneum' Nya Pressen 27.1.1954.

94. Ilvas (1989) 28.

95. Niklas Stenlås (1998) *Den inre kretsen: den svenska ekonomiska elitens inflytande över partipolitik och opinionsbildning 1940–1949, Arkiv avhandlingsserie 48*, Lund: Arkiv, 339.

Suomalaisten teollisuusjohtajien professionalisoitumista tutkinut Susanna Fellman on todennut, että koulutuksen ja työkokemuksen lisäksi myös muilla seikoilla on ollut merkitystä johtajien menestykselle.⁹⁶ Sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman merkitys johtajille henkilökohtaisella tasolla on ollut tärkeä 1940- ja 1950-luvulla, jolloin vielä oli vallassa vanha patriarkaalinen yrityskulttuuri johtaja- ja toimintamalleineen.⁹⁷ Säätiöissä toimineet yritysmaailman edustajat sekä yritysten johtohenkilöt, joilla oli yhteyttä taidekenttään, käyttivät tätä yhteyttä oman prestiisin, henkilökohtaisten intressien ja symbolisten resurssien lisäämiseksi. Yhteyksillä taidekenttään oli vahva sosiaalinen merkitys taloudellisen eliitin edustajille. Henkilökohtaisella tasolla kulttuurikentällä toimiminen merkitsi taloudellisen eliitin kulttuurisen ja symbolisen pääomaa kasvua sekä yritysjohtajana että osana sivistyneistöä, johon taloudellisella eliitillä Suomessa oli perinteisesti ollut tiiviit yhteydet kulttuurieliitin ja poliittisen eliitin lisäksi.⁹⁸

Taideakatemian piirissä yritysmaailman edustajat saivat olla mukana arvovaltaisessa organisaatiossa jolla oli vaikutusvaltaa taiteen kentässä, tutustua taiteilijoihin henkilökohtaisesti sekä saivat mahdollisuuden olla mukana myös edustamassa. Kun ulkomaisia näyttelyitä tuotiin Suomeen, järjestettiin juhlia ja kutsuja, joihin tietyt yritysjohtajat kutsuttiin. Yhteydet ulkomaille loivat kansainvälisen ilmapiirin, joka oli tärkeä epiteetti yritysmaailman piireissä.⁹⁹ Useimmat yritykset, jotka tukivat taiteita, olivat pääasiassa vientiyrityksiä.¹⁰⁰ Tämän ”good willin” kautta johtajat saivat paitsi omiensa joukossa, tietyissä piireissä julkisuutta ja heihin liitettiin pääomaa joka sopi suuren yritysjohtajan habitukseen. Yritysmaailman huippu muunsi taidekentältä saatua symbolista pääomaa käyväksi ja tuottavaksi pääomaksi omalla taloudellisella kentällään henkilökohtaisiin tarpeisiinsa. Kaikki tämä symbolipääoma ei vielä 1950-luvulla siirtynyt yritykseen.¹⁰¹

Taloudellisen eliitin edustajat, jotka halusivat antaa kuvan itsestään innovatiivisina ja kansainvälisinä tai halusivat asettaa itsensä oman alansa avantgardeen, viestit-

tivät sitä yhteyksiensä kautta kulttuurikenttään laajemmin, ei vain taiteen kenttään. Yritykset eivät vielä mainonnan avulla rakentaneet uskottavuutta viittaamalla kulttuuritekoihin, -tapahtumiin tai instituutioihin.¹⁰² Taidetta ei vielä käytetty yrityksen oman imagon rakentamiseen. Ajan henki oli se, että tukea annettiin kulissien takana. Pehmeää statusta haettiin hienostokulttuurin ”humanistisista” arvoista, mutta ei yrityksen tarkoitukseen vaan henkilökohtaiseen tarkoitukseen. Haluttiin erottautua ja taide käytettiin oman luokkaidentiteetin markkeeraamiseen. Lars Petersonin sanoin taiteella oli sosiaalisessa yhteydessä erottava ja distansoiva funktio.¹⁰³

Muutoksia 1950-luvun lopulla

Moni seikka vaikutti yritysmaailman ja taide-eliitin yhteyksien muotoutumiseen ja kehitykseen erityisesti Taideakatemiaa tarkastellessa. Merkittävä seikka yritysytteyksien kehityksessä oli se tosiasia, että Taideakatemia oli kytkeytynyt valtioon. 1960-luvulle tultaessa taidekentän vasemmistoradikalisoituminen ja politisoituminen, taidekentän byrokratisoituminen sekä valtion lisääntynyt puuttuminen mutta myös yritysmaailman muuttuvat tarpeet vaikuttivat kaikki siihen, että yksityisen rahan ja taidesenaattien sekä yritysten merkitys väheni kauttaaltaan Taideakatemian piirissä.

Rajanveto valtiollisen ja yksityisen välillä oli epämääräistä jo Suomen Taideyhdistyksessä ennen Taideakatemian perustamista. Eri alan taidejärjestöt tulivat valtionhallinnon piiriin koska tärkeitä valtioelämän henkilöitä osallistui taideyhdistysten toimintaan.¹⁰⁴ Taideakatemian toimintamalli perustui puoliviralliseen, henkilökohtaisten suhteiden kautta tapahtuvaan toimintaan. 1940-luvulla ja 1950-luvun alkupuolella yhteiskunnan ja taiteen vaikutusyhteyden katkeaminen vaikutti taideorganisaatioiden itsenäisen päätöksenteon vapauteen. Taideakatemiassa määrättiin kaikesta toiminnasta itse, aloitteita ei tullut opetusministeriöstä lainkaan.¹⁰⁵ Tähän toimintakulttuuriin yritysten tuki istui hyvin, sekä taide että pääoma halusivat vapautta. Yritysmaailman sisäinen kulttuuri ja toimintamallit perustuivat hen-

kilökohtaisiin suhteisiin ja autoritääriseen johtajuuteen vielä 1940- ja 1950-luvulla, eikä ulkopuoliseen kontrolliin ja puoluepolitiikkaan.¹⁰⁶ Asiat sovittiin keskinäisten henkilösuhteiden välityksellä. Esimerkiksi Wilhelm Wahlforss oli päivittäin puhelinyhteydessä Ane Gyllenbergiin.¹⁰⁷

1950-luvun puolivälissä taidekentän ammatillistuminen lisääntyi samanaikaisesti valtionvallan ja kansainvälisten kulttuuriyhteyksien lisääntyessä. Määrätietoinen kulttuuripolitiikka ja kansainvälistyminen vaikuttivat siihen, että Taideakatemiassa väheni kunniatehtävien määrä ja byrokraattitehtävien määrä lisääntyi.

Kun Taideakatemian toiminta kasvoi voimakkaasti 1950-luvulla ja taidealan asiantuntijoiden määrä lisääntyi organisaation muutoksen johdosta, myös tehokkaampi toiminta ja työskentely kävi välttämättömäksi. Herrainklubi-menteliteetilla toimivaa talousneuvostoa ei tässä tilanteessa voitu ajatella ja kontaktien merkitys yritysmaailmaan väheni. Tarvittiin toimiva talousorganisaatio, jonka hallinnolliset kyvyt olivat ratkaisevia. Taloudelliset ja juridiset ns. virkamies-aidot olivat kasvavalle toiminnalle tärkeitä taloudellisen tuen vakinaistuttua ja yhä lisääntyessä valtion suunnasta sekä toiminnan asteittain vakiinnuttua ja johdonmukais- tetta. Hallinnollisiin tehtäviin tarvittiin juristeja ja ekonomeja, ja esteettinen ja taloudellish-byrokraattinen osaaminen eriytettiin – kulttuuripääoman tilalle tarvittiin hallinnollista kompetenssia. Valtion taloudelliset resurssit lisääntyivät vähitellen, vaikkakin hitaasti ja yritysten lahjoitusten merkitys väheni. On myös mahdollista, että Taideakatemian puolelta ei haluttu liian suurta tukea yksityiseltä puolelta, koska julkisuudessa ajettiin koko ajan suurempia valtion-avustuksia.

Virkamiesten vahvistuva asema kertoo muutoksesta suhtautumisessa työhön ja työntekijän sitouttamisesta instituutioon eikä henkilöihin. Sekä suuryrityksiin että organisaatioihin alettiin suhtautua neutraalisti ja yritysten, osakkeenomistajien ja johtajien oli hyväksyttävä se tosiasia, että työelämästä oli kehittymässä oma vaikutuspiirinsä yksityisen ja julkisen välissä.¹⁰⁸ Kehitys tapahtui

asteittain. Taideakatemian piirissä toimivien yritysjohtajien ja – omistajien työpiiri oli vielä 1940- ja 1950-luvulla alue johon heillä itsellään oli vaikutusvaltaa. Yksityinen vaikutuspiiri ei ollut erillinen yritysjohtajan vaikutuspiiristä. Yritysjohtajien ja osakkeenomistajien työ sijoittui yksityiseen vaikutuspiiriin, vaikka sotien jälkeen ”yksityisen kuihtuminen” yhteiskunnallisen työn piirissä oli jo käynnissä ja työhön suhtautuminen oli muuttumassa.

Taideakatemiassa työelämän muutos näkyi siinä, että virkamieskunta lisääntyi ja sen asema vakiintui. Toisaalta elettiin vielä välikautta erityisesti luottamustehtäviä ja siinä toimivia yritysmaailman edustajia tarkasteltaessa. Taideakatemian työn piirissä yritysmaailman edustajien rooli väheni asteittain.

1940- ja 1950-luvulla yritykset profiloituvat pitkälti johtajiensa kautta. Johtaja tai hallintoneuvoston jäsen ei ollut niin sidottu instituutioon vaan kyse oli vielä vahvo-

96. Susanna Fellman (2000) *Uppkomsten av en direktörsprofession: industriledarnas utbildning och karriär i Finland 1900–1975. Bidrag till kännedom om Finlands natur och folk* 155, Helsingfors: Finska Vetenskapsocieteten, 224.

97. Fellman (2000) 225.

98. Fellman (2000) 227.

99. Fellmanin mukaan kansainvälisyys, tarkoittaen opiskelua ulkomailla ja hyvää kielitaitoa, olivat yritysjohtajille tärkeitä sekä niiden tuomat kansainväliset sosiaaliset kontaktit, Fellman (2000) 207–221.

100. Erkki Pihkala (1982) 'Ulkomaankauppa ja ulkomaiset maksusuhteet', teoksessa Jorma Ahvenainen & Erkki Pihkala & Viljo Rasila (toim.) *Suomen taloushistoria 2. Teollistuva Suomi*, Helsinki: Tammi, 30–32. Erityisesti puu- ja metalliteollisuuden tuotteet olivat 1940- ja 1950-luvulla pääasiallisia vientituotteita.

101. Nykyään yritykset, jotka haluavat viestittää innovatiivisuutta ja kansainvälisyyttä, ostavat modernia taidetta tämän viestin perille saamiseksi, Martorella (1990) 31–32.

102. Vrt. Lars Petersonin kirjoitukseen kulttuurisponsoroinnista sekä mainostamisesta laajasti 1970-luvulta eteenpäin, Lars Peterson (1988) *Det kulturella kapitalet – kritik av kultursponsringen*, Stockholm: Tidens Förlag, 98–131.

103. Peterson viittaa Pierre Bourdieun ajatuksiin taiteesta ja sen asemasta taistelussa sosiaalisista asemista, Peterson (1988) 30.

104. Tuomikoski-Leskelä (1977) 23–24.

105. Heikki A. Reenpään tiedonanto 3.4.2002.

106. Fellman (2000) 227.

107. Planting (1991) 37.

108. Työ- ja yksityispiirin polarisoitumisesta, kts. Habermas (1988) 197–199.

jen henkilöjohtajien ajasta. Kansallinen ohjelma sodan jälkeen sopi hyvin yhteen yritysjohtajien tarpeeseen. Johtajaprofiili alkoi kuitenkin muuttua 1950-luvun lopulla, jolloin vähitellen alettiin kouluttaa henkilöitä, joilla oli yritysjohtajapätevyyttä ja muutokset yritysten toimintaympäristössä johtivat siihen, että päivittäisistä päätöksistä siirryttiin strategiseen päätöksentekoon.¹⁰⁹ Tämän myötä kulttuuria tai taiteen keräämistä ja tukemista alettiin vähitellen pitää tietoisena välineenä yrityksen oman imagon rakentamisessa ja osana laajempaa strategiaa. Yksittäiset toimenpiteet taiteen tukemiselle yleisen edun nimissä tai henkilökohtaisen prestiisin takia saivat väistyä.

Valtio alkoi myös 1950-luvun lopulla kiristää otteitaan ja valvonta lisääntyi. Luultavasti myös henkilövaihto opetusministeriössä vaikutti kehitykseen Taideakatemia sisällä. Taideasioiden esittelijä vaihtui, Lauri Castrén jäi eläkkeelle vuonna 1956 ja hänen paikalleen hoitamaan taideasioita tuli Olli Närvä, joka eri lailla oli kiinnostunut taidekentän asioista.¹¹⁰

Yhteiskuntakriittinen suhtautuminen taiteilijapiireissä ja taide-eliitin sisäpiirissä ei vielä 1950-luvun lopulla ollut laajaa, mutta taloudellinen eliitti ei välttämättä halunnut samaistua 1950- ja 1960-luvun vaihteessa taidekentässä ja Taideakatemiassa lisääntyvään vasemmistoradikaaliin ideologiaan. Sehän kritisoi sitä yhteiskuntamallia, porvarillista valtiokoneistoa, jota yritysjohtajat itse kannattivat ja sitä valtaa, jota he itse harjoittivat.

Sekä taidekenttä että yritykset hyötyivät keskinäisestä yhteistyöstä, mutta yhteiskunnallinen kehitys vaikutti tähän yhteistyöhön vahvasti. Henkilökohtaiset intressit ajoivat yritysmaailman toimijat taiteen kentälle. Taidekenttä taas tarvitsi ulkopuolista rahoitusta, valtion määrärahojen ollessa vielä pienet. Valtion puolella työelämän vaatimukset muuttuivat ja valtion asema korostui yhä enemmän. Elinkeinoelämän toimijoilla ei enää ollut sijaa taidekentän sisäpiirissä. Samanaikaisesti muutospaineita esiintyi taloudellisella kentällä. Yritysjohtajien rooli muuttui yhteiskunnassa, jossa elettiin taloudellisen kasvun aikaa. Erityisesti 1950-lukua voi pitää ylimenokautena taidekentän ja yritysmaailman yhteistyön osalta – intressit kohtasivat vielä vuosikymmenen alussa, mutta vastavoimat olivat jo näkyvissä. Yhteydet yritysmaailman toimijoihin jatkuivat sen jälkeenkin eri muodoissa, mutta Taideakatemia säätiötä tarkastellessa voi todeta, että rakenteelliset muutokset säätiön sisällä eivät mahdollistaneet enää yritysmaailman edustajien mukanaoloa osana organisaatiota. Makukysymyksiin taloudellinen eliitti ei päässyt vaikuttamaan. Poikkeuksena oli Maire Gullichsenin toiminta, jonka intressit eivät yksinomaan kohdistuneet taiteen kentälle. ■

109. Fellman (2000) 225, 228.

110. Reenpään tiedonanto 3.4.2002. Olli Närvä toimi vuosina 1951–1956 tp. esittelijänä Opetusministeriössä hoitaen jo silloin taideasioita, *Keisarillinen Suomen Senaatin Kirkollistoimituskunnan ja Opetusministeriön matrikkeli 1809–1993*, s.v. Närvä Olli.