

**SUOMALAISEN TAIDEGALLERIATOIMINNAN
KANSAINVÄLISET PIIRTEET 1980-LUVULTA 1990-
LUVULLE**

**TURUN YLIOPISTO
HISTORIAN LAITOS
HUMANISTINEN TIEDEKUNTA
RAILI ENGDAHL
PRO GRADU -TUTKIELMA
YLEINEN HISTORIA
HELMIKUU 2000**

1. JOHDANTO	1
1.1. Aikaisempi tutkimus	3
1.2. Kysymyksen asettelu	4
1.3. Lähdeaineiston ongelmat	6
2. GALLERIOIDEN SYNTYMISEEN VAIKUTTANEITA TEKIJÖITÄ JA TAUSTAA	7
2.1. Taideteos ja taidemaailma	7
2.2. Taiteenvälitystoimintaa Suomessa ennen vuotta 1985	15
2.3. Kansainväliset esikuvat	18
2.4. New York kansainvälisenä taidekeskuksena	22
3. TAIDEMAAILMAN SYNTYMINEN HELSINKIIN 1980- LUVULLA	28
3.1. Helsingin uudet taidegalleriat	28
3.2. Galerie Artek galleriatoiminnan esikuvana	32
3.3. Mikkola & Rislakki -galleria	38
3.4. Muita uusia gallerioita	43
3.5. Taideteosten hintojen nousu	45

4. GALLERIATOIMINNAN KANSAINVÄLISTYMINEN	53
4.1. Taiteen markkinointi ja muut kilpailukeinot	53
4.2. Kansainvälisiin taidetapahtumiin osallistuminen	55
4.3. Galerie Artekin kansainvälisiä näyttelyjä 1980-luvulla	60
4.4. Mikkola & Rislakki -gallerian kansainvälisiä näyttelyjä	64
4.5. Muita kansainvälisiä näyttelyjä	66
5. KUVATAITEEN ASIAKKAAT, TAIDESIJOITTAJAT JA MERKITTÄVÄT KERÄILIJÄT	70
5.1. Taiteen ostajat	70
5.2. Taidesijoittajat ostajina	73
5.3. Taidekeräilijät ostajina	75
5.3.1. Suurkeräilijä Pentti Kouri	76
5.3.2. Muita merkittäviä taidekeräilijöitä	82
5.4. Laman vaikutus taidemarkkinoilla	91
6. JOHTOPÄÄTÖKSET	94
7. LÄHTEET	99

1. Johdanto

Kuvataiteen kentän eriytyminen alkoi Italiasta 1500-luvulla, jolloin taiteilijat halusivat erottautua käsityöläisistä vaatimalla itselleen vapaan taiteilijan asemaa. Vapaiden taiteilijoiden suojaksi ammattikuntalaitosta vastaan syntyivät ruhtinaiden rahoittamat ja suojelemat taideakatemit.¹ Renessanssin aikana tehtiin selvä ero käsityöläisen ja taiteilijan välille, mutta 1800-luvulla taiteilijaa alettiin pitää yksilönerona. Taiteilijan persoonan esillepano näkyi mm. kiinnostumisena uudentyypisistä ripustamisesta galleriatilassa. Taiteilijan teokset sijoitettiin näyttelyissä yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, ja yksittäinen teos alettiin nähdä osana kaikkien taiteilijan aikaisemmin luomien teosten sarjaa. Kuvataiteessa nämä filosofien ja muiden oppineiden keskustelupiirit muuttuivat varsin nopeasti opetuslaitoksiksi. Tästä lähtien taidetta tehtiin akatemioiden suojissa aina 1800-luvun lopulle saakka.²

Ranskan taideakatemia ja Pariisin Salonki taideorganisaatioina olivat säädelleet jo kauan kuvataiteen laatuun liittyviä tekijöitä³. Tämä niin kutsuttu pariisilainen taideklikki oli ottanut itselleen taide-eliitin aseman, jolla oli valta ja oikeus päättää, mikä oli hyvää tai huonoa taidetta, mikä oli arvokasta tai arvotonta. Sisäpiirin tietoina kerrottiin tietoja ja huhuja taidekentän taustan tapahtumista, kuten kuka oli myymässä teoksia tai kuka pankkiiri oli minkin gallerian tai taiteilijan takana. Näyttelyn seremoniallisissa avajaisissa alalla toimivat levittivät toisilleen näitä tietoja. Taiteilijan ammatillinen koulutus, taiteilijaksi tuleminen ja uralla eteneminen tapahtuivat tarkoin säädellyn normiston puitteissa. Tämä normisto ja taiteilijoiden uraan liittyvä palkitseminen pysyivät vuosikymmeniä muuttumattomina.⁴

Pariisista muodostui 1850-luvulta lähtien kuvataiteen näyttely-, myynti- ja välitystoiminnan keskus. Uuden alalle tulevan taiteilijan oli vaikea päästä mukaan tähän ydinjoukkoon. Päästäkseen sisään näihin piireihin taiteilija tarvitsi suositukset, jotka

¹ KARTTUNEN 1988, 17 - 18.

² JENSEN 1993, 19.

³ Ibid., 23 - 24.

⁴ Ibid..

merkitsivät samaa kuin taiteilijan esittely ydinjoukolle. Systeemi oli toiminut vuosikymmeniä samalla tavalla.¹

Nuoremmat taiteilijat arvostelivat voimakkaasti vanhaa traditionaalista systeemiä, joka rajoitti heidän yksilöllistä ilmaisuvapauttaan². Pariisilaiset uuden kuvataiteen edustajat olivat oppositiossa vanhaa virallista taidehierarkiaa vastaan. Uusi taiteilijapolvi otti käyttöön uusia tapoja näyttelyjen järjestämisessä ja taiteen markkinoinnissa.³ Korkeakulttuurinen taide kohtasi nyt ensi kertaa sellaisen taideyleisön, joka aikaisemmin oli jätetty taidemaailman ulkopuolelle⁴.

Hyvin vaikutusvaltaiset ranskalaiset taideorganisaatiot hallitsivat keskeisesti sekä eurooppalaista että kansainvälistä taidekauppaa. Taidemarkkinoiden kansainvälistyminen alkoi Pariisista, ja aluksi sen muodot kehittyivät ranskalaisten taidevälittäjien johdolla. Kansainvälistyminen tapahtui koko läntisessä maailmassa samalla tavalla, ja amerikkalainen taidemaailma nousi johtavaan asemaan 1950-luvulta lähtien.⁵

Suomessa kuvataide joutui erittäin suurten ja nopeiden muutosten kohteeksi 1980-luvulla. Muutos jatkui 1990-luvun alkuun. Taloudellisen kasvun seurauksena yksityiset yrittäjät perustivat Helsinkiin uusia kaupallisia taidegallerioita. Helsinkiin syntyi aivan uudenlainen taidemaailma, jonka merkitys taideteosten arvon nostamisessa ja teosten välittämisessä nousi hyvin keskeiseksi. Uusia gallerioita voidaan kutsua laatugallerioiksi, koska ne osaltaan vastasivat uuden innovatiivisen nykyaiteen tarjonnasta ja välittämisestä taidemarkkinoille.

Suomalaiset galleristit alkoivat 1980-luvulla mennä mukaan kansainvälisen taidemaailman toimintaan ja esitellä kansainvälisillä taidemessuilla suomalaisia taiteilijoita. He ottivat käyttöön uusia kansainvälisiä markkinointimenetelmiä, jotka oli omaksuttu kansainvälisiltä gallerioilta. Suomeen tuotiin ennätysmäärä ulkomaisten taiteilijoiden näyttelyitä.

¹ MOULIN 1967, 112.

² JENSEN 1993, 19.

³ MOULIN 1967, 112.

⁴ JENSEN 1993, 34.

⁵ MOULIN 1967, ix - x ja 1 - 3.

Suomessa talouden nousukausi ja rahamarkkinoiden vapautuminen aiheuttivat 1980-luvun lopulla ennennäkemättömän nopean taidekaupan kasvun. Myös pankit alkoivat antaa lainarahaa taiteen ostamiseen paljon enemmän kuin aikaisemmin. Osa uusista taidekeräilijöistä ja sijoittajista alkoi ostaa taidetta velkarahalla. Hyvin monet alkoivat pitää taidetta sijoituskohteena ja hankkivat sitä samaan tapaan kuin kiinteistöjä tai pörssiosakkeita. Uusina ostajina taidemarkkinoille tulivat taidekeräilijät, jotka alkoivat kerätä taidekokoelmia.

Taloudellisen laman alettua 1990-luvulla taide ei mennyt kaupaksi ja taideteosten hinnat romahtivat. Monet galleriat joutuivat lopettamaan toimintansa. Velkarahalla ostettu taide tuli muutaman vuoden päästä realisoitavaksi tai pakkohuutokauppoihin. Eräät uusista taidekokoelmista säätöitiin ja osa sijoitettiin museoihin.

1.1. Aikaisempi tutkimus

Yksityisten gallerioiden talouteen, taiteen hinnannousuun sekä muihin talousasioihin liittyvää tutkimusta ei ole tehty Suomessa kovin paljon. Tämä johtuu siitä, että yksityiset galleriat suojelevat hyvin tiukasti omia rahoittajiaan, asiakkaitaan ja taiteilijoitaan. Alan erityisluonteen vuoksi gallerioiden talouteen liittyvien tietojen saanti on ollut myös muualla maailmassa vaikeaa alan tutkijoille.

Ranskalainen sosiologi Raymonde MOULIN (1967), "The French Art Market", on tutkinut pariisilaisia taidemarkkinoita vuosilta 1952 - 1962. Tutkimuksen aikana hän kohtasi galleristien taholta erittäin paljon epäilyjä ja suorastaan vihamielistä käyttäytymistä. Galleristit eivät halunneet antaa hänelle tilinpäätöksiin, vuosimyynteihin ja taiteilijasopimuksiin liittyviä tietoja. Taiteen hintojen nousuun liittyviä tietoja hänen oli melkein mahdoton saada. Hinnoitteluperiaatteet eivät olleet läpinäkyviä vaan erittäin mystisiä.

Amerikkalainen Diana CRANE (1987), "The Transformation of Avant-Garde", on tutkinut New Yorkin avantgardetaiteessa tapahtuneita muutoksia vuosina 1940 - 1985. Hänen tutkimuksesta olen saanutkin erittäin kiinnostavaa tietoa siitä kuinka taidemaailman sisällä toimijat käyttäytyvät hyväksyessä uusia taidetyylejä. Erittäin

kiinnostava näkökulma avautui kaupallisen taidemaailman sisältä, josta johtavaan portinvartijan asemaan kohosi muutama suuri kaupallinen galleria. Kaupallinen menestys ei seurannut taiteilijaa kansallisen tai kansainvälisen menestyksen mukaan, vaan sen mukaan miten eräät suuret galleriat, kriitikot ja eräät muut taidemaailman sisällä toimivat vaikutusvaltaiset henkilöt suhtautuivat heihin. Itseasiassa hyvin pieni ja suppea piiri päätti siitä mikä on hyvää taidetta.

Marja SAKARI on tutkimuksessaan "Helsinki kuvataidekaupunkina" tehnyt peruskartoituksen helsinkiläisistä kuvataideinstituutioista, jotka toimivat 1980-luvulla. Helsingin kauppakorkeakoulussa tehdyssä tutkimuksessa on Annukka JYRÄMÄ (1995), "Visual Art Markets, Structure and Strategies", selvittänyt taidekentän sisällä tapahtuvia toimintamekanismeja. Hänen tutkimuksistaan olen saanut paljon alaan liittyviä perustietoja kuvataidemaailman toimintamuodoista ja -strategioista. Tutkimuksessa on tarkasteltu alalla toimivien eri tekijöiden, esimerkiksi taidegallerioiden, huutokauppojen ja välittäjien, erilaisia toimintatapoja. JYRÄMÄ ei käytä tutkimuksessaan taloustieteen teorioita. Vesa RISTIMÄKI (1990) on tehnyt alalta pro gradu -tutkimuksen "Kilpailukeinojen käyttö nykytaiteen markkinoinnissa galleriatoiminnan näkökulmasta" Tampereen yliopiston yrityksen taloustieteen ja yksityisoikeuden laitokselle. Sointu FRITZEN (1990) Helsingin yliopiston taidehistorian laitokselle tekemä pro gradu -tutkimus on nimeltään "Konstintresset behöver fördjupas", Galerie Artek modernismin sanansaattajana vuonna 1950-1960. Pauliina LAITINEN-LAIHO tutkii 1980 - 1990-lukujen taidesijoittamiseen liittyviä kysymyksiä Turun yliopistolle.

1.2. Kysymyksen asettelu

Helsinkiin perustettiin ennätysmäärä uusia yksityisiä kaupallisia taidegallerioita 1980-luvulla. Uudet perustetut galleriat kuuluivat laatugallerioihin. Suomalaiset taiteilijat alkoivat pitää näyttelyjään näissä gallerioissa. Mikä merkitys yksityisille taiteilijoille oli sillä, että he pääsivät pitämään taidenäyttelyn yksityiseen laatugalleriaan?

Tutkimuksessani pyrin selvittämään myös sitä, mitä Suomessa merkitsi taidemaailman syntyminen ja mikä oli sen vaikutus suomalaisessa kuvataiteessa. Suomalaiset galleristit

oppivat kansainvälisen taidemaailman kanssa toimiessaan myös uusia markkinointikeinoja ja toimintatapoja, jotka he ottivat käyttöön järjestäessään näyttelyjä. Minkälaisessa muodossa helsinkiläinen taidemaailma omaksui uudet markkinointikeinot ja muut kilpailumallit taideteosten tunnetuksi tekemisessä, markkinoinnissa ja myynnissä?

Galleristien välityksellä Suomeen levisivät uudet kansainväliset toimintamallit, jotka omaksuttiin ulkomaisten taiteilijoiden näyttelyjen järjestämisen yhteydessä. Suomalaiset galleriat ja galleristit osallistuivat myös kansainvälisen taidemaailman toimintaan ja olivat samalla osa kansainvälistä taidemaailmaa. Kansainvälinen taidemaailma toimi omien toimintamekanismiensa mukaan. Tarkoitukseni on selvittää, miltä osin ja missä määrin suomalainen galleriatoiminta kansainvälistyi järjestäessään kansainvälisiä taidenäyttelyjä ja tuodessaan ulkomaisia taiteilijoita Suomeen.

Nousukauden aikana ja rahamarkkinoiden vapautumisen seurauksena taidetta ostettiin paljon hyvin lyhyen ajan sisällä. Galleriat saivat asiakkaikseen vanhojen perinteisten asiakkaiden rinnalle paljon uusia taiteesta kiinnostuneita ostajia. Keitä nämä uudet taiteen ostajat olivat ja minkälainen oli heidän tapansa ostaa taidetta? Miten taideteosten hinnat kehittyivät? Minkälaisiin taiteilijoihin hinnannousu kohdistui? Pohdin lisäksi sitä, mikä merkitys tiedotusvälineillä ja muilla uusilla markkinointikeinoilla oli gallerian ja taiteilijan teosten myyntiin.

Hyvin monet alkoivat kerätä taidekokoelmaa 1980-luvulla ja Suomeen syntyi monia uusia kokoelmia. Mitä käytännössä merkitsi Suomessa se, että muutamat suurkeräilijät alkoivat samaan aikaan kerätä taidekokoelmia ja ostaa taidetta muutamasta laatu-galleriasta? Gallerioiden asiakkaiksi tuli 1980-luvun lopulla useita uusia suuria taideostajia, jotka alkoivat sijoittaa taiteeseen ja ostivat taidetta lainarahalla. Tutkin lisäksi mitä merkitsi se, että Suomeen oli syntynyt rahamarkkinoiden vapautumisen myötä uusi taidekeräilijä- ja sijoittajasukupolvi, joka osti taidetta velkarahalla. Mikä merkitys suurkeräilijöiden ostoilla oli Suomen taidemarkkinoilla? Mitä tapahtui myöhemmin näille 1980-luvulla kerätyille taidekokoelmille? Mihin näitä uusia suuria taidekokoelmia sijoitettiin?

1.3. Lähdeaineiston ongelmat

Gallerioihin liittyvät tiedot perustuvat gallerioiden arkistotietoihin ja haastatteluihin siltä osin, kun niitä on ollut mahdollisuus käyttää. Gallerioiden talouteen liittyviä tietoja on koko alalta ollut erittäin vaikea saada. Galleristit vetoavat liikesalaisuuteen eivätkä ole halukkaita niitä luovuttamaan. Tästä syystä koko alan tutkiminen on tuntunut hyvin vaikealta. Suomessa lehdistö alkoi kirjoittaa kuvataiteesta paljon 1980-luvulla. Olen tutustunut moniin sanoma- ja aikakauslehdissä olleisiin haastatteluihin ja kirjoituksiin. Aikakauslehdissä ja alan ammattilehdissä on esiintynyt kirjoituksia, jotka usein ovat alaa tarkasti tuntevien henkilöiden kirjoittamia. Tällaiset kirjoitukset ovat osaltaan tarkentaneet ja vahvistaneet näkemystä 1980-luvun suomalaisesta galleriatoiminnasta ja taidekaupasta. Galerie Artekissa sain tutustua leikekirjaan ja siihen lehdistömateriaaliin, jonka Galerie Artek oli vuosien varrella näyttelyistään koonnut. Aineistoa tutkimukseeni olen saanut myös haastatteleamalla alalla toimineita yrittäjiä ja taiteen ostajia. Haastattelut olen tehnyt vuosina 1998-1999.

Tutkimuksessani halusin selvittää, miten talouden nousukausi 1980-luvulla ja 1990-luvulla alkanut taloudellinen lama vaikuttivat suurempien taidegallerioiden taloudelliseen ja taiteelliseen menestymiseen. Kiinnostuin Galleria Kaj Forsblomin toiminnasta. Forsblom toi Suomeen useita kansainvälisiä näyttelyitä sekä osallistui laajasti kansainvälisille taidemessuille. Hän teki laajaa yhteistyötä kansainvälisellä tasolla amerikkalaisen Leo Castellin kanssa ja toi Suomeen useita Castellin taiteilijoita. Kaj Forsblom kieltäytyi kuitenkin vastaamasta yhteenkään kysymykseen, joka liittyi gallerian talouteen. Samaa haluttomuutta näytti olevan myös muiden gallerioiden kohdalla. Taidesalonki Bellarten galleristina olin henkilökohtaisesti seuraamassa galleriatoimintaa sisältäpäin ja näin ne suuret ja nopeat muutokset, joita alalla tapahtui 1980- ja 1990-luvuilla. Pariisissa oli alan tutkijoille vastattu, että ensimmäinen ja suurin hyve alalla työskentelevälle galleristille on vaikeneminen. Tämä teki tutkimustyöstä todellisen haasteen.

2. Gallerioiden syntymiseen vaikuttaneita tekijöitä ja taustaa

2.1. Taideteos ja taidemaailma

Taiteilijakeskeiset estetiikan teoriat ovat selittäneet käsitteet kauneus, taide ja estetiikka viittaamalla taiteen psykologian tai taiteellisen toiminnan erityispiirteisiin. Termiä esteettinen alettiin käyttää vasta 1700-luvulla, mutta niillä kysymyksillä, joihin esteettinen viittaa, on yhtä pitkä historia kuin etiikalla, logiikalla tai metafysiikalla. Estetiikkaa kutsutaan joskus "taiteen filosofiaksi". Kysymykseen, mitä taide on, on yhtä vaikea vastata kuin on määrittellä kauneus. Erityisen vaikeaa kauneus-termin käyttö on ollut nykytaiteen kohdalla.¹ Taiteen tutkijat kehittivät taiteen ilmaisuteorian jo 1700- ja 1800-luvuilla. Taideteosten päämääränä oli kauneus tai esteettisen mielihyvän tuottaminen (esimerkiksi Friedrich Schlegel). Idealismin perinteessä kauneus selitettiin idean ilmenemiseksi ja oli luontevaa pitää kaunista kohdetta kognitiivisesti arvokkaana. Näin esimerkiksi Hegelille oli yhdentekevää, kutsuttiinko taiteen päämäärää kauneudeksi vai totuudeksi. Yleensä taiteen määrittelyssä esteettisen arvon lisäksi on haluttu korostaa tiedollista merkitystä.² Nykyisessä estetiikassa puhutaan useammin taiteesta kuin kauneudesta.

Yhdysvaltalainen George DICKIE on institutionaalisen taideteorian pääluojana määrittellyt taiteen seuraavasti: "Taideteos luokittelumielessä on 1) artefakti ja 2) joukko ominaisuuksia, jotka taidemaailman piirissä toimivat henkilöt ovat sille myöntäneet. Taideteoksella on tiettyjä ominaisuuksia, joiden ansiosta siitä on tullut potentiaalisen arvottamisen kohde." Määritelmän mukaan taiteen olemus määritellään ulkoa käsin taidemaailman omien toimintakäytäntöjen ja tapojen perusteella.³ Teorian mukaan taideinstituutiot ovat päätöksentekokoneisto, joka myöntää tietyt kriteerit täyttävälle objekteille taideteoksen statuksen. Taideteokseksi tuleminen edellytys on tulla esitellyksi

¹ EATON 1994, 12 - 15.

² VUORINEN 1993, 389.

³ DICKIE 1974, 33 - 36. Englannista suomeksi kääntänyt Raili Engdahl.

taidemaailmalle, joka hyväksyy sen taideteokseksi omilla toimenpiteillään. Taideteos määritellään siis ulkopuolelta eikä itse teoksesta lähtien.¹

Taideteokseksi tulevien objektien on täytettävä artefaktisuuden, statuksen ansaitsemisen ja originaalisuuden vaatimukset. Artefakti merkitsee sitä, että taideteoksen pitää olla jonkun ihmisen tekemä kulttuuriesine. Sen on tultava esitellyksi taidemaailman piirissä toimiville henkilöille, joilla on oikeus myöntää kulttuuriesineelle taideteoksen status. George DICKIEN mukaan taidemaailma muodostuu instituutioiksi muodostuneista vakiintuneista käytännöistä, jotka voidaan jakaa joko persoonainstituutioihin tai toimintainstituutioihin. Taideinstituutioilla on yhteiskunnassa suhteellisen itsenäinen rooli. Originaalisuudessa on kysymys siitä, että teoksen on oltava riittävän uusi suhteessa taidetraditioon. Lisäksi henkilön, joka on teoksen luonut, on tunnustettava se omakseen.²

Arthur DANTON luoma metafysis-institutionaalinen taideteoria on käsitellyt termiä taidemaailma, joka tarkoittaa löyhää instituutioiden joukkoa, joka on vastuussa objektien jaosta taideteoksiin ja muihin esineisiin yhteiskunnassamme. Taide on aina riippuvainen teorioista ja siitä, miten teorioita tulkitaan ja kuka niitä tulkitsee. "Taidemaailma on taiteen tradition ja konventioiden muovaama teoreettisen tiedon ja tietämyksen verkosto, ei niinkään konkreettinen taideinstituutioiden ja taiteen parissa työskentelevien henkilöiden muovaama järjestelmä." Kivi on kivi, löytyipä se mistä hyvänsä, mutta vain taidemaailman sisällä sen omilla toimenpiteillä se muuttuu taideteokseksi.³

Estetiikassa usein käytetty esimerkki taideteokseksi tulemisesta on ollut Marcel Duchampin teos "Suihkulähde" (The Fountain, 1917), joka oli alunperin tarkoitettu pelkäksi miestenhuoneen sarjatuotantopisoaariksi. Marcel Duchamp erotti sen tavanomaisesta käyttöyhteydestään, signeerasi ja onnistui saamaan esineen nähtäville museoon. Tässä tapauksessa taiteeksi tulemisen kannalta tärkeää ei ollut esineen valmistus tehtaassa eikä sen irrottaminen tavanomaisesta käyttöyhteydestään vaan se, että taiteilija oli ottanut instituutiolta valtuudet toimia taiteilijan roolissa. Tärkeää on,

¹ SEPÄNMAA 1991, 144 - 147.

² DICKIE 1974, 33 - 36. Englannista suomeksi kääntänyt Raili Engdahl.

³ SAKARI 1991, 10.

että samaan aikaan toimivien museoiden ja näyttelyorganisaatioiden piiristä ei haluta estää teosten pääsemistä julkisuuteen.¹ Ajallisesti mikä tahansa esine ei voi olla taideteos milloin tahansa. Identtinen esine voi olla taideteos yhdessä taidehistoriallisessa kontekstissa olematta sitä enää toisessa yhteydessä.²

Arthur DANTON mukaan taideteoksille hyvin merkittävää kontekstia voidaan kutsua "taidemaailmaksi". Se on ajallisesti jatkuva kulttuurimalli, jonka sisällä eri tehtävissä toimivat ihmiset oppivat ja siirtävät edelleen muille. Yksinkertaisesti sanottuna taidemaailma on ihmisten käytäntö toimia.³

Julkinen kritiikki, apurahat, palkinnot ja tukijärjestelmät voidaan nähdä taiteen tuotantoa sääteleviksi toimenpiteiksi, joilla halutaan edistää tietynlaisen taiteen asemaa ja jättää toisenlainen taide vaille aineellista tukea. Toisaalta Hovard Becker arvioi niiden merkityksen vähäisemmäksi kuin taidelaitosten, gallerioiden johtajien ja näyttelykomissaarien merkityksen. Taidemaailman ytimen muodostavat sellaiset taiteen parissa työskentelevät ammattilaiset, jotka tuntevat ammattiin liittyvät toimintatavat. Taiteen olemassaolo riippuu teorioista ja taiteilijalla ja taidemaailmalla on oltava samanlainen teoria siitä, mitä taide on. Tapa, jolla verbalisoimme objektin, riippuu taidetta koskevista yhteiskunnallisista teorioistamme.⁴

Pierre BOURDIEU näkee taiteen kentässä liian paljon puhdasta oman voiton tavoittelua, ja hän kritisoikin voimakkaasti postmodernistisen taidemaailman kaupallistumista ja byrokratisoitumista. Hallintokoneisto määrittelee liian tiukasti ne taidesuunnat, jotka kulloinkin ovat edistämisen arvoisia. Taiteen kuvaukseen kuuluu arvon käsite, ja määritelmä riippuu siitä, mikä on huomionarvoista. Tällaiset määritelmät ohjaavat mielenkiintoamme (taidehistoria, kritiikki, teoria) teosta analysoitaessamme.⁵ Pierre BOURDIEUN kehittämän taidekentän arvottamismekanismeilla pystytään selittämään, miksi toista taidegalleriaa pidetään "taidemaailman" sisällä merkittävämpänä kuin toista. Taidekentälle pääsyn ehtona on sääntöihin mukautuminen, taidemaailman sääntöjen, asenteiden ja suhtautumistapojen

¹ SEPÄNMAA 1991, 148 - 152.

² DANTO 1987, 110.

³ Ibid., 125.

⁴ EATON 1994, 111 - 113.

⁵ Ibid., 114.

omaksuminen. Taiteen kentällä vallitsevat säännöt opitaan vain olemalla mukana sen toiminnassa. Perussääntönä on, että taide on arvokasta, ja sitä ei saa kyseenalaistaa. Taidemaailman ytimeen kuuluvat henkilöt, kuten kriitikot, museoiden johtajat ja galleristit, määrittelevät sen mikä on kulloinkin hyvää taidetta.¹

Arthur DANTON mukaan taidemaailmaan kuuluu taidetta välittävien instituutioiden lisäksi itse taiteilija tuotteineen. Taideteoksen kunniakkain päämäärä on päästä taidemuseon kokoelmiin. Museolaitoksen asema nykykulttuurissa on muodostunut liian tärkeäksi, jotta se voisi toimia pelkkänä symbolisen määräysvallan varastona. Museo on merkinnyt aina rakennusta, jossa on ollut yhteen paikkaan koottuna "museokelpoisia" mestariteoksia. DANTON mielestä museoihin on koottuna liikaa sellaisia teoksia, joissa ei nykyisin voida löytää minkäänlaista neroutta tai mestaruutta.²

DANTON mielestä mestariteos on jotakin sellaista, jonka vain mestari pystyy tekemään. Mestariteokset eivät myöskään tunnu mestariteoksilta, jos niitä ei ole vaikea tehdä tai jos kuka tahansa voi sellaisen tehdä. Mestariteos sellaisena kuin me sen ymmärrämme perustuu teokseen virranneeseen nerouden voimaan. Arthur DANTO viittaa Immanuel Kantin käsityksiin, jonka mukaan "Nerous on lahjakkuutta (tai luonnonlahja), joka ohjaa ja säätelee taidetta. Koska lahjakkuus taiteilijan synnynnäisenä tuottavana kykynä on itsekkin osa Luontoa, voimme ilmaista asian seuraavasti: Nerous on synnynnäinen henkinen kyky, jonka välityksellä Luonto ohjaa ja säätelee taidetta." Neroudella on kyky välittää meille yleispäteviä lainalaisuuksia, jotka juuri tämän yleispätevyyden nojalla puhuttelevat ihmiskuntaa ihmiskuntana.³

BOURDIEUN kehittämät erottautumissäännöt sopivat Suomessa erittäin hyvin kuvataiteeseen. Taideteosten arvo ja taiteen arvostus määräytyvät taiteen kentällä vallitsevien legitimoituneiden sääntöjen mukaan. Taidekentän hallitsijoilla on omia suojelustrategioitaan, joiden tavoitteena on pyrkiä saamaan voittoa vähitellen kasautuneesta pääomasta. Hallitseva eliitti pyrkii saamaan haltuunsa kuvataidekentän tärkeimmät päättävät elimet ja virat.⁴

¹ BOURDIEU 1985, 179 - 180.

² DANTO 1991, 298 - 300.

³ Ibid., 305 - 306.

⁴ SAKARI 1991, 10 - 11.

BOURDIEUN mukaan taidekenttä selittyy kulttuurisena voimakenttänä, joka toimii kilpailevien sosiaalisten suhteiden järjestelmänä. Kulttuurinen pääoma on sitä, jolla päästään hallitsevaan asemaan taidekentän sisällä ja pitämään valtaa sen sisällä. Kulttuuriset taistelut taidekentän sisällä saattavat olla hyvinkin kovia.¹

Kentällä toimijat ovat rakentaneet itseään varten omat näkymättömät sääntönsä, joista ei puhuta eikä voidakaan puhua. Kentälle pääsyn ehtona on, että tunnistaa taidepelin päämäärät ja rajat. Sisäistetyt säännöt ovat synnyttäneet itsesensuurin. Saadakseen ns. oikeuden puhua taidekentällä tulee henkilöillä olla symbolista pääomaa. Symbolikielen omaksuneita pidetään oikeaoppisina, ja heillä on oikeus käyttää taidekentän puhevaltaa. Vastassa ovat vääraoppiset, joilla ei ole puheoikeutta eikä symbolista pääomaa. Taidekentällä toimijat eivät pelaa peliä välttämättä samalla tavalla. Erilaisista sosiaalisista taustoista lähtöisin olevat käyttävät erilaisia strategioita.²

Pierre BOURDIEULLE kieli on enemmän symbolisen vallan kuin kommunikoinnin väline. Kyse ei ole niinkään pakottamisesta vaan julkilausumattomien oletusten ja epäilyjen hyväksymisestä. Symbolinen väkivalta on luonteeltaan pehmeää, oikeutettua ja laillista, josta syystä sitä on hyvin vaikea tunnistaa ja tiedostaa väkivallaksi. Pierre BOURDIEUN mukaan kapitalistisissa yhteiskunnissa symbolinen väkivalta kukoistaa "tuhoisammin" juuri taiteen ja kulttuurin alueilla. Perinteisesti juuri nämä alueet on käsitetty epäitsekäiden arvojen pyhiksi suojapaikoiksi. Symbolisten rajojen rikkomisesta seuraa taidepelistä poissulkeminen.³

Taiteen tuotannon erityispiirteisiin kuuluvat yksittäisten taideteosten erityispiirteet. Taideteoksen arvoon vaikuttavat teoksen ympärillä olevat kriitikot, galleristit ja toiset taiteilijat. Kyseessä on kaksijakoinen todellisuus, johon kuuluvat sekä kaupanteko että teoksen esteettinen arvo. Taideteoksen ympärillä oleva taidekenttä tuottaa symbolisen pääoman luomalla uskon itse tuotteisiin. Taideteoksen julkinen merkitys on tulosta intellektuaalisten toimintojen keskinäisestä vuorovaikutuksesta ja kollektiivisesta arvioinnista. Näin taideteoksen arvoon liittyvä määrittely alkaa muotoutua jo

¹ BOURDIEU 1998, 46.

² SUOMINEN, KOKKONEN 1998, 168 - 169.

³ BOURDIEU 1985, 170.

ensimmäisessä katsoja-kokija arvioinnissa. Jälkimaailma on ottanut huomioon sen julkisen merkityksen, jota aikalaiset ovat pitäneet tärkeänä.¹

Nykytaide tarvitsee tuekseen teorioita, filosofiaa, asiantuntevia kriitikoita ja taidehistorioitsijoita. Kulttuurista pääomaa ovat oppiarvot, tieto ja saavutettu arvonanto taideasiantuntijana. Pääomaa on hankittu kentällä kamppailussa muiden kentän sisällä toimivien kanssa. Taiteilija ei kykene itse tekemään itsestään taiteilijaa, vaan hänen syntymänsä ja olemassaolonsa riippuu taidekentästä. Taiteen kentällä on pääomaa päättää, mikä on hyvää taidetta.²

Taiteeseen kuuluvat omat traditiot ja rekrytoinnin lainalaisuudet. Taiteilijaa ja hänen luomaansa taideteosta pidetään taiteilijan luomuksena ja taiteilijaa synnynnäisenä luojana autonomisen kentän sisällä, joka on muodostunut vähitellen ja tietyissä olosuhteissa historian kuluessa. Taiteilijan asema on usein olemassa jo ennen taiteilijaa ja se elää kauemmin kuin taiteilija itse. Tähän asemaan sisältyy tiettyjä velvollisuuksia, jotka taiteilija joutuu ottamaan omassa elämässään huomioon, kuten taiteilijaelämä, perinteet ja sen ilmaisumuodot ja ominaisuudet.³

Olisi tärkeää kuvata taiteen kentän sisällä muodostuvia taloudellisia tai sosiaalisia oloja. Minkälainen on se kenttä, joka kykenee luomaan uskon taiteilijan puolijumalallisiin kykyihin, joiden katsotaan kuuluvan nykyaikaiselle taiteilijalle? Koko ajan onkin kysyttävä mikä tekee taiteilijan? Ei tarvitse kuin tarkastella aidon ja väärennöksen, jäljennöksen tai kopion välistä suhdetta tai sitten tekijän määrityksen vaikutuksia teoksen yhteiskunnalliseen ja taloudelliseen arvoon, kun voimme nähdä, ettei teoksen arvo määräydy sen harvinaisuudesta vaan tuottajan eli taiteilijan harvinaisuudesta. Tätä taiteilijan harvinaisuutta ilmentää hänen nimikirjoituksensa, joka luo kollektiivista uskoa hänen tuotteensa arvoon.⁴

“Toisin sanoen, kysymys on sen osoittamisesta kuinka taiteen tuotannon kenttä on historiallisesti muodostunut, kenttänä joka itsessään tuottaa uskon taiteen arvoon ja taiteilijan kykyyn luoda arvoa. Ja näin olisi myös luotu perusta sille mikä oli lähtökohtana, metodologisena postulaattina: taiteellisen tuotannon ja sen tuotteen “subjekti” ei ole taiteilija, vaan kaikkien niiden toimijoiden

¹ Suominen, Kokkonen 1998, 168 - 169.

² Ibid., 168 - 169.

³ BOURDIEU 1985, 178 - 179.

⁴ Ibid., 187 - 188.

kokonaisuus, joilla on suhde taiteeseen, jotka ovat kiinnostuneita taiteesta, joilla on etua taiteesta ja taiteen olemassaolosta, jotka elävät taiteesta ja taiteen puolesta, jotka tekevät teoksia, joita pidetään taiteena (suurena tai vähäisenä, kuuluisana, siis ylistettynä, tai tuntemattomana), kriitikot, keräilijät, välittäjät, entistäjät, taidehistorioitsijat jne.”¹

On muistettava, että taidetta syntyy näistä valtakentistä ja suhteista huolimatta ja että taiteilijat tekevät taideteoksiaan ennustamattomasti ja ehdoitta. Myös taidekriitikillä on oma tärkeä paikkansa taiteessa sosiaalisena ja kulttuurisena ilmiönä, ja taidekriitikki saattaa vaikuttaa siihen, minkälaisia teoksia syntyy, mutta kriitikkokaan ei luo taidetta. Taide syntyy yhä uudelleen ja uudelleen vain taiteilijoiden tekojen kautta.²

Taideteoksella on sekä esteettinen arvo että taloudellinen arvo. Teoksen taloudellinen arvo määräytyy ostohetkellä. Varsinaista taiteen kysyntätutkimusta on tehty vasta 1970-luvun lopulta lähtien. Taideteosten kysyntään vaikuttavat hintaa merkittävämmiin taideteoksen laadulliset ominaisuudet.³ Monet, varsinkin vanhemmat taloustieteilijät, ovat pitäneet taiteen ja taloustieteen yhdistämistä lähes absurdina ajatuksena. Kirjoituksessaan Anne OKSANEN viittaa John Galbrahtiin, joka tyrmää täysin ajatuksen taideteosten ja taloustieteen yhdistämisestä. Hänen mielestään nämä kaksi maailmaa eivät milloinkaan kohtaa toisiaan. Taide on luonteeltaan abstraktia, subjektiivista ja uniikkia. Taideteoksen status on ei-utilitaristinen. Viime aikoina on kuitenkin yhä enemmän alettu nähdä maalaukset, veistokset ja musiikkiesitykset investointikohteina, mikä lähentää taideteosten rinnastamista tavallisiin kulutushyödykkeisiin. Sovellettaessa taloustiedettä taiteen markkinoiden tutkimukseen, syntyy ongelmia siitä, että tavanomaisten taloudellisten kriteerien lisäksi on otettava huomioon esteettiset kriteerit.¹

Suomessa oli 1980-luvulla vallitsevana taidesuuntana postmodernismi. Timo SIIVONEN kirjoittaessaan postmodernismista viittaaakin Andreas Huysenin näkemyksiin, joka katsoo postmodernismin alkaneen Yhdysvalloista 1960-luvulla popin, rockin, naisliikkeen ja vähemmistö- ja vaihtoehtokulttuurien nousun myötä. Aluksi postmodernismi oli eurooppalaisen avantgarden (erityisesti Duchampin taiteen) perillinen. Amerikkalaista avantgardea keskeisesti määrittelevä piirre on voimakas

¹ BOURDIEU 1985, 187-188.

² KÄMÄRÄINEN 1986, 7 - 10.

³ OKSANEN 1988, 47.

suuntautuminen massakulttuuriin, minkä Huysen käsittää estetisoituneen korkeakulttuurisen modernismin arvosteluksi. Hänen mielestään 1960-luvun postmodernismi oli sekä jälkijättöinen amerikkalainen muoto avantgardesta että samalla kertaa kansainvälisen avantgardistisen ajattelun loppunäytös. Postmodernismi käyttää modernistisia ja avantgardistisia tekniikoita ja strategioita ja yhdistää sekaan esimodernin ajan tai massakulttuurin genrejä ja koodeja.²

SIIVONEN ottaa esille myös modernismin teoreetikon Theodor Adornon, joka arvostelee erittäin voimakkaasti nykyistä taiteen kaupallistumista. Hänen käsityksensä mukaan taide parhaimmillaan toteutuu vain autonomisen taiteen kautta. Taide representoi onnea ja täyttymystä, joka on kaikesta herruudesta vapaata ja siksi todellisuuden tulee jäljitellä taideteoksia eikä päinvastoin. Adornon käsitys nykyisen kaltaisesta kulttuuriteollisuudesta lakkauttaa taiteen autonomian. Taidetuotteet eivät ole enää tavaroita, vaan niistä on tullut läpikotaisin tavaroita. Kulttuuriteollisuuden tuotteisiin on esineistynyt välittömien voittointressien ideologia, joka latistaa ne reklaameiksi olemassa olevan maailman puolesta. Hänen mielestään taiteen tulkinta on liian elitististä, vain harvoille ja valituille tarkoitettua.³

Yhdysvalloissa taiteilijat on jätetty yhteiskunnassa irrallisempaan asemaan kuin Ranskassa, jossa korostetaan yhteiskuntaa organismina. Tässä suhteessa Suomen kuvataidekenttä muistuttaa taiteilijoiden osalta enemmän ranskalaista kuin amerikkalaista systeemiä. Suomessa taiteilijat ovat usein joko virallisen tai epävirallisen poliittis-taloudellisen ryhmän jäseniä ja heillä on pitkälle kehittyneet tiiviit yhteydet kuvataiteilijoiden ammattijärjestöihin. Taiteilijoiden etua ajavat ammattipoliittiset järjestöt ovat muualla läntisessä Euroopassa suhteellisen harvinaisia. Suomessa niiden rooli on muodostunut keskeiseksi 1960-luvulta lähtien. Nykyisen valtion taidehallintojärjestelmän juuret ulottuvat Suomessa jo autonomian ajalle, jolloin siitä tuli puolivirallinen instituutio.⁴

Taiteen tekemisen kannalta tärkein tuotannon lähde on yksityinen taiteilija ja ne teokset, jotka hän tekee. Taiteilijat ovat koko taidekentän ydin. Suomessa he eivät ole

¹ Ibid., 44 - 45.

² SIIVONEN 1991, 70 - 73.

³ Ibid., 54 - 57.

⁴ KARTTUNEN 1988, 20 - 21.

ainoastaan teosten tekijöitä vaan toimivat myös kriitikkoina, taidekaupan konsultteina, opettajina ja rahastojen ja säätiöiden asiantuntijoina. He ovat jäseninä apurahoja myöntävissä lautakunnissa ja vaikuttavat osaltaan kuvataiteen arvон muodostukseen kuvataiteen kentän sisällä.¹

Kuvataiteilijoiden lukumäärä vaihteli Suomessa 1980-luvulla 700:n ja 1900:n välillä². Vaikka taiteen välittämisestä vastasivat suurimmaksi osaksi yksityiset välittäjäorganisaatiot, suomalaiset taiteilijat eivät ole olleet täysin taloudellisesti riippuvaisia yksityisten gallerioiden palveluista, koska heillä on aina ollut mahdollisuus pitää näyttely taiteilijaorganisaatioiden omistamissa gallerioissa.³

Kuvataiteilijan ammatin arvostus ei ole aikaisemmin ollut Suomessa erityisen suuri. 1980-luvulla taiteilijoiden sosiaalinen status on muuttumassa, koska uusi keskiluokka on omalta osaltaan laajasti kiinnostunut kuvataiteista. Valtion rooli kuvataiteen tukijana ja kentän muovaajana on suhteellisen suuri laajan apurahajärjestelmän takia. Taidekaupan kukoistus 1980-luvulla ei todennäköisesti ole hyödyttänyt kaikkia taiteilijoita vaan entisestään polarisoinut kenttää huono- ja hyväosaisiin taiteilijoihin. Joillakin taiteilijoilla apurahat jäivät ainoaksi tulolähteeksi.⁴

2.2. Taiteenvälitystoimintaa Suomessa ennen vuotta 1985

Suomella oli 1800-luvulla vielä suhteellisen vähän kosketusta kansainväliseen taidekauppaan. Alan liiketoimintaa harjoitettiin jonkin verran antiikkiesineiden ja taulujen kehystyksen ohessa. Varakkaat kansalaiset saattoivat joskus ostaa taidetta humanitäarisistä tai isänmaallisista syistä ja avustaa nuoria taiteilijalahjauksia alkuun taiteilijanuralla. He saattoivat yksityisillä ostoillaan tukea taiteilijan toimintaa ja avustaa heitä rahallisesti ulkomaille, mutta yksityisten taidekokoelmien määrätietoiseen luomiseen tähdättiin Suomessa hyvin harvoin.⁵

¹ JYRÄMÄ 1995, 106.

² KARTTUNEN 1988, 26 - 27.

³ JYRÄMÄ 1995, 101.

⁴ KARTTUNEN 1988, 17.

⁵ HUUSKO 1990, 142.

Sigurd Frosterus ja Gustaf Strengell perustivat Helsinkiin 1900-luvun alussa Liberty-nimisen taidekaupan, joka järjesti säännöllisesti taidenäyttelyitä ja myi taideteoksia. Näyttelytilassa järjestettiin mm. Akseli Gallen-Kallelan, Eero Järnefeltin, Magnus Enckellin, Hugo Simbergin, Antti Favenin ja Gabriel Engbergin taidenäyttelyt. Näyttelytilaan oli pääsymaksu ja taiteilijoilta perittiin vuokraa kustannusten kattamiseksi. Libertyssä esiteltiin vielä silloin tuntemattomien taiteilijoiden kuten Ellen Thesleffin ja Jalmari Ruokokosken taidetta. Libertyn näyttelyohjelmistoon kuuluivat myös kansainväliset näyttelyt. Siellä esiteltiin mm. italialaisia puupiirroksia, ranskalaisten ja belgialaisten neoimpressionistien teoksia. Strengel ja Frosterus kirjoittivat taiteesta artikkeleita Nya Presseniin ja Hufvudstadsbladetiin.¹ Hyvät lehdistösuhteet ja taito kirjoittaa taiteesta ammattimaisesti näyttävät auttaneet heitä menestymään².

Sven Strindberg järjesti taidesalongissaan ensin ruotsalaisen De Frie -ryhmän näyttelyn. Tämän jälkeen tuli "Ekspressionistisen ja kubistisen taiteen näyttely" Berliinistä Herwarth Waldenin johtamasta Der Sturm -galleriasta. Tätä Der Sturm -gallerian järjestämää kiertävää kokoelmaa nimitettiin Der Blaue Reiter -ryhmän näyttelyksi siitä huolimatta, että siinä oli mukana myös Die Brücke -ryhmään kuuluvien taiteilijoiden teoksia. Osanottajat olivat Münchenissä, Dresdenissä ja Berliinissä toimineita saksalaisia ja venäläisiä taiteilijoita: Albert Bloch, David ja Vladimir Burljuk, Heinrich Campendonk, E. Epstein, Natalie Contsarova, Erich Heckel, Alexander von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, August Macke, Frans Marc, Gabriele Muenther, Max Pechstein ja Marianne von Werefkin. Näyttelyn saama vastaanotto oli ristiriitainen ja tyrmistynyt, sillä mitään vastaavanlaista ei oltu Suomessa aikaisemmin nähty. Jopa johtaville kriitikoille joutuminen kasvokkain uusien eurooppalaisten taidesuuntausten, kubismin ja ekspressionismin, kanssa oli liikaa. Kriitikissään Wennervirta epäili suoraan, ettei kysymyksessä ollut vakavasti otettava taide vaan suoranainen humpuuki ja sensaation tavoittelu.³

Suomessa 1900-luvulla taloudellinen ja sosiaalinen elpyminen loivat uusia mahdollisuuksia taidekaupan ja näyttelytoiminnan elpymiseen. Pariisilaisen esimerkin

¹ Ibid., 155 - 160.

² VALKONEN 1990, 199.

³ VALKONEN 1990, 199 - 200.

mukaan uusi taide tarvitsi erityistä välittäjää taiteilijan ja yleisön, taiteen ja yhteiskunnan välille. Nämä taiteen ymmärtäjät halusivat toimia uusien taidesuuntausten puolestapuhujina, keräilijöinä, kriitikkoina ja kauppiaina. Joskus he olivat näitä kaikkia yhdessä, mutta menestyäkseen ammatissa heillä täytyi olla todellista luottamusta sekä taiteilijoiden että jonkun ostavan piirin taholla.¹

Suomessa Gösta Stenman oivalsi nuorten taiteilijoiden tarpeet ja omat mahdollisuutensa toimia taidekauppiaina ja näyttelyiden järjestäjänä. Tiedotusosalalla toimivana hänellä oli hyvät suhteet lehdistöön ja rohkeus käyttää niitä. Tukenaan hänellä oli luontainen liikemiesvaistonsa sekä tietoa kansainvälisistä suhdanteista. Stenman avasi ensimmäisen liikkeensä vuonna 1914 suomalaisten ekspressionistien näyttelyllä.² Sitä ennen Stenman oli järjestänyt ulkomailta kubismia esittelevän näyttelyn. Stenman oli päättänyt ostaa uutta taidetta edullisesti taiteilijoilta, joita ei vielä siihen aikaan pidetty hyvinä. Hän myisi ostamansa teokset sellaisena hetkenä, jolloin teoksia arvostettiin ja pidettiin hyväksyttävänä.³ Näin hän oli löytänyt keinot säädellä hankkimiensa teosten tarjontaa ja arvottamista. Stenmanilla oli luontainen vaisto ja kyky löytää uutta kiinnostavaa taidetta, ja hänen merkityksensä ekspressionismin ja kubismin esille nostamisessa on merkittävä. Kriitikot ajattelivat, ettei kenelläkään muulla taidevälittäjällä ollut tuohon aikaan niin edustavaa nuorten taiteilijoiden teoskokoelmaa kuin Stenmanilla.⁴

Venetsian biennaalista oli tullut jo tuohon aikaan suomalaisille taiteilijoille tärkeä kansainvälinen esiintymispaikka, jossa he tapasivat kansainvälisiä taiteilijoita ja taiteen piirissä työskenteleviä ammattilaisia.⁵ Suomesta osallistuttiin läpi vuosikymmenten kansainvälisiin biennaaleihin, mutta vuonna 1968 arvosteltiin erityisen voimakkaasti juuri Venetsian biennaalin kaupallistumista, elitistisyyttä ja sitä että taiteesta oli tullut vain pienen suppean piirin harrastus.⁶

¹ Ibid., 198 - 199.

² HUUSKO 1990, 164.

³ Ibid., 166.

⁴ Ibid..

⁵ VALKONEN 1990, 199 - 200.

⁶ SINISALO 1990, 209.

2.3. Kansainväliset esikuvat

1800-luvulla vanhaa perinteistä aristokratiaa ja akatemiaa edustavien taidevälittäjien rinnalle syntyi Pariisissa uusia taideyrittäjiä, jotka ottivat helpommin käyttöön uusia markkinointikeinoja kuin mitä aikaisemmat välittäjät olivat ottaneet. Uudet taidevälittäjät järjestivät modernin taiteen erikoisnäyttelyitä uudelle laajalle yleisölle ja lehdistön edustajille. Korkeakulttuurinen taide kohtasi nyt ensi kertaa sellaisen taideyleisön, joka aikaisemmin oli jätetty taidemaailman ulkopuolelle. Uudelta taideyleisöltä puuttui sekä akateeminen että aristokraattinen perinne.¹ Ranskalainen taiteen sisäpiiri ei nähnyt asiaa yksinomaan myönteisenä vaan piti uusia alalle tulleita taidevälittäjiä häpeämättömän kaupallisina². Taiteilija tuli riippuvaiseksi taidemarkkinoista ja taloudellista suhdanteista. Kauppias-kriitikko-järjestelmä alkoi korvata perinteisiä mesenaatteja ja akatemioita. Taiteilijalla ei ollut enää suoraa henkilökohtaista kontaktia siihen yleisöön, josta hän oli taloudellisesti ja sosiaalisesti riippuvainen. Hänellä oli nyt vastassaan potentiaalinen ostajamassa. Taidemarkkinat tekivät mahdolliseksi taiteellis-intellektuellien ammattien, kuten kriitikkojen ja muiden taiteentutkijoiden kehittymisen.³

Ranskalaiset galleristit havaitsivat, että taiteilijoiden yksityisnäyttelyt, joissa esiteltiin pidemmältä ajalta yhden taiteilijan ansioita, taiteellista tuotantoa ja sen kehitystä, nostivat taideteosten hintoja. Välittäjät alkoivat puhua taiteilijan retrospektiivisesta näyttelystä. Taiteilijan tuotantoa alettiin tarkastella yhtenäisenä kokonaisuutena ja yksittäinen taideteos nähtiin osana taiteilijan koko tuotantoa.⁴

Aikaisemmin kuvataiteilijoiden yksityisnäyttelyt olivat olleet kovin harvinaisia, mutta 1800-luvun loppupuolella niistä tuli ennen pitkään olennainen osa taiteen arvon nostamisessa ja taiteilijoiden saavutusten julkista esittelyä. Kauppias-kriitikko-järjestelmän vakiintuminen johti siihen, että taidekauppias sai hoitaakseen likaisen

¹ JENSEN 1993, 23-24.

² Ibid., 134.

³ KARTTUNEN 1988, 17.

⁴ JENSEN 1993, 23-24.

välitystyön ja taiteilija jäi tekemään omaa luomistyötään eristyneenä yhteisöstään, ilman maallisia tai muita pakotteita.¹

Eräät taidevälittäjät suuntautuivat aktiivisesti uusille markkinoille ja etsivät uusia jakelukanavia perinteisten rinnalle. Uusi innovatiivinen taide löysi omat puolestapuhujansa taidekriitikoista ja taiteentuntijoista. Näin haluttiin vahvistaa uusien teosten arvoa tai harvinaisuutta taidekentässä vanhemman traditionaalisemman taiteen rinnalla.² Ensimmäinen laajaa kansainvälistä taidekauppaa harjoittava taidevälittäjä oli Pariisissa Paul Durand-Ruel, joka pyrki saamaan yksinoikeuden edustamiensa taiteilijoiden tuotantoon³. Paul Durant-Ruel oli ensimmäinen moderni taidevälittäjä, joka alkoi käyttää uusia kilpailukeinoja taiteen myynnissä ja markkinoinnissa. Vuonna 1866 hän osti Theodore Rousseaulta 70 maalausta ja vähän myöhemmin koko Manet'n tuotannon. Samalla hän sai yksinoikeuden myydä edustamiensa taiteilijoiden teoksia.⁴ Koko perhe työskenteli samalla alalla ja hänen poikansa, Theodore Durant toimi taidekriitikkona, keräilijänä ja taidevälittäjänä.⁵ He myivät maalauksia, veistoksia ja grafiikkaa mm. Brysseliin, Lontooseen, Manchesteriin ja New Yorkiin. He ottivat rohkeasti käyttöön uusia markkinointimenetelmiä, kuten erikoisnäyttelyt ja taideteosten esittelyn aivan uudelle yleisölle. Vuonna 1886 he avasivat oman gallerian New Yorkiin.⁶ Ilmeisesti jo hyvin varhain huomattiin sanomalehdistön myönteinen vaikutus taidenäyttelytoimintaan ja taidemyyntiin. Saadakseen uusia taiteilijanimiä edullisesti esille he aloittivat taiteesta kirjoittamisen ranskalaisiin taidejulkaisuihin ja perustivat vuonna 1891 viikottain ilmestyvän sanomalehden.⁷

Jo 1800-luvun lopulla Ranskassa havaittiin, että taiteilijoiden esittelyt kansainvälisissä näyttelyissä vaikuttivat teosten hintoihin positiivisesti. Kansainväliset näyttelyt olivat taiteilijan uralla etenemisen ja hinnanmuodostuksen kannalta erittäin tärkeitä. Merkittävin oli aluksi Venetsian biennaali, joka pidettiin ensimmäisen kerran vuonna 1895. Myöhemmin tulivat tärkeiksi Sao Paulon biennaali (perustettu 1951), Kasselin

¹ KARTTUNEN 1988, 17 - 18.

² MOULIN 1967, 179.

³ JENSEN 1993, 33.

⁴ MOULIN 1967, 14.

⁵ JENSEN 1993, 18.

⁶ MOULIN 1967, 13 - 14.

⁷ Ibid..

Documenta ja Pariisin biennaali (perustettu 1959). Biennaaleihin osallistui kansainväliset kriitikot, jury ja kuraattorit.¹

Kansainvälinen taidekauppa koki erittäin syvän laman 1930-luvulla. Edeltävinä vuosina hinnat olivat nousseet, mutta varsinkin nykytaide koki 1930-luvulla erittäin syvän laman. Lama alkoi New Yorkista ja levisi nopeasti Itävaltaan, Lontooseen ja Ranskaan. Kolmannes gallerioista jouduttiin sulkemaan. Taiteilijoiden sopimuksia peruutettiin, useat nuoret taiteilijat jäivät työttömiksi ja jopa sellaiset tunnetut galleriat kuin Bernheim ja Druet joutuivat sulkemaan ovensa. Monet kokoelmat ja mestariteokset joutuivat välittäjille huutokaupattaviksi vuosina 1930 - 1934. Lama alkoi hellittää vähitellen, mutta sen jälkeen syttyi sota. Saksalaiset takavarikoivat maalauksia yksityisistä taidekokoelmista (Rothschild, David-Weil, Veil-Picard, Alphonse Kahn jne.) ja välittäjiltä (Seligmann, Wildenstein, Rosenberg ja Bernheim). Saksassa natsi-ideologia ei hyväksynyt ollenkaan modernia taidetta. Se piti kaikkea sitä, mitä oli tehty impressionistien jälkeen, degeneroituneena taiteena. Jotkut tunnetut taiteilijat muuttivat Saksasta Ranskaan ja monet lähtivät Euroopasta Amerikkaan. Amerikkaan muuttaneita taiteilijoita olivat Marc Chacall, Max Ernst, Yves Tanquy, Andre Masson, Piet Mondrian ja monet muut. Näillä oli huomattava vaikutus amerikkalaisen maalaustaiteen kehittymiseen.²

Myöhemmin laajaa kansainvälistä galleriatoimintaa harjoittava Leo Castelli perusti gallerian Pariisiin juuri ennen toista maailmansotaa. Hän joutui kuitenkin sulkemaan gallerian sodan puhjettua. Galleristi päätti muuttaa asumaan New Yorkiin ja palasi sieltä takaisin Pariisiin, jonne hän perusti uudelleen gallerian. New Yorkin taidemaailma kuitenkin kiehtoi Castellia, ja hän päätti palata uudelleen New Yorkiin, jossa hän avasi gallerian ensimmäisellä näyttelyllä vuonna 1957.³

Vuosina 1952 - 1962 taloudellinen nousukausi loi Pariisiin hyvin kukoistavat taidemarkkinat, minkä seurauksena nykytaiteen hinnat nousivat⁴. Taidevälittäjät ja nykytaiteen myyjät olivat keskittyneet pääasiassa Pariisiin, mistä järjestettiin eri puolille maailmaa kansainvälistä taidekauppaa. Kaikkialta Ranskasta sekä ympäri maailmaa

¹ JENSEN 1993, 33 - 34.

² MOULIN 1967, 19 - 20.

³ Broner, Vain parasta. Taide 4, 1985.

⁴ MOULIN 1967, 37 - 38.

tultiin ostamaan taideteoksia Pariisista. Pariisista oli tullut innovatiivisen nykyaiteen keskus. Taiteilijat, kriitikot ja ostajat eivät enää rajoittuneet kansallisten rajojen sisäpuolelle. He kohtasivat toisensa kansainvälisissä näyttelyissä, ja kansalliset taiteilijat joutuivat kohtaamaan kansainvälisissä kilpailuissa. Pariisilaiset välittäjät välittivät ranskalaisten taiteilijoiden teoksia maailmanlaajuisesti. Tästä syystä ranskalaiset taiteilijat tunnetaan kaikkialla läntisessä maailmassa.¹

Suurkeräilijät eivät ole taideostajien enemmistöä, mutta heidän makunsa, taloudelliset resurssinsa ja hankintansa antavat sävyn koko taidemarkkinoille. Suurkeräilijöillä on yleensä varaa hankkia huippuavantgardetaidetta, josta pienemmät taidekeräilijät ovat vähemmän kiinnostuneita. Keräilijät, joilla on riittävät taloudelliset resurssit, voivat ostaa taiteilijoiden huipputeoksia kalliilla hinnalla eikä heidän tarvitse turvautua nokkeliin hankintamenetelmiin. Rikkaat keräilijät voivat kilpaila jopa taidemuseoiden kanssa kuuluisien taiteilijoiden teosten saamisesta kokoelmiinsa. Suurkeräilijät lainaavat mielellään teoksiaan kansainvälisiin taidenäyttelyihin ja taidemuseoihin. Heidän kokoelmiinsa kuuluu instituutioita kiinnostavia teoksia, jotka mainitaan taidekirjoissa. Heidän kokoelmiinsa kuuluu impressionistien, jälki-impressionistien sekä sellaisten kuuluisien taiteilijoiden teoksia, jotka ovat kestäneet aikaa.²

Tällaiset keräilijät luottavat ammattiipiirien neuvoihin. Huutokaupoissa heillä on usein omat huutajat. Vain hyvin rikkaat keräilijät, kuten texasilainen tai kaukoidän öljynomistaja, amerikkalainen lehtikeisari, kreikkalainen laivanvarustaja, suurliikemiehet, pankkiirit tai joku elokuvatähti pystyivät kilpailemaan museoiden kanssa kiinnostavimmista taideteoksista huutokaupoissa. Myöhemmin he saattoivat lahjoittaa joko osan tai koko kokoelmansa taidemuseoille. Omistaessaan tunnistettavia kuuluisien taiteilijoiden teoksia kapitalistiset keräilijät tunsivat itsensä sosiaalisesti arvostetuiksi.³

Ranskassa on ollut paljon pienempiä taidekeräilijöitä, mutta heidän ostonsa eivät ole vaikuttaneet niin paljon taidekauppaan. He ovat ostaneet harvemmin avantgardetaidetta, koska he ovat siitä vähemmän kiinnostuneita. Heidän makunsa heijastelee enemmän

¹ Ibid., 86 - 89.

² Ibid..

³ Ibid., 86 - 87.

massojen makua. Raymonde MOULIN tutki 90 ranskalaista taidekeräilijää, jotka hän oli valinnut 850 keräilijän joukosta. Hän puhuu mm. merkittävistä keräilijöistä, joiden ostot voivat vaikuttaa jopa taiteen hintoihin.¹

Tyypillinen eurooppalainen ja amerikkalainen ilmiö oli taidekaupan kansainvälistyminen 1980-luvulla. Eräiden taideteosten hinnat olivat nousseet, museoiden ja yksityisten kokoelmien määrä oli kasvanut. 1980-luvulle asti taidevientiä harjoittavat päämaat olivat Englanti, USA, Ranska ja Sveitsi. Englannin merkittävä mukanaolo taidekaupassa selittyy kansainvälisillä huutokauppakamareilla, jotka sijaitsevat Lontoossa. USA nousi 1980-luvulla nykytaiteen viejäksi ja näytteli huomattavaa roolia kansainvälisessä taidekaupassa. Amerikkalainen ajankohtainen taide oli saavuttanut maineen kaikkialla maailmassa. 1980-luvun lopulla oli kolme todella suurta taiteen viejämaata: Englanti, USA ja Saksa. 1990-luvun alussa Saksa oli tärkein taiteen viejämaa. 1980-luvun lopussa Japani tuli mukaan merkittävä taiteenostajana.²

2.4. New York kansainvälisenä taidekeskuksena

Kansainvälisen taiteen valtakeskukset vaihtuivat toisen maailmansodan jälkeen, jolloin Pariisi jäi syrjään ja uudeksi taidekeskukseksi kohosi New York. Varsinkin Saksasta monet taiteilijat lähtivät pakoon epävarmaa poliittista tilannetta. Myös Ranskasta lähtivät ajan huomattavimmat maalarit ja kuvanveistäjät, kuten Fernand Léger, Piet Mondrian, Gabo, Max Ernest ja Mark Chagall. Monet heistä asettuivat asumaan New Yorkin lähelle.¹

Yhdysvaltalainen ja eurooppalainen uusrealistinen avantgarde olivat 1960-luvun alusta lähtien vuorovaikutuksessa varsinkin näyttelyjen välityksellä. New Yorkissa sijaitseva Museum of Modern Art järjesti vuonna 1961 näyttelyn Art of Assemblage, jossa nähtiin myös ranskalainen suuntaus. Samaan aikaan yhdysvaltalaiset Robert Rauschenberg ja Jasper Johns osallistuivat ranskalaisten järjestämään taidetapahtumaan. Tästä lähtien Euroopassa järjestettiin runsaasti aikaa yhdysvaltalaisen taiteen tärkeimpien ilmiöiden

¹ MOULIN 1967, 79.

² UUSITALO, JYRÄMÄ 1992, 17 - 19.

esittelyyn. Tärkeiksi kansainvälisiksi näyttelykeskuksiksi nousivat Venetsian biennaali Italiassa ja Kasselin Documenta Saksassa. Vuoden 1964 biennaalissa Rauschenberg sai suuren maalauspalkinnon ja yhdysvaltalaiset taiteilijat oli huomioitu siellä muutenkin keskeisesti.²

Diana CRANE on tutkinut amerikkalaista avantgardea ja siinä tapahtuneita muutoksia vuosina 1940 - 1985. Aluksi New Yorkissa oli vain muutamia pieniä gallerioita, joista keräilijät hankkivat teoksiaan. Taidemarkkinoiden luonne muuttui 1960-luvulla, jolloin keräilijöiden, taiteilijoiden ja gallerioiden lukumäärä lisääntyi. Pienien gallerioiden keskinäinen kilpailu takasi yleisölle korkeatasoisemman taidevalikoiman. Markkinoiden laajentuessa jotkut harvat galleriat saivat markkinajohtajuuden, ja taidevalikoima alkoi supistua. Ne galleriat, jotka nousivat oligopoliseen asemaan, rajoittivat samalla esiteltävien taiteilijoiden määrää. Tässä tilanteessa taidetyylit, joita esitettiin, eivät voineet olla erityisen innovatiivisia tai avantgardistisia. Aikaisemmin galleriat olivat olleet tyypillisiä pienyrityksiä, joissa omistaja ja muutama apulainen työskentelivät. Näyttelysopimukset tehtiin suoraan taiteilijoiden kanssa.³

Museoiden ja gallerioiden välillä vallitsi tietty analogia, ja tästä syystä galleriat yrittivät olla hyvin innovatiivisia saadessaan galleriaan uusia avantgardistisia taiteilijoita. Kriitikot eivät yleensä kirjoittaneet taiteilijan näyttelystä ennen kuin teokset olivat esillä galleriassa. Museotkaan eivät esitelleet taiteilijan teoksia ennen gallerianäyttelyä. Taidegallerioiden sisustuksessa tapahtui paljon muutoksia. Taideteokset oli täysin eristetty ulkomaailmasta ja valaistus kohdistui itse taideteoksiin. Tunnelma oli hyvin epätodellinen, aivan kuin kirkossa. Katsoja saattoi keskittää kaiken huomionsa itse taideteokseen. Taidemarkkinat olivat muuttuneet siten, että gallerian asiakkaina oli vain muutama rikas keräilijä.⁴

Yhdysvalloissa on keskusteltu paljon siitä, kuinka muutamat harvat suurgalleriat kontrolloivat koko taidemarkkinoita. Vuosina 1970 - 1982 näyttivät Leo Castellin vaikutuspiirissä olevien taiteilijoiden teosten hinnat nousseen huutokaupoissa

¹ HONOUR, FLEMING 1992, 697.

² SINISALO 1990, 195 - 196.

³ GRANE 1987, 110 - 111.

⁴ GRANE 1987, 111 - 112.

korkeammiksi kuin muiden taiteilijoiden.¹ Varsinkin tiettyjen taidetyylien hinnat nousivat kuten minimalismin ja abstraktin ekspressionismin, joille hän oli saanut arvovaltaisten kriitikkojen ja museokuraattorien tuen. Tutkimuksessa todettiin, että korkeimmat hinnat huutokaupoissa saivat ne taiteilijat, jotka olivat johtavien viiden gallerian taiteilijoita.²

Taiteilijoiden lukumäärä nousi räjähdysmäisesti 1980-luvulla. Arvioidaan, että New Yorkissa oli 1940-luvulla noin 50 ammattitaiteilijaa ja vastaavasti 1980-luvun loppulla taiteilijoita oli tuhansia ja vain noin kymmenellä prosentilla oli mahdollisuus saada teoksiaan näytteille galleriaan. New Yorkia alettiin pitää taidemaailman tärkeimpänä keskuksena ja siellä oli satoja gallerioita.³

1980-luvulla perustettiin Amerikkaan ja Japaniin taidesijoitusrahastoja, kuten Chase Art Investors, Aurora Art Fund ja Athena Funds. Eurooppalaisista rahastoista voidaan mainita mm. Brittien rautatietyöläisten eläkerahasto, Artemis Fund ja sveitsiläinen DOBE. Suomessa aloitti 1980-luvulla toimintansa Citypantti Oy, jonka rahavaroista osa perustui taiteen panttaukseen. Suomessa toimivat myös Modern Art Collection sekä Suomen Taidesijoitus Oy.⁴

Suurin muutos 1980-luvulla oli se, että yhtiöiden hallitukset, säätiöt ja lahjoittajat alkoivat antaa hyvin laajamittaisesti rahaa taiteeseen. Taidemuseoiden saama osuus oli merkittävin. Taidetta tukevilla toimenpiteillä valtio halusi saada itselleen myönteistä kansainvälistä huomiota, ja samalla museot paransivat huonoa taloudellista tilannettaan. Matkailuun liittyvä liike-elämä halusi edistää hotellien ja ravintoloiden myyntiä. Museonäyttelyjen avulla saatiin nimenomaan keskiluokan myönteinen huomio. Visuaalisen taiteen esilletulo ja taidetta käsittelevät aiheet massamediassa lisäsivät ajankohtaisen taiteen kiinnostavuutta. Tietyt taiteilijat olivat useammin kuin muut median huomion kohteena.¹

Kaupallisen taidemaailman sisällä kohosi johtavaan portinvartijan asemaan muutama suuri kaupallinen galleria. Kaupallinen menestys ei seurannut taiteilijaa kansallisen tai

¹ Ibid., 114 - 115.

² Ibid., 40 - 41.

³ Rislakki, Hyvän ja pahan liitto. Image 3, 1991.

⁴ Ibid..

kansainvälisen menestyksen mukaan vaan sen mukaan miten eräät suuret galleriat, kriitikot ja eräät muut taidemaailman sisällä toimivat vaikutusvaltaiset henkilöt suhtautuivat heihin. Itseasiassa hyvin pieni ja suppea piiri päätti siitä mikä on hyvää taidetta.²

New Yorkin taidegalleriat ja museot toimivat todella tehokkaasti portinvartijoina ja estivät avantgardetaiteen esittelyn paikallisissa museoissa. Lukuisat instituutiot ja taidetta välittävät ja myyvät organisaatiot lisääntyivät, samoin huutokaupat. Tämä kaikki johti yhä ekspansiivisempaan liiketoimintaan. Korporaatioiden taiteelle myöntämä rahoitus lisääntyi. Vuoteen 1985 mennessä kasvoi taideinstituutioiden määrä hyvin voimakkaasti. Myös taiteilijoiden lukumäärä kasvoi voimakkaasti.³

Amerikkalainen taide-elämän toimintamalli tuntui levinneen vahvimmin Euroopassa Saksan taide-elämään, joka oli koko 1980-luvun hyvin ekspansiivista. Saksaan rakennettiin yli 300 museota. Myös Japaniin oli suunniteltu 1960-luvulta lähtien yli 200 uutta museota.⁴

Vuonna 1985 suomalaisissa lehdissä mainittiin amerikkalainen taidevälittäjä Leo Castelli läntisen maailman tärkeimmäksi ja arvostetuimmaksi taidekauppiaksi. Hänen galleriansa ja kontaktiverkostonsa toimivat kaikkialla maailmassa. Hänen lukuunsa toimivat yhteistyögalleriat Pariisissa, Hollannissa ja Lontoossa. Yhteistyögallerioikseen hän hankki sellaisia gallerioita, jotka halusivat esitellä juuri hänen tallitaiteilijoitaan. Hän löysi ensimmäiseksi Robert Rauschenbergin, Jasper Johnsin, Cy Twomblyn ja myöhemmin Frank Stellan. Heidän jälkeensä tulivat pop-taiteilijat Roy Lichtenstein, Andy Warhol, James Rosenquist ja Claes Oldenburg. Hänen galleriassaan ovat esittäytyneet mm. Richard Serra, Bruce Hauman ja Keith Sonnier. Eräät amerikkalaiset käsitetaiteen edustajat kuten Douglas Huebler, Larry Weiner ja Joseph Kosuth kuuluivat hänen galleriaansa. Hänen galleriaansa tulivat myös italialaiset Sandro Chia, Enso Cucchi ja Clemente sekä saksalaiset Georg Baselitz, Ralf Winkler Penk, Anselm Kiefer ja Helmut Middendorf. Ranskalainen Jean-Charles Blais alkoi pitää varsin pian

¹ Rislakki, Hyvän ja pahan liitto. Image 3, 1991.

² GRANE 1987, 110 - 111.

³ Ibid..

⁴ Ibid..

näyttelyjä hänen galleriassaan. Castelli piti gallerialleen erittäin tärkeinä taiteilijoina John Rauschenbergia, Frank Stellaa ja Jasper Johnsia.¹

Leo Castelli kertoo, miten Castelli-ryhmällä saattoi olla samaan aikaan neljä viisi näyttelyä samassa kaupungissa. Hänen vaimonsa Mary Boonen galleriassa olivat edustettuina mm. Julian Schnabel ja David Salle. Näyttelytilat hän oli jakanut siten, että laajempi näyttely oli etuhuoneessa, pienempi keskellä ja eri taiteilijan näyttely grafiikkagalleriassa.² Leo Castelli on hyvä esimerkki uuden vuosikymmenen uudentyyppisestä dynaamisesta taidealan yrittäjästä, joka myös itse toimi keräilijänä. Hän nosti esiin kokonaisia tyyliuuntia, kuten pop-artin, minimalismin ja konseptualismin. Hän työskenteli yhteistyössä koko maailman museoiden ja medioiden kanssa. Yleensä samaan aikaan museonäyttelyn kanssa Castelli toi kaupalliseen galleriaan myyntinäyttelyn.³

Yhdysvalloissa alettiin aivan yleisesti uskoa 1970-luvulla, että taide oli hyväksi liiketoiminnalle, ja yrityksissä alettiin vakavassa mielessä kerätä taidekokoelmia. Yritykset sijoittivat paljon taiteeseen, ja voidakseen nauttia taidesijoitustensa taloudellisesta tuotosta ne tarvitsivat museoiden henkistä auktoriteettia glorifioimaan taiteilijoidensa arvon. DANTON mukaan eräitä taiteilijoita nostettiin tietoisesti arvostettuun asemaan sen takia, että eräät yritysjohtajat olivat keränneet kokoelmiinsa juuri näiden taiteilijoiden teoksia. Museot joutuivat jopa tietoisesti korostamaan laitostensa puhtautta luovuuden pyhättöinä ja tyysijoina.⁴

Yhdysvalloissa on ollut perinne, että lähes kaikki kulttuurilaitokset ovat yksityisiä ja riippuvaisia lahjoittajien ja viime aikoina myös sponsoreiden hyväntahtoisuudesta. Pelottavaa on, että Euroopassa alettiin seurata amerikkalaista mallia. Eurooppalaiset kulttuuri-instituutiot, jotka olivat äskettäin vapautuneet ruhtinaiden ja kirkon holhouksesta, asettuivat nyt yhä enemmän yksityisten yritysten valvontaan. Vaikka

¹ Rislakki, Hyvän ja pahan liitto. Image 3, 1991.

² Ibid..

³ LUCIE-SMITH 1977, 378 - 379.

⁴ DANTO 1984, 72.

sponsorit maksoivat vain pienen osan kuluista, todellisuudessa he päättivät ohjelmistosta.¹

Gloaalinen oligopolistinen joukkoviestintä välittää sisällöltään yhtenäistä dekkulttuurisoitua ohjelmaa. Tämän seurauksena häviää kansallinen kulttuuri-identiteetti. Menestyäkseen kansainvälisillä markkinoilla kulttuurituotteet on karsittava kaikista kansallisista erityispiirteistä. Näennäisesti tyylivalikoimat voivat olla suuria, mutta sisällön rikkaus, moninaisuus ja vaihtelevuus puuttuvat. Kysymys on pitkälti siitä hyväksytäänkö kansallisella tasolla kehityssuunta, jossa ainoat arviointikriteerit ovat taloudellisia ja jossa kulttuurista on tullut pelkkä kauppatavara.²

¹ BOURDIEU - HAACKE 1997, 83.

² UUSITALO 1989, 72.

3. Taidemaailman syntyminen Helsinkiin 1980-luvulla

Taidemaailmalla tarkoitetaan tässä työssä sitä taiteilijan ja taideteoksen ympärille rakennettua toimintamekanismia, jolla oli valta päättää, mikä 1980-luvulla oli hyvää taidetta ja mikä huonoa. Taidemaailman merkitys taideteosten välittämisessä ja arvonnostamisessa oli keskeinen. Helsinkiin syntyi 1980-luvulla kansainvälisen mallin mukaan aivan uudenlainen taidemaailma, johon kuuluivat uudet perustetut kaupalliset laatugalleriat.

3.1. Helsingin uudet taidegalleriat

Pariisissa syntyi taidemarkkinat, mikä tarkoitti niitä toimenpiteitä, joilla pyhästä sakraaliesineestä tehtiin kauppatavaraa. Taidevälittäjien mysteerisillä toimenpiteillä teos sai sekä taiteellista että kaupallista lisäarvoa, ja hinnat nousivat. Toimintamekanismi ei ollut läpinäkyvä, ja periaatteessa hyvin pieni taideklikki pystyi päättämään taideteosten hinnoista.¹

Suomessa taiteen hintojen nousu vähän ennen 1980-luvun puoliväliä vaikutti osaltaan siihen, että uusia gallerioita perustettiin Helsinkiin. Nämä taidegalleriat olivat liikeyrityksiä, joiden toiminnan tuli perustua taloudelliseen kannattavuuteen. Suomessa galleriat eivät erikoistuneet tiettyyn tyylisuuntaan tai taideilmiöön, kuten olivat tehneet monet keskieurooppalaiset ja amerikkalaiset galleriat. Erikoistumista ajatellen Suomen taidemarkkinat olivat aivan liian pienet tai lähes olemattomat.² Yksityiset laatugalleriat kuuluivat kaupallisiin gallerioihin. Karkeasti ottaen taidealan yritykset voitiin Suomessa jakaa voittoa maksimoiviin ja voittoa tavoittelemattomiin yrityksiin³.

Suomessa, kuten muualla maailmassa, kuvataide keskittyi suurimpiin kaupunkeihin. Helsingin, maan pääkaupungin, asema oli koko maan kuvataiteen kannalta keskeinen.

¹ MOULIN 1967, 2 - 3.

² SAKARI 1991, 57.

³ OKSANEN 1988, 48.

Noin puolet maan taidemaalareista, veistäjistä ja graafikoista työskenteli ja asui Helsingissä, ja suurin osa valtion omistamista kuvataiteen laitoksista sijaitsi siellä.¹

Suomen talouden voimakas nousukausi vaikutti siihen, että Helsinkiin syntyi 18 uutta galleriaa vuosina 1987 - 1989. Galleriabuumi näkyi erityisesti siinä, että koko ajan perustettiin pieniä kaupallisia gallerioita. Tärkeimpiin kaupallisiin gallerioihin laskettiin kuuluviksi korkeatasoiset, innovatiiviset, kotimaista ja kansainvälistä nykytaidetta edistävät galleriat Artalli Oy, Galerie Artek, Galleria Bronda, Galleria Kaj Forsblom, Galleria Pelin, Mikkola & Rislakki -galleria, Persons & Lindell Gallery ja Taidesalonki Bellarte (Artalli Oy ja Galleria Bronda ovat tässä eriteltyinä, vaikka omistajat olivat samoja henkilöitä.) Näissä gallerioissa Suomen kuvataiteen eliittiin kuuluvat taiteilijat esittelivät teoksiaan.²

Galleria Krista Mikkola perustettiin vuonna 1984 ja vuotta myöhemmin Pelinin galleria. Samoihin aikoihin aloitti Helsingissä toimintansa Galleria Kaj Forsblom, jolla oli aikaisemmin ollut galleria Turussa. Vuosikymmenen lopulla, 1988, aloittivat Helsingissä toimintansa galleriat Persons & Lindell Gallery³ ja Taidesalonki Bellarte Oy, joka oli toiminut aikaisemmin Turussa⁴.

Kuvataiteen kentällä toimi myös muita taidenäyttelyitä järjestäviä tahoja kuin laatugalleriat. Helsingissä toimi 1980-luvun lopulla yhteensä 51 galleriaa tai sellaista näyttelyjä järjestävää organisaatioita, jotka voidaan rinnastaa taidegalleriaan. Kuvataidegallerioiksi katsottiin sellaiset galleriat, joissa vuoden aikana pidetyistä näyttelyistä yli puolet laskettiin kuvataiteeksi (maalaukset, kuvanveisto, grafiikka).⁵

Helsingiläisen kuvataidekentän merkittäviä piirteitä 1980-luvun loppupuolella oli se, että muutamat kaupalliset laatugalleriat, joita perustettiin 1980-luvulla, vastasivat innovatiivisen nykytaiteen tarjonnasta⁶. Gallerioiden rooli taidemaailman osana oli aivan perustavanlaatuinen. Hyvät kaupalliset galleriat ovat merkinneet erittäin paljon taiteilijan ja taiteen tukemisessa ja kehityksessä. Nuori taiteilija pitää aina ensimmäisen

¹ SAKARI 1991, 82.

² Ibid., 56 - 57.

³ Holmila, Taiteilijoiden uraputki huipentuu Artekiin. Uusi Suomi 4.3. 1989.

⁴ Perustamispöytäkirja, Taidesalonki Bellarte Oy:n arkisto.

⁵ SAKARI 1991, 56.

⁶ Ibid., 57.

näyttelynsä galleriassa. Taiteilija tuo näyttelyyn uusimmat teoksensa, joissa on mukana jotain uutta tai jokin uusi näkökulma. Sanomalehtien taidekriitikot tulevat katsomaan hänen teoksiaan ja kirjoittavat niistä. Nuori taiteilija saa harvoin ensimmäisen näyttelynsä museoon, mutta gallerioissa voidaan seurata hänen uransa kehitystä muutaman vuoden välein.¹

Taideteosten tekemisen kannalta tärkein tekijä on yksityinen taiteilija ja ne teokset, joita hän tekee. Taiteilijat ovat koko taidekentän ydin. Suomessa he toimivat kuvataidekentällä hyvin monenlaisissa rooleissa. Taiteilijat eivät ole vain teosten tekijöitä, vaan he toimivat myös kriitikkoina, taidekaupan konsultteina, opettajina sekä rahastojen ja säätiöiden asiantuntijoina.² Suomeen ei ole syntynyt kansainvälisten mallien mukaista "tallitaiteilija"- järjestelmää, mikä kansainvälisesti merkitsi sitä, että taiteilija luovutti gallerialle koko tuotantonsa myynti- ja levitysoikeudet tiettyjä taloudellisia etuja vastaan. Tällaisella sopimuksella taiteilija sai itselleen säännöllisiä tuloja tai muuta hyötyä, esimerkiksi työhuoneen.³

Kuvataiteen kentällä menestymiseen vaikuttivat galleristin henkilökohtaiset ominaisuudet enemmän kuin millään muulla alalla. Taidegalleristin oli tunnettava taidemaailman piirissä toimivat vaikutusvaltaiset henkilöt. Hänen oli tietenkin tunnettava taiteilijat ja saatava heidän luottamuksensa. Hänen oli pidettävä yllä hyviä suhteita kriitikoihin ja yritettävä saada heidät kiinnostumaan gallerian näyttelyistä. Museojohtajien tunteminen oli tärkeää siksi, että he kiinnostuisivat galleriassa esiteltävistä taiteilijoista. Jotta galleristi pystyi myymään arvokkaat teokset, hänellä oli oltava ennakkotietoa asiakkaista, jotka olivat valmiita ostamaan esiteltävien taiteilijoiden teoksia.⁴

Kuvataidemarkkinoille on tyypillistä vaikutusvaltainen taide-eliitti, joka vaihtoi keskenään informaatiota. Galleristi menestyi alalla olemalla mukana taidemaailman kansainvälisessä informaatiojärjestelmässä, jossa vaihdettiin tietoja sisäpiirinomaisesti.⁵

¹ Broner, Vain parasta. Taide 4, 1985.

² JYRÄMÄ 1993, 106.

³ SAKARI 1991, 57.

⁴ JYRÄMÄ 1993, 15 - 16.

⁵ Ibid..

Kansainvälisillä taidekentillä ei ollut juurikaan taiteilijaorganisaatioiden omistamia gallerioita, joissa taiteilijat voisivat pitää yksityisnäyttelyitään. Tässä suhteessa Suomessa tilanne oli täysin toisenlainen. Suomessa taiteilijaorganisaatioiden galleriat olivat erityisesti museoiden ja muiden ammattipiirien arvostamia näyttelytiloja. Suomessa yksityiset kaupalliset galleriat toimivat taiteilijaorganisaatioiden omistamien gallerioiden rinnalla. Tämän vuoksi taiteilijat eivät siis olleet riippuvaisia yksistään kaupallisista gallerioista.

Kun mediassa alettiin puhua enemmän taiteesta, taiteilijoista ja gallerioista, herätti se luonnollisesti myös yleisön kiinnostuksen taidetta kohtaa. SAKARI arveleekin, että kuvataiteen harrastus olisi lisääntynyt huomattavasti 1980-luvun loppupuolella.¹

1980-luvulla lisääntyneen koulutuksen ja vapaa-ajan ansiosta suurella osalla suomalaisia oli mahdollisuus toteuttaa taide- ja muita kulttuuriharrastuksiaan enemmän kuin aikaisemmin. Ihmiset alkoivat etsiä kiihkeästi aitoja elämyksiä taidenäyttelyistä. Henkilökohtainen elämys tai tunne, joka toteutui taideteoksen äärellä, ei ollut vain henkilön oma subjektiivinen kokemus vaan myös kulttuurisista vaikutteista sosiaalisesti rakentuva ilmiö. Vaikutteita kokemukseen voitiin saada taiteilijan lehtihaastatteluista tai markkinoinnin käyttämästä kielestä. Taidetta voivat harrastaa ja katsella sellaisetkin ihmiset, joilla ei lapsena ollut edes kynää tai paperia harrastustensa toteuttamiseen. Oman itsensä toteuttaminen henkilökohtaisella elämyksellisellä tasolla oli noussut yhä tärkeämmäksi. Suurella osalla suomalaisia oli lisääntyneen näyttelytarjonnan ansiosta mahdollisuus tyydyttää aikaisempaa laajemmin taidekaipuutaan.²

1980-luvulla taidemaailma avautui ja monipuolistui Helsingissä, ja se rikastutti koko visuaalista kulttuuriamme. Yksityiset galleriat, taidekriitikot, kuvataidejärjestöt ja sitä kautta taiteilijat ottivat yhä enemmän vastuuta taiteen kehityksestä ja levityksestä. Gallerioiden nopeatempoinen näyttelyrytmi pystyi paremmin vastaamaan ajan hengen mukaiseen rytmiin. Museolaitos jäi 1980-luvun puoliväliin tullessa paitsioon kuvataiteen pulssin lyödessä kansainvälisen taidemaailman tahdissa.³

¹ SAKARI 1991, 59.

² LINKO 1998, 66 - 67.

³ SAKARI 1991, 74.

Yksityiset kaupalliset galleriat, joihin ei peritty pääsymaksua, tekivät merkittävää kuvataiteellista kulttuuri- ja kasvatustyötä järjestämällä suurelle yleisölle monipuolisia kuvataiteen harrastusmahdollisuuksia.

Suomen rahamarkkinat vapautuivat sääntelystä, ja sijoittaminen sai uusia muotoja. Taidemarkkinoille ilmestyi uusia taidekeräilijöitä, ja jotkut heistä ryhtyivät osakkaiksi gallerioihin.¹ Galerie Artekin hallintoon tuli mukaan 1980-luvulla Pelle Taucher, joka oli samalla myös merkittävä taidekeräilijä.² Galleria Krista Mikkolan taustavoimiin kuului taidekeräilijä Risto Matti Ratia³ ja Taidesalonki Bellarten perustajiin ja omistajiin kuului taidekeräilijä Jaakko Lindberg, joka lähti galleriatoimintaan mukaan oppiakseen tuntemaan syvemmin taidetta, taidemaailmaa ja taiteilijoita.⁴ Taidesalonki Bellarten toinen omistaja Rauno Puolimatka halusi perustaa gallerian Turkuun puhtaassa kulttuurihengessä ja rakkaudesta taiteeseen. Hän ei lähtenyt mukaan sijoitusmielessä vaan oppiakseen tuntemaan nykytaidetta.⁵

3.2. Galerie Artek galleriatoiminnan esikuvana

Artekia voidaan pitää ensimmäisenä suomalaisena laatugalleriana. Vuonna 1985 se oli välittänyt kansainvälisten taiteilijoiden taidetta Suomeen jo vuosikymmenien ajan. Aino ja Alvar Aalto, Maire Gullichsen ja Nils-Gustav Hahl allekirjoittivat Artek O.Y./A.B:n yhtiösopimuksen (osakeyhtiösana lyhennettiin silloin näin) lokakuun 15. päivänä 1935. Perustettavan yhtiön tarkoituksena oli harjoittaa huonekalukauppaa sekä näyttelyjen avulla edistää modernia asumiskulttuuria. Artekin toiminta keskittyi kolmeen kenttään: moderniin taiteeseen, teollisuuteen ja sisustukseen sekä propaganda- ja julkaisutoimintaan. Kuvataiteen osuutta korostettiin gallerian perustamisesta alkaen ja kansainvälisten näyttelyjen järjestämistä pidettiin niin tärkeänä, että sitä varten perustettiin oma organisaatio, Nykytaide ry.⁶

¹ SAKARI 1991, 83.

² Ann-Mari Arhippaisen haastattelu 30.11.1989.

³ Krista Mikkolan haastattelu 28.11.1998.

⁴ Jaakko Lindbergin haastattelu 25.1.1999.

⁵ Nummijoki, Olen täällä oppimassa. Kauppalehti/Optio 19, 1987.

⁶ FRITZE 1990, 6. Artekistä käytettiin aluksi Artek-nimeä, myöhemmin Galerie Artek..

Varsinkin Gullichsen ja Hahl, joka oli koulutukseltaan taidehistorioitsija ja tunnustettu kirjoittaja, halusivat sisällyttää kuvataiteen yhtiön toimenkuvaan.¹ Artekin huomattavimmat kontaktit kansainvälisiin gallerioihin olivat peräisin kymmenien vuosien takaa, ja aluksi ne olivat suuntautuneet Ranskaan, koska Maire Gullichsen, Alvar Aalto ja Nils Gustav Hahl olivat kiinnostuneita Ranskan uudesta taiteesta. He tunsivat henkilökohtaisesti monia tunnettuja Ranskassa työskenteleviä galleristeja ja taiteilijoita.² Maire Gullichsenilla oli Euroopassa läheiset ja pitkäaikaiset kontaktit moniin eurooppalaisiin modernin taiteen klassikoihin, joihin hän itse henkilökohtaisesti piti yhteyttä. Asioiden hoitoa helpotti se, että hän omisti toisen kodin Nizzan pohjoispuolella Grassessa, josta pääsi nopesti tutustumaan hyviin näyttelyihin koko Välimeren alueella.³

Maire Gullichsen oli itse opiskellut Pariisissa maalausta mm. Fernand Légerin oppilaana. Tältä ajalta olivat peräisin monet hyödylliset suhteet ja yhteydet. Tuohon aikaan ei oltu erityisen kiinnostuneita esim. amerikkalaisesta tai saksalaisesta taiteesta. Ensimmäinen kansainvälinen näyttely Artekissa järjestettiin vuonna 1937. Mukana olivat mm. taiteilijat Georges Braque, Marck Chagall, Raoul Dufy, Henri Matisse ja Pablo Picasso. Vähän myöhemmin esiintyivät modernismin klassikot Edgar Degas, Alexander Calder ja Fernand Léger. Vuonna 1951 avattiin galleriassa Braguen, Juan Gris'n, Légerin, Picasson ja Georges Rouaultin näyttely.⁴

Vuoden 1950 alussa avasi ovensa Galerie Artek jatkamaan aiempaa näyttelytoimintaansa Maire Gullichsenin johdolla. Hän loi gallerialle näyttelyohjelmiston ja linjan, jota galleriassa toteutettiin pitkälle seuraaville vuosikymmenille. Galerie Artekissa on aina ollut keskeinen sija ranskalaisella nykytaiteella ja yhteydet ranskalaisiin taidekauppiaisiin ja galleristeihin ovat toimineet vuosikymmenien ajan. Ranskalaisista galleristeista voidaan mainita Galerie Louise Leris, Gallerie Maeght ja Galerie Denise René.⁵

¹ FRITZE 1990, 6 - 8.

² Rantanen, 35 vuotta myöhemmin. Taide 4, 1985.

³ Halonen, Maire Gullichsen, kulttuurin juoksutytö. Me Naiset 4, 1985.

⁴ FRITZE 1990, 10.

⁵ af Forselles 1985. Artekin historiikista puuttuvat sivunumerot.

Jo 1950-luvulla muutamat keskeiset artekilaiset taiteilijat vierailivat Euroopassa tutustumassa eurooppalaisiin nonfiguratiivisiin taidesuuntiin. Ernst Mether-Borgström ja Lars-Gunnar Nordström vierailivat Denise Rénen galleriassa, jossa he tutustuivat merkittävien taiteilijoiden yksityisnäyttelyihin. Heille esiteltiin mm. Victor Vasarelyn, Alberto Magnellin, Jean Arpin ja Jean Dewasnen näyttelyt. Keskustelut konkreettisen taiteen kriitikon ja filosofin Léon Degandin kanssa rohkaisivat heitä paremmin löytämään oman tyylinsä taiteilijoina. Pariisilainen Edgar Pilletti lienee vaikuttanut varsin voimakkaasti suomalaiseen konkretismiin ja sen kehittymiseen taidesuuntana. Hän matkusti Suomeen ja opetti Vapaassa Taidekoulussa sekä puhui taiteilijoille erilaisissa Taidemaalariiliiton tilaisuuksissa. Hänen välityksellään levisi Suomeen konkreettisen taiteen terminologia ja käsitteistö.¹

Vahvoina taiteilijapersoonina Nordström ja Mether-Borgström tarjosivat esikuvan ja mittapuun, jonka mukaan nuoremmat suomalaiset taiteilijat saattoivat määritellä suhdettaan konkretismiin. Maalaustensa ohella Nordström ja Mether-Borgström esittelivät jo varhaisessa vaiheessa kolmiulotteisia metallirakennelmia.² Näin yksityinen taidegalleria oli pystynyt vaikuttamaan siihen, että konkretismi oli edelleen 1980-luvulla hyvin vahva ja elävä taidetyyli Suomessa. Vaikka konkretistit eivät ole perustaneet Suomeen virallista ryhmää, heidän toimintansa kokonaisen taidetyylin esiintuomisessa on ollut tehokasta ja päämäärätietoista.³

Taiteilijoille Galerie Artekiin pääsy merkitsi uran huipentumaa. Taiteilijat itse myöntävät, että taidenäyttelyn saaminen galleriaan oli vaikeaa. Galleriassa olivat vuosien varrella pitäneet näyttelyitä monet kuuluisat suomalaiset taiteilijat, mutta debyyttinäyttelyitä ei kuitenkaan 1980-luvun listalta kovin monta löydy. Galerie Artekin oma henkilökunta teki taiteilijavalinnat. Mukaan pääsivät taiteilijat, jotka heidän mielestään sopivat gallerian linjaan. Tietenkin Maire Gullichsenin mielipiteet otettiin huomioon taiteilijavalinnoissa. Galerie Artekin taiteilijoihin ovat kuuluneet mm. Sam Vanni, Tor Arne ja nuoremmista taiteilijoista Silja Rantanen, Pekka Pitkänen ja Mari Rantanen.⁴

¹ KARJALAINEN 1990, 87 - 89.

² af Forselles 1985.

³ KARJALAINEN 1990, 193.

⁴ Holmila, Gallerioiden uraputki huipentuu Artekiin. Uusi Suomi 4.3.1989.

Nuoremista suomalaisista konkretisteista mm. Seppo Kärkkäinen, Outi Ikkala, Göran Augustson, Jorma Hautala, Juhana Blomsted, Matti Kujasalo, Pekka Ryynänen, Carolus Enckell ja Paul Osipow ovat pitäneet galleriassa näyttelyjä.¹

Galerie Artekin pitkäaikaisiin yhteistyökumppaneihin vuosikymmenien takaa ovat kuuluneet omaperäisestä puuilmaisustaan tunnetuksi tulleet kuvanveistäjät Kain Tapper ja Mauno Hartman. Kuvanveistäjistä mm. Harri Kivijärvi, Kimmo Pyykkö ja Ukri Merikanto ovat järjestäneet useampia näyttelyjä galleriassa.²

Kuvanveistäjä Pekka Pitkäsen, taidemaalari Leena Luostarisen, taidemaalari Sam Vannin ja taidemaalari Paul Osipowin saama hyvä kritiikki edistivät heidän mainettaan. Hyvää julkisuutta seurasi yleensä hyvä myynti.

Kuvanveistäjä Pekka Pitkänen oli pitänyt useita näyttelyitä Galerie Artekissa 1980-luvulla, ja vuonna 1988 hän sai Maire Gullichsenin taidesäätiön myöntämän apurahan tunnustuksena uskollisuudesta modernin veistotaiteen arvoille, arkityyppisestä muotokielestä ja ankarasta veistoksellisuudesta. Hän käyttää veistoksissa vanhoja symboleja, jotka johdattivat katsojat suurten kosmisten kysymysten äärelle.³

Taidemaalari Leena Luostarinen valittiin vuonna 1988 Helsingin juhlatuokkien vuoden taiteilijaksi. Edellisenä vuonna hänellä oli ollut näyttely Galerie Artekissa. Hänen uusekspressionistiset maalauksensa käsittelivät estoitta värejä. Luostarisen suhde väriin on enemmän älyn ja tunteen kerroksellista vuorovaikutusta. Katsoja saattoi löytää maalauksista monia kosketuskohtia, erilaisia tunne- ja merkityslatauksia. Erityisesti taiteilijaa kiinnosti kuvatilin ja ornamentin suhde, joka lähenei usein eri kulttuurien koristetaidetta ja siitä avautuneita arkisia kliseitä.⁴

Taidemaalari Sam Vannin näyttely oli sekä taloudellinen että taiteellinen menestys. Galleriasta otettiin yhteyttä myös ostaviin asiakkaisiin, mutta tällä kertaa myyminen oli

¹ af Forselles 1985.

² Ibid..

³ Kivirinta, Rossi, Pohjola 1991, 270. Kivirinta oli Helsingin Sanomien kriitikko.

⁴ Ibid., 37 - 40.

hyvin helppo asia, koska hyvä julkisuus myi näyttelyä ja taiteilijaa jo itsessään. Museoille ja julkisille kokoelmille annettiin kuitenkin etuosto-oikeus.¹

Galerie Artekissa usein aikaisemmin esiintynyt taiteilija Paul Osipow piti syksyllä 1989 näyttelyn, jossa esiteltiin taiteilijan viimeisintä tuotantoa. Näyttely sai hyvän arvostelun Tiina Nyrhiseltä, Helsingin Sanomien kriitikolta, joka totesi seuraavasti: "Näyttelyssä oli kahdenlaisia maalauksia: vanhan tutun Paul Osipowin energisiä, sykkiviä, itsevarmoja maalauksia, joissa värien kontrastit yhdessä valkoisten ja mustien geometrinen merkkien kanssa synnyttävät tasapainoisen ja voimakkaan kuvan. Geometrinen kuva on maalattu huolella ilman siveltimenvedon jälkeä, ennen kaikkea väriksi ja merkeiksi." Paul Osipow raivasi maalauksissaan väkivaltaisella vauhdilla tietä kohti uusia uria.²

Galerie Artekissa oli tapana, että taiteilijat pitivät galleriassa näyttelyn joka kolmas vuosi. Galerie Artek oli edelleen 1980-luvulla hillitty värin ja muodon laatugalleria, jolle ismit eivät olleet tärkeitä. Myyntiprovisio oli aluksi 30 prosenttia, mutta myöhemmin sitä nostettiin. Taiteilijoilta perittiin lisäksi maksu, joka kattoi kutsukortin, julisteen ja luettelon painatuksesta, ripustuksesta, lehti-ilmoituksista ja postituksista syntyneet kustannukset. Lisäksi gallerialla oli oikeus pitää teokset myyntivarastossaan kuusi kuukautta näyttelyn päättymisestä ja periä niistä taiteilijalta 30 prosentin myyntiprovisio.³

Galerie Artekin tärkeimpiä asiakkaita koko gallerian toiminnan ajan ovat olleet museot, säätiöt, pankit ja vakuutusyhtiöt. Näiden jälkeen merkittävimpiä ostajia ovat kuitenkin yksityiset henkilöt, jotka ovat edelleen gallerialle hyvin tärkeitä. Taidekeräilijä Pelle Taucher osti galleriasta paljon jo ennen vuotta 1985. Asiakkaisiin kuuluivat 1980-luvulla mm. taidekeräilijät Veli Aine, Matti Harkonmäki, Pertti ja Henna Niemistö ja Risto Matti Ratia. Suurostajiin kuului myös taidekeräilijä Pentti Kouri.⁴

Maire Gullichsen on vaikuttanut erittäin laajasti koko suomalaisessa kuvataidekentässä. Hän oli ollut perustamassa Vapaata taidekoulua, joka on kouluttanut kuvataiteilijoita.

¹ Hasan, Nykytaide rikkoo tutut kuviot. Markkinointi 5, 1988.

² Nyrhinen, Arjen näyt kasvattavat uutta energiaa. Helsingin Sanomat 28.9.1989.

³ Ann-Mari Arhippaisen haastattelu 28.11.1998.

⁴ Ibid.

Hän on ollut myös hyvin merkittävä taidekeräilijä, ja hänen keräämänsä taidekokoelma on ollut perustana Porin taidemuseon synnylle.¹

Monet näyttelyt, jotka Galerie Artekissa järjestettiin 1980-luvun loppupuolella, olivat myös suuria taloudellisia menestyksiä. Gallerian vakiintunut asiakaskunta oli säilynyt vuodesta toiseen uskollisena ostajana. Vakiintuneisiin asiakkaisiin kuului museoita ja puolijulkisia kokoelmia. Vain todella syvä lama vaikuttaisi Artekin toimintaan. Vuonna 1990 Galerie Artek täytti 40 vuotta ja samana kesänä kuoli gallerian perustaja, professori Maire Gullichsen. Artekin galleriasta katseltiin kuitenkin toiveikkaana tulevaisuuteen.²

1990-luvun alkuvuosina gallerialla meni taloudellisesti hyvin eikä taloudellinen lama, joka heijastui laajalti koko taidemarkkinoihin, näkynyt Galerie Artekissa. Galerie Artekin galleristina toimi syksyyn 1998 asti Ann-Mari Arhippainen. Seuraavana vuonna maineikkaan Galerie Artekin nimi poistui helsinkiläisestä taidemaailmasta.³

Galleristi Ilona Anhava, joka oli useita vuosia työskennellyt Galerie Artekissa, avasi 1990-luvun alussa Galerie Anhavan, jonka omistajat olivat pitkälti samoja henkilöitä kuin Galerie Artekin omistajat. Galerie Artekissa hän oli oppinut kaiken sen, minkä galleriatoiminnasta voi oppia. Uudessa galleriassa hän halusi esitellä uudempaa suomalaista taidetta ja lisäksi vakiintuneita kansainvälisiä nimiä.¹

Galerie Artekin taiteilijoista hyvin monet ovat vuosien varrella saaneet merkittäviä taidepalkintoja, apurahoja ja muuta julkista tunnustusta. Näillä tunnustuksilla oli myönteinen merkitys kyseisten taiteilijoiden arvostukseen, taiteilijan uralla menestymiseen ja hinnannousuun. Voidaan selvästi nähdä, että eräiden Galerie Artekin taiteilijoiden hinnat nousivat varsin voimakkaasti.

Galerie Artek jatkoi toimintaansa koko 1980-luvun varmalta, koetellulta pohjalta täysin ylivoimaisena suomalaisena galleriana halliten suomalaista taidemaailmaa ja kuvataidekenttää pitkäaikaisella kokemuksella. Gallerialla oli ylivoimaiset suhteet taidemaailman moniin vaikuttaviin tahoihin, mutta erityisen hyvät suhteet sillä oli

¹ LAHTI 1999, 1.

² Kivirinta, Ylikuumentunut taidekauppa jäähtymässä. Helsingin Sanomat 15.12.1990.

³ Ann-Mari Arhippaisen haastattelu 25.2.1999.

toimittajiin, ostajiin ja taidearvostelijoihin. Galleria ei ottanut turhia taloudellisia riskejä menemällä liian usein kansainvälisille taidemessuille.

Artekin merkitys taidegalleriatoiminnan innoittavana esikuvana ja mallina on ollut ratkaiseva varsinkin Krista Mikkolalle ja Taidesalonki Bellarten omistajalle taidekeräilijä Jaakko Lindbergille mutta myös monille muille suomalaisille taidegallerioille sekä Helsingissä että muualla Suomessa.

3.3. Mikkola & Rislakki -galleria

Vuoden 1984 syksyllä Oy Krista Mikkola ja Mainostoimisto Exit perustivat yhteisen taidegallerian, jonka liiketoimintaperiaatteena oli esitellä jo etabloituneita kansainvälisiä taiteilijoita ja nuoria pohjoismaisia taiteilijoita. Ennen galleristiksi tuloaan Krista Mikkola oli työskennellyt pari vuotta Helsingin taiteilijaseuran omistamassa Katariinan galleriassa. Galerie Artekin ja Maire Gullichsenin esimerkillä ja mielipiteillä oli hyvin merkittävä vaikutus Mikkolaan koko galleriatoiminnan ajan. Suomalaisista taiteilijoista mukana olivat alusta asti mm. Marika ja Jukka Mäkelä, Leena Luostarinen, Kari Cavén, Risto Suomi, Matti Kujasalo, Paul Osipow, Lauri Laine, Silja Rantanen, Carolus Enckell ja Mari Rantanen.²

1980-luvun alkuvuosina näytti siltä, että Suomessa tarvittiin hyviä taidegallerioita. Gallerialle oli olemassa ikäänkuin tilaus, ja siksi se hyvin nopeasti lunasti paikkansa Helsingissä. Ennen alalle tuloaan Krista Mikkola oli kierrellyt Euroopassa tutustumassa kansainvälisiin gallerioihin ja taiteilijoihin. Kansainvälisyys ja kansainväliset näyttelyt suunniteltiin alusta lähtien gallerian toimintalinjaksi, ja siksi Mikkola oli käynyt monissa maissa ja pääkaupungeissa tutustumassa alaan. Hänellä oli tarkoitus luoda kattava kontaktiverkosto suomalaisen taiteen viemiseksi ulkomaille ja ulkomaisten näyttelyjen tuomiseksi Suomeen.³

¹ Jäämeri, Hän Ilona Anhava, taideyrittäjä. Suomen Kuvalehti 29, 1991.

² Krista Mikkolan haastattelu 28.11.1998.

³ Ibid.

Galleriahuoneistojen sijainti ja kustannukset vaikuttivat liiketoiminnan kannattavuuteen. Tasokkaat taidegalleriat sijaitsevat metropolien pääkaduilla, kalleimmissa liikekorteileissa. Galeriatilojen, jotta ne olisivat edustavia ja jotta taideteokset tulisivat hyvin esille tuli olla riittävän tilavia. Tällaiset suuret tilat maksavat yleensä paljon.

Gallerian sijainniksi valittiin vuokrakiinteistö Kasarmikadulta. Yritys toimi hyvällä liikepaikalla Helsingin keskustassa, lähellä muita merkittäviä gallerioita ja kauppaliikkeitä. Liikehuoneiston lattiapinta-ala oli noin 240 m² ja tilat sijaitsivat kahdessa kerroksessa. Gallerian kaksi suurta näyteikkunaa toimivat varsinaisina vaihtuvien näyttelyjen esittelytilana. Galleriassa työskenteli toimitusjohtajan lisäksi yksi henkilö, joka vastasi pääasiassa juoksevien asioiden hoidosta ja näyttelyjen valvonnasta. Tilapäistä henkilökuntaa käytettiin satunnaisesti näyttelyjen ripustuksessa ja viikonloppuvalvonnassa. Yrityksen kirjanpito- ja lakiasiat oli annettu niistä vastaavalle ulkopuoliselle työntekijälle.¹

Pitkäjänteisen työn tuloksena voitiin galleriassa vuonna 1986 todeta, että markkinat vetivät ulkomaita myöten ja että gallerian taiteilijat edustivat huipputasoa. Gallerian toiminnan jatkaminen ja kehittäminen pienillä voimavaroilla oli lähes mahdotonta. Tämän takia Krista Mikkola päätti laajentaa gallerian omistuspohjaa. Niinpä vuoden 1987 kesällä omistuspohjaa laajennettiin lähinnä kansainvälisiä operaatioita silmällä pitäen ja Krista Mikkolan lisäksi osakkaiksi tulivat Kerkko Keinonen, Päivi Setälä, Risto Matti Ratia, Jaakko Pöyry ja BS Finance.²

Galleria teki taiteilijoiden puolesta aktiivista esittely- ja myyntityötä vielä näyttelyn päättymisen jälkeenkin. Galleristina Krista Mikkola tavoitteli yhteistyötä ja henkilökohtaisia kontakteja sekä suomalaisiin että kansainvälisiin taiteilijoihin. Hän halusi tiedottaa galleriasta ja sen taiteilijoista kaikissa mahdollisissa tiedotusvälineissä niin laajasti kuin se vain oli mahdollista. Taidealan ammattilehdissä ja kulttuurijulkaisuissa tiedottaminen oli kohdistettu taidealan ammattilaisille, ja se rajasi pois sellaiset ihmiset, jotka eivät seuranneet niitä jatkuvasti. Ns. naistenlehtiä luki laajempi ja monipuolisempi yleisö, joka saattoi saada virikkeen tulla harrastamaan

¹ RISTIMÄKI 1990, 13.

² Ibid..

taidetta.¹ Kun on vertailtu Suomen ja Ruotsin galleriatoimintaa on havaittu, että Suomessa galleristit pitivät tärkeimpinä näyttelyn menestykseen vaikuttaneina tiedotusvälineinä naistenlehtiä. Ruotsalaiset galleristit sensijaan arvostivat enemmän alan taidejulkaisuja ja televisiota.²

Krista Mikkolan asiakaskunta koostui pääasiassa keräilijöistä, museoista ja julkisista laitoksista. Yhtenä asiakasryhmänä olivat yksityiset ostajat, satunnaiset ohikulkijat ja sellaiset henkilöt, jotka hankkivat yhden tärkeän taideteoksen elämässään. Suomalaisista suuryrityksistä nykytaidetta hankkivat lähinnä liikepankit ja vakuutusyhtiöt. Tärkeän ryhmän muodostivat 1980-luvulla eräät suuret yhtiöt ja yksityiset taidesijoittajat, jotka myös ryhtyivät yksityisten kaupallisten gallerioiden rahoittajiksi ja osakkaiksi. Gallerian asiakkaina olivat sellaiset suuryritykset kuten Neste, Nokia ja Oy Alko Ab.³

Toimitusjohtajalle kuului päävastuu näyttelyjen järjestämisestä, laajan kontaktiverkoston luonti ja ylläpito sekä yhteydenpito suomalaisiin ja ulkomaisiin taiteilijoihin ja galleristeihin. Hänen vastuulleen kuuluivat myös gallerian markkinointi, lehdistösuhteiden hoitaminen, talousasioista vastaaminen ja laajamittaisen painatustoiminnan hoitaminen. Työn paljous alkoi tuntua liian raskaalta, ja Krista Mikkola halusi luopua toimitusjohtajan tehtävistä ja keskittyä gallerian taiteelliseen johtamiseen. Vuonna 1989 perustettiin uusi yhtiö, jonka nimeksi tuli Galleria Mikkola & Rislakki. Yhteistyökumppaniksi tuli Eero Pekka Rislakki.⁴ Galleria Krista Mikkolan nimi oli aluksi Galleria Krista Mikkola Oy, mutta vuonna 1989 uuden omistajan tultua mukaan gallerian viralliseksi nimeksi tuli Galleria Mikkola & Rislakki. Tässä työssä käytetään molempia nimiä rinnakkain tarkemmin erottelematta.

Mikkola & Rislakki -galleria otti heti alusta alkaen myös riskejä valitsemalla uusia tuoreita näyttelyitä, ja ne taiteilijat, joita galleriassa esiteltiin, nousivat nopeasti kuvataiteen eliittiin. Galleria saavutti tuoreella näyttelypolitiikallaan nopeasti keskeisen aseman helsinkiläisessä näyttelytoiminnassa.⁵ Gallerian suomalaisiin taiteilijoihin kuuluivat mm. Risto Suomi, Kari Cavén, Marika Mäkelä, Lauri Laine ja Leena

¹ Rantanen, Ei pidä uskoa sanaa ei. Taide 4, 1985, 57 - 59.

² JYRÄMÄ 1997, 18.

³ RISTIMÄKI 1990, 58 - 59.

⁴ Ibid., 78 - 82.

⁵ SAKARI 1991, 61.

Luostarinen, jotka galleria halusi viedä ulkomaille ja työskennellä heidän kanssaan mannermaiseen tyyliin. Suomalaisten taiteilijoiden vieminen kansainvälisille taidemessuille osoittautui erittäin työlääksi, pitkäjänteisyyttä vaativaksi ja taloudellisesti raskaaksi. Kansainväliset vientinäyttelyt tulivat gallerialle erittäin kalliiksi.¹

Uutena taiteen ostajaryhmänä galleriaan tulivat 1980-luvun lopulla ns. juppiasiakkaat. He ostivat taidetta osoittaakseen varakkuuttaan tai businessstaitojaan. Usein he kuitenkin ostivat taidetta lainarahalla. Heillä oli erittäin vähän kulttuurista kompetenssia. He ostivat taidetta taloudellisista, spekulatiivisista tai sosiaalisista syistä. Krista Mikkolalla oli eräitä juppiasiakkaita, jotka olisivat halunneet gallerialta takuun ostamiensa taideteosten hintatason säilymisestä ja siitä, että galleria ostaisi teokset takaisin, jos niiden arvo laskisi. Tällaiseen takuuseen galleria ei voinut mennä.² Galleria oli pystynyt luomaan hienon ja kasvavan asiakspiirin, johon kuuluivat myös muita tärkeitä keräilijöitä ja liikeyrityksiä³. Galleristi Krista Mikkola sai asiakkaakseen suurkeräilijä Pentti Kourin⁴.

Gallerian liiketoiminnallisena periaatteena oli, että kaikki teokset myytiin taiteilijan lukuun ja nimissä. Näin galleria oli vapautettu liikevaihtoverosta. Myöhemmin alettiin ostaa taidetta myös gallerian varastoon.⁵ Ulkomaisen taiteen myynnissä välittävän gallerian osuus oli 10 prosenttia, myyvän gallerian osuus 40 prosenttia ja taiteilijan osuudeksi jäi 50 prosenttia. Vastaavasti välittäessään suomalaista taidetta ulkomaille välitysprosentti oli 10 prosenttia. Yleensä galleriassa esiteltiin yksi tai kaksi taiteilijaa samassa näyttelyssä.⁶

Galleria myi taideteokset taiteilijan lukuun ja peri myymistään teoksista sovitun myyntiprovision. Galleria oli oikeutettu ja velvollinen perimään myytyjen teosten kauppasummat ostajilta. Taidegalleria teki taiteilijan kanssa näyttelysopimuksen, jossa sovittiin näyttelyn ajankohdasta, teosten lukumäärästä, kuljetuksista, vakuutuksista ja

¹ Holmila, Taiteilijoiden uraputki huipentuu Artekiin. Uusi Suomi 4.3.1989.

² Krista Mikkolan haastattelu 28.11.1998.

³ Carlson, Usko, Toivo ja Lama. Suomen kuvalehti 46, 1990.

⁴ Blumenthal, Helsingin Sanomat, Nyt viikkoliite nro 35, 1998.

⁵ RISTIMÄKI 1990, 15.

⁶ Ibid.,

kutsukorttien painatuksesta. Suomalaisilta taiteilijoilta galleria peri teoksen kauppasummasta 50 prosentin galleriaprovision.¹

Galleria Krista Mikkolan markkinointi- ja suhdetoiminnan piiriin kuuluivat gallerian edustamat taiteilijat, museoiden hankinnoista vastaava henkilökunta, julkisten laitosten ja yritysten taideasiantuntijat, keräilijät ja julkisen sanan edustajat. Gallerian suhdetoiminta painottui lehdistökontakteihin, avajaisiin, henkilökohtaiseen edustamiseen ja painetun materiaalin painattamiseen.²

Taidenäyttelyn avajaiset olivat sosiaalinen tapahtuma, johon galleria panosti koko ajan. Galleristi Krista Mikkolan järjestämässä avajaisissa oli yleensä läsnä kolmannes kutsutuista eli 200 - 500 henkilöä. Kutsutuille kuvataiteen ystäville tarjoutui avajaisissa mahdollisuus tavata kollegojaan sekä keskustella taiteesta ja esillä olevasta näyttelystä. Avajaisissa tehtiin alustavat ostovaraukset, neuvoteltiin asiakkaan tulevista taidehankinnoista sekä mahdollisista uusista mielenkiinnon kohteista. Liiketoiminnan kannalta merkittävä tilaisuus järjestettiin heti avajaisten päätyttyä. Tähän iltatilaisuuteen kutsuttiin valikoitu joukko asiakkaita ja muita gallerialle tärkeiden sidosryhmien edustajia. Monesti tässä vapaamuotoisessa tilaisuudessa päätettiin merkittävistä taidekaupoista.³ Jos galleristi todella uskoi johonkin taiteilijaan, hän sai asiakkaan ostamaan taiteilijan tekemän teoksen⁴.

Mikkola & Rislakki -galleria painatti jokaisesta taiteilijasta ja hänen tuotannostaan näyttelyluettelon. Näyttelyluettelossa oli esipuhe, kuvia näyttelyn taideteoksista sekä tietoja taiteilijasta. Luetteloja oli saatavissa näyttelyn aikana sekä näyttelyn jälkeen. Näyttelyjen yhteydessä oli yleisön saatavilla teosluettelo, josta kävi selville kunkin taideteokset nimi, tekotapa ja valmistusvuosi. Galleria käytti jonkin verran myös muuta painettua materiaalia näyttelyn ja taiteilijan tunnettavuuden mukaan.¹

1980-luvulla lehdissä alettiin julkaista paljon näyttelyjen avajaisuutisia ja taiteilijahaastatteluja. Menestyvät julkkistaiteilijat ja -galleristit tulivat tutuiksi. Vuosikymmenen lopulle tultaessa lehdet esittelivät kilpaa veikkauksiaan 1990-luvun

¹ RISTIMÄKI 1990, 70 - 72.

² RISTIMÄKI 1990, 70 - 72.

³ Ibid..

⁴ JYRÄMÄ 1995, 106.

lupaaviksi nuoriksi taiteilijoiksi. Menestys kohdistui vain muutamaiin harvoihin taiteilijoihin.²

Galleria Mikkola & Rislakin taiteilijavalinnat olivat olleet komeita, ja gallerian talliin olivat kuuluneet monet suomalaisen taiteen kärkinimet. Galleria sai valtavan mediajulkisuuden, ja ne taiteilijat, joita galleriassa esiteltiin, nousivat Suomessa tähtitaiteilijoiksi. Gallerian toinen omistaja Eero Pekka Rislakki oli aktiivinen kirjoittaja ja toimittaja. Tekstimainonnan tyyliin laadittuja juttuja oli lehdissä erittäin paljon, ja ne edistivät gallerian ja galleristin tunnettavuutta. Galleriassa ei kuitenkaan saatu kustannuksia kuriin, vaan löysä talouden hoito jatkui liian kauan. Gallerian velat olivat kasvaneet, ja taustalla olevat omistajat eivät ilmeisesti halunneet laittaa lisää rahaa kustannusten kattamiseen. Syksyllä 1990, ennen gallerian sulkemista, uusia velkoja oli kaksi miljoonaa. Näyttelyt olivat olleet taiteellisesti perusteltuja, mutta tuottivat silti jatkuvasti tappiota.³

Galleristi Krista Mikkola ja hänen johtamansa galleria saivat valtaisan mediajulkisuuden. Ne taiteilijat, joita galleria esitteli nousivat tähtitaiteilijoiksi. He olivat erittäin paljon esillä erilaisissa tiedotusvälineissä. Samalla gallerian edustamien taiteilijoiden teosten hinnat alkoivat nousta. Galleristista oli median haastatteluissa tehty tähtigalleristi amerikkalaiseen tyyliin.

3.4. Muita uusia gallerioita

Helsinkiin perustettiin 1980-luvulla 29 uutta taidegalleriaa esittelemään nuorta kotimaista nykytaidetta sekä merkittävää ulkomaista taidetta. Gallerioita perustettiin kaiken aikaa, mutta samalla niitä myös lopetettiin lyhyen toimintakauden jälkeen. Samoihin aikoihin kuitenkin Tukholman varsinainen galleriamäärä on kolminkertainen Helsinkiin verrattuna.⁴

¹ RISTIMÄKI 1990, 72.

² Kivirinta, Rossi, Pohjola 1991, 342.

³ Kuikka, Taidekauppa käy, mutta ei kaikilta. Uusi Suomi 6.10.1990.

⁴ SAKARI 1991, 75.

Taidesalonki Bellarte Oy perustettiin huhtikuussa 1987 Turkuun ja puolitoista vuotta myöhemmin Helsinkiin Erottajankadulle. Perustajaosakkaina olivat turkulaiset Rauno Puolimatka ja veljekset Pekka ja Jaakko Lindberg. Bellarten omistajiin kuului myös Liisa Lindberg. Lindbergit olivat olleet jo pitkään aktiivisia taidekeräilijöitä ja galleriatoimintaan he lähtivät mukaan syvästä ja todellisesta rakkaudesta taiteeseen. He olivat hankkineet aikaisemmin kokoelmiinsa teoksia mm. Galerie Artekista ja Grafiartista. Varsinkin Jaakko Lindberg arvosti ranskalaista modernismia ja konkretismia taidesuuntana niin paljon, että galleriassa päätettiin järjestää muutamia kansainvälisiä näyttelyjä sen merkeissä. Jaakko Lindberg sanookin, että Maire Gullichsen oli hänelle ehdoton alan esikuva.¹

Taidesalonki Bellartessa pidettiin alusta alkaen tärkeänä, että galleriassa olisi ainakin kaksi kansainvälistä näyttelyä vuodessa, mielellään mahdollisimman tunnettuja nimiä. Näin omistajat voisivat täydentää myös omia taidekokoelmiaan. Gallerian johtajaksi valittiin taidehistoriaa opiskellut FM Eeva Väänänen. Hänellä oli työkokemusta new yorkilaisista gallerioista ja pitkä kokemus ulkomailla työskentelystä.²

Taidesalonki Bellarten perustajille ei tullut mieleenkään ajatus, että he olisivat halunneet minkäänlaista taloudellista voittoa galleriasta. Jos galleria tuottaisi voittoa se jaettaisiin taiteilijoille stipendeinä. Galleriassa esiintyi vuosien varrella monia nuoria taiteilijoita.³

Taidesalonki Bellarte avasi galleriansa Helsingissä vuonna 1988 transavantgardisti Mimmo Paladinon ja kuvanveistäjä Eila Hiltusen näyttelyllä. Galleria halusi esitellä tunnettuja kansainvälisiä nimiä. Avajaiset olivat valtaisa yleisömenestys ja näyttelyn avasi Italian suurlähettiläs Giancarlo Carrara Gagni.⁴ Bellarten johtajan Eeva Väänäsen mukaan galleria aikoi esitellä Helsingissä sekä kotimaisia, mutta ennenkaikkea hyviä kansainvälistä nimiä. Ulkomaisia taiteilijoita oli huomattavasti helpompi saada näytteille kuin vastaavia kotimaisia tekijöitä. Suomalaiset taiteilijat harkitsivat tarkoin verotussyistä kannattaako teoksia asettaa myyntiin.⁵

¹ Jaakko Lindbergin haastattelu 25.1.1999.

² Ibid..

³ Ibid..

⁴ Pöytäkirjat, avajaiskutsut, Taidesalonki Bellarte Oy:n arkisto.

⁵ Valkonen, Nykytaide käy kaupaksi Helsingissä. Helsingin Sanomat 2.11.1988.

Uusien gallerioiden perustaminen osui syksyyn 1988, jolloin Helsinkiin perustettiin lisää kolme uutta galleriaa nopeammin kuin koskaan aikaisemmin. Suomessa työskentelevä yhdysvaltalainen taiteilija Timothy Persons avasi yhdessä John Lindellin kanssa Stockmannin kulmalle uuden gallerian, jonka tarkoitus oli esitellä amerikkalaista taidetta. Galleristi Kaisu Rehbinder avasi uuden grafiikkagallerian, jonka nimeksi tuli Artalli. Grafiikan hinnat olivat viime vuosina nousseet niin korkealle ja grafiikan keräily lisääntynyt niin paljon, että Rehbinderit arvioivat tasokkaalla, edullisella grafiikalla olevan jatkossakin kysyntää.¹

Bo-Erik ja Christa Pelin perustivat vuonna 1985 gallerian, joka oli avoin yhtiö ja molemmat galleriassa työskentelevät henkilöt olivat myös omistajia. Pelinejä kiiteltiin usein avoimesta ja tuoreesta linjasta, koska he valitsivat myös nuoria taiteilijoita galleriaansa. Gallery Persons & Lindell, joka perustettiin vuonna 1988, ja se keskittyi tuontinäyttelyihin ja muutamaan suomalaiseen taiteilijaan. Kansainvälisen käytännön mukaan monet galleriat ottivat 50 %:n myyntiprovision. Suomessa galleriasopimukset eivät kuitenkaan ole olleet yhtä sitovia kuin muualla Euroopassa.¹

Hyvin ansiokasta galleriatoimintaa ja kansainvälisten näyttelyiden järjestämistä harjoittivat samaan aikaan Galleria Pelin ja Bronda. Tässä työssä ei ole mahdollista käsitellä niitä tarkemmin. Gallerioiden myyntiprovisiot vaihtelivat ja galleriavuokraa taiteilijoilta alettiin periä vasta 1990-luvulla.

3.5. Taideteosten hintojen nousu

Ranskan taidemarkkinoita vuosina 1952 - 1962 tutkinut sosiologi Raymond MOULIN on havainnut, että taloudellisen nousun myötä Ranskaan syntyivät kukoistavat taidemarkkinat. Tänä aikana myös taiteen hintataso kohosi huomattavasti. Hänen mukaansa ranskalaiset taidemarkkinat kukoistivat tai kuihtuivat riippuen keräilijöiden lukumäärästä ja suopeudesta kuluttaa rahaa taiteeseen. Suotuisa taloudellinen tilanne

¹ Ibid..

sekä taideteosten omistamista kohtaan tunnettu yleinen arvonnanto lisäsivät rahan käyttöä taidemarkkinoilla. Tuolloin jopa ranskalainen lainsäädäntö suosi keräilijöitä.² Ranskan taidemarkkinoilla toimivat taidekaupan ammattilaiset pystyivät itse manipuloimaan taiteen kysyntää ja tarjontaa. Taidemaailmaa muutti ajoittain tällainen outo voima, joka kontrolloi taidemarkkinoita ja jota ammattiipiiritkin ihmettelivät.³ Myös taidekriitikoilla oli tärkeä rooli taidemarkkinoilla, koska heidän kirjoittamansa taidekritiikki toimi välittäjänä taideteosten ja yleisön välillä.⁴

Uudempi taloustieteellinen tutkimus huomasi, että taideteoksiin liitettiin yhä useammin hyötyajattelu, josta esimerkkinä voidaan mainita taide sijoituskohteena. Uudemman tutkimuksen lähtökohtana oli usein näkemys, jonka mukaan taiteilijat sen paremmin kuin kuluttajatkään eivät ole autonomisia vaan riippuvaisia niistä tuotanto- ja markkinointiorganisaatioista, jotka välittävät kuluttajille pääosan teoksista ja vaikuttavat samalla niiden laatuun ja sisältöön.⁵

Suomessa taiteen yleiseen hinnanmuodostukseen ja hinnannousuun on voitu vaikuttaa jonkin verran näyttely- ja julkaisu toiminnalla. Taiteen tyylilajit ovat olleet vain yksi hintoihin vaikuttava tekijä, mutta ihmisten makuvaihtelut ovat olleet ennalta arvaamattomia. Taiteen hintaan ovat vaikuttaneet myös pääomamarkkinoiden tila, korkotaso ja muiden sijoituskohteiden hintakehitys.⁶ Vielä tänä päivänä edustava katalogi taiteilijasta ja hänen tuotannostaan vaikuttaa taiteilijan hintatasoon kansainvälisillä taidemarkkinoilla. Pariisissa ja Brysselissä työskennelleen sekä näyttelyjä pitäneen suomalaisen taiteilijan Mikko Paakkolan mukaan hänen teostensa hintataso nousisi puolella, jos hänen tuotannostaan olisi saatavilla painettu kirja tai luettelo.¹

Hintojen nousu Suomessa ei koskenut kuitenkaan kaikkia taiteilijoita vaan kohdistui joidenkin tiettyjen taiteilijoiden teosten hintoihin. Taidekaupassa oli nähtävissä selviä ylikuumenemisen merkkejä jo 1980-luvun puolessa välissä. Ylikuumenemisella saattoi

¹ Holmila, Taiteilijoiden uraputki huipentuu Artekiin. Uusi Suomi 4.3.1988.

² MOULIN 1967, 3 - 6.

³ Ibid..

⁴ Ibid., 77.

⁵ OKSANEN 1988, 44 - 45.

⁶ KORPINEN 1990, 15.

olla taiteen tuotantoa stimuloiva vaikutus niin kauan, kuin taiteilijat tekivät tasokkaita teoksia, eikä sitä välttämättä nähty negatiivisena asiana.²

Suomessa talouden nousu ja rahamarkkinoiden vapautuminen 1980-luvulla synnyttivät taidebuumin. Taiteen kysyntä lisääntyi voimakkaasti, ja taidetta alettiin pitää sijoituskohteena. Pankit, vakuutusyhtiöt ja julkiset laitokset alkoivat ostaa taidetta kokoelmiinsa useilta eri taiteilijoilta asiantuntijoiden suositusten mukaan. Valtava määrä uutta rahaa kanavoitiin taidemarkkinoille, ja äskettäin rikastuneet alkoivat ostaa modernia taidetta.³ Suomessa taidebuumi ei näkynyt vain taidehuutokaupoissa, vaan samanlaista nousukauden buumia oli nähtävissä gallerioissa. Taiteen kysyntä ei kohdistunut ainoastaan vanhempaan taiteeseen. Gallerioissa huomattiin, että modernia taidetta ostettiin paljon, vaikka hinnat olivat nousseet moninkertaisiksi.⁴

Kansainvälisen mallin mukaan myös suomalainen yritysmaailma alkoi osoittaa yhä suurempaa mielenkiintoa kulttuuria kohtaan. Suomalaiset yritykset ostivat 1987 taidetta ainakin 30 - 40 miljoonalla markalla. Julkiset (valtio, kunnat, museot) taidehankinnat jäivät samana vuonna noin 15 miljoonaan markkaan. Valtion taidebudjetista käytettiin vain 2,5 miljoonaa taidehankintoihin.⁵

1980-luvun alkupuolella 100 000 markan hintaa yhdestä taulusta pidettiin lähes uskomattomana. Vuonna 1985 maksettiin silloisesta huipputaulusta jo 400 000 markkaa, ja pari vuotta myöhemmin huudettiin huutokaupassa Helen Schjerfbeckin öljyvärimaalaus "Suru" 2,2 miljoonalla markalla.⁶ Elossa olevien taiteilijoiden huippuna voidaan pitää 1980-luvulla Juhani Linnovaaran maalausta, josta huutokaupassa maksettiin lähes 400 000 markkaa. Ostavan yleisön taholla tämä koettiin eräänlaisena hintaennätyksenä.⁷ Media ja pääuutiset julkaisivat mielellään huutokauppojen

¹ Mikko Paakkolan haastattelu 30.12.1998. Taidemaalari Mikko Paakkola on saanut taidekoulutuksen Pariisin L'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts -koulussa.

² Pyysalo, Mihin Ateneumilla on varaa? Suomen Kuvalehti 5, 1988.

³ Casey, Taidekaupassa kaksi pakkomieltä, keinottelu ja keräily yhtyvät. Helsingin Sanomat 5.3.1991.

⁴ JYRÄMÄ 1995, 50 - 54.

⁵ Kivirinta, Rossi, Pohjola 1991, 332.

⁶ Avomaa 1994, 218-219.

⁷ Jaakko Lindbergin haastattelu 25.11.1998. Haastateltu on ollut mukana taidehuutokaupoissa taidekeräilijänä 30 vuotta.

hintaennätyksiä. Käsitys taiteen edullisuudesta sijoituskohteena syntyi paljon julkisuutta saavista yksittäisistä huippuhinnoista.¹

Huutokaupat vetivät mukaan sellaisia uusia ostajaryhmiä, jotka eivät tunteneet taidetta. Monet galleristit näkivät, että huutokaupat toimivat taidebuumin priimusmoottoreina. Taidebuumin aikana gallerioissa esiteltiin ulkomaista taidetta paljon enemmän kuin aikaisemmin. Moni galleria halusi tuoda Suomeen kansainvälisiä huipputaiteilijoita. Suomessa alettiin kerätä taidekokoelmia, ja monet keräilijät olivat kiinnostuneita ostamaan kansainvälistä taidetta. Taiteilijat alkoivat tehdä suurempia ja kalliimpia teoksia ja toivoivat museoiden ja säätiöiden ostavan niitä.²

Suomessa talouden kasvu ja rahamarkkinoiden liberalisointi rohkaisivat uusia sijoittajia sijoittamaan taiteeseen. Varsinainen taidebuumi sijoittui vuosiin 1986 - 1989, jolloin myös huutokauppojen myynti lisääntyi voimakkaasti. Suomessa hinnat alkoivat nousta nimenomaan siitä syystä, että taide nähtiin sijoituskohteena.³ Suomalaisen taiteen tutkijat ovat laskeneet, että taiteen hintojen kehitys oli 1980-luvulla lähes samanlainen kuin pörssikurssien hintakehitys. Lisääntynyt vanhemman taiteen myynti huutokaupoissa vaikutti osaltaan hintojen kohoamiseen. Huutokauppojen hinnat nousivat huomattavasti kaikissa hintaluokissa vuosina 1985 - 1986 ja sama suuntaus jatkui myynnin kasvuna vuosina 1987 - 1989.⁴

Amerikkalaisen Diana CRANE havaitsi tutkimuksissaan, että korkeimmat hinnat oli yleensä niillä taiteilijoilla, jotka olivat tiettyjen johtavien gallerioiden taiteilijoita. Hintojen nousuun vaikuttivat nimenomaan seuraavat seikat: taiteilijan teosten menestyminen huutokaupoissa (joskin siinä esiintyi yksittäisten taiteilijoiden kohdalla hintavaihteluja), koska muutama suuri galleria pystyi kontrolloimaan huutokauppojen hintoja, taiteilijan retrospektiivinen näyttely ja ostot taidemuseoihin.⁵

¹ KORPINEN 1990, 1 - 2.

² JYRÄMÄ 1995, 52 - 54.

³ Avomaa 1994, 218.

⁴ UUSITALO, JYRÄMÄ 1992, 8 - 9.

⁵ CRANE 1987, 115 - 118.

Sodan jälkeen syntynyt hyvin koulutettu sukupolvi oli kiinnostunut ostamaan avantgardetaidetta. Se vaikutti nykyaiteen kysynnän nousuun ja kulutuksen kasvuun. Tästä syystä nykyaiteen hinnat alkoivat nousta myös Suomessa.¹

Yhtenä syynä siihen, miksi juuri Suomessa eräiden taiteilijoiden teosten hinnat alkoivat nousta korkeammalle kuin muiden, oli se että muutama suuri keräilijä alkoi kerätä jonkun tietyn taiteilijan teoksia taidekokoelmaansa. Tästä syystä esimerkiksi taidemaalari Juhani Linnovaaran maalausten hinnat nousivat, koska huutokaupoissa oli läsnä taidekeräilijä Pertti Niemistö. Hän piti erittäin paljon Juhani Linnovaaran teoksista ja oli valmis maksamaan korkeita hintoja saadakseen haluamansa teokset. Taidekeräilijä Pertti Niemistö oli alkanut kerätä aktiivisesti taidekokoelmaa ja hänellä oli riittävästi rahaa tämän hankkeen toteuttamiseen. Myös taiteilija Juhani Linnovaara oli huomannut teostensa hintojen alkavan nousta. Pitäessään näyttelyä Taidesalonki Bellartessa syksyllä 1988 hän oli nostanut teostensa hintatasoa samassa suhteessa kuin oli nähnyt huutokaupoissa tapahtuneen. Pertti Niemistö osti kyseisestä näyttelystä viisi Linnovaaran akryyliguassia.²

Samaan aikaan syksyllä 1988 Taidesalonki Bellartessa oli myytävänä taidemaalari Reino Hietasen suuria maalauksia kooltaan (105 cm x 90 cm) 40.000 markan hintaan. Reino Hietanen oli hyvin etabloitunut vanhemman polven maalari, ei kokenut vastaavaa hintojen nousua. Reino Hietasen maine taiteilijana oli kiistaton, ja hänen teoksiaan löytyy melkein kaikista suomalaisista taidemuseoista. Galerie Artekin taiteilijoihin kuuluvan Ernst Mether-Borgströmin nimi kiinnosti keräilijöitä ja teokset menivät hetkessä kaupaksi. Taidesalonki Bellarte Oy:n näyttelystä myytiin hetkessä kaikki hänen maalauksensa.³

Gallerioissa huomattiin, että uusina ostajina tulivat gallerioihin jälleenmyyjät ja taidekauppiaat, jotka tekivät kerralla erittäin suuria ostoja. Jälleenmyyjät ja taidekauppiaat olivat kiinnostuneita nimekkäistä, palkituista ja erittäin tunnetuista taiteilijoista. He olivat kiinnostuneita ostamaan esim. Ernst Mether-Borgströmin, Juhani

¹ UUSITALO, JYRÄMÄ 1992, 12.

² Myyntilistat, Taidesalonki Bellarte Oy:n arkisto.

³ Ibid..

Linnovaaran ja Kauko Lehtisen teoksia. He ostivat yleensä vanhemman polven nimitaiteilijoita.¹

Nuorempaa taiteilijapolvea edustaa Chris af Enehielm, jonka teosten hinnat nousivat paljon lyhyen ajan sisällä. Chris af Enehielmin näyttely Galerie Pelinillä oli ikäänkuin 1980-luvun taidebuumin ilmiöikoni. Iltalehti ja Iltasanomat lanseerasivat näyttävästi näyttelyn sivuillaan ja kaikki teokset myytiin ennen näyttelyn avaamista. Tämän näyttelyn kohdalla itse taiteen sisältö ei ollut enää pääasia. Pääasiaksi nousivat äkkiä nousseet hinnat, ostoryntäys ja suurten rahojen valtaisa julkisuus.² Galleristit yrittivät varoitella seurauksista, mutta turhaan. Alunperin Pelinit ja af Enehielm olivat hinnoitelleet teokset halvemmiksi, mutta David Hasan vaati hintoja nostettavaksi. David Hasan oli toimittaja, keräilijä ja taidemaailmassa aktiivisesti mukana oleva näyttelyorganisaattori.³

Suomen Akatemian jäsen taidemaalari Sam Vanni piti taidenäyttelyn 1980-luvun lopulla Galerie Artekissa. Vannin töiden hinnat vaihtelivat 2 200 ja 60 000 markan välillä. Kehystämättömän serigrafian sai suhteellisen edullisesti, mutta uniikki öljymaalaukselle maksoi noin 60 000 markkaa. Galleriasta annettiin ymmärtää, että näyttely oli loppuunmyyty jo ennen sen alkamista.⁴

Vastaavasti Göran Augustson piti vuonna 1985 näyttelyn Artekissa. Öljymaalauksien hinnat olivat tuolloin vielä hyvin kohtuulliset. Teosten hinnat vaihtelivat koon mukaan 20 000 markan molemmin puolin. Esimerkiksi 130 cm x 150 cm:n kokoinen taulu maksoi 25 000 markkaa. Pienimmät guassit sai muutamalla tuhannella markalla.⁵ Göran Augustsonin hinnat olivat kuitenkin yhtäkkiä alkaneet nousta huutokaupoissa. Taiteilija piti näyttelyn Turun Bellartessa vuosikymmenen loppupuolella. Tässäkin näyttelyssä oli hysterian piirteitä. Jännitystä lisäsi se, että taiteilija saapui paikalle myöhästyneenä ennen ripustusta ja avajaisia. Taiteilijan kirjoittamassa hintalistassa pienin guassi oli hinnaltaan 24 000 markkaa. Edellisessä näyttelyssä pienimmän guassin hinta oli 1 300 markkaa. Kalleimman öljytyön hinta oli 175 000 markkaa. Sellaiset guassit, jotka

¹ Myyntilistat, Taidesalonki Bellarte Oy:n arkisto.

² Rislakki, Pyhän ja pahan liitto. Image 3, 1991.

³ Ibid..

⁴ Hasan, Nykyaide rikkoo tutut kuviot. Markkinointi 5, 1988.

⁵ Hintalistat, Galerie Artekin arkisto.

edellisessä näyttelyssä maksoivat 8 000 - 10 000 markkaa, maksoivat nyt 50 000 - 60 000 markkaa. Taiteilija ei neuvotellut eikä sovitellut yhdenkään teoksen hinnasta, vaikka sitä useaan eri kertaan yritettiin. Keskustelujen sävy oli kireähkö. Hysteriaa lisäsi se, että Helsingistä saapui joukko taideostajia, jotka ostivat näyttelyn kalleimmat työt. David Hasan oli saapunut paikalle järjestelemään ostoja. Kun kalleimmat teokset oli hetkessä myyty, muutkin alkoivat mennä kaupaksi, jotkut ostivat kaksi teosta. Kaikki Augustsonin teokset oli myyty kahdenkymmenen minuutin sisällä. Myynnin yhteisarvo oli yli puoli miljoonaa.¹

Taidemaalari Marika Mäkelä oli myös niitä taiteilijoita, joiden teosten hinnat nousivat moninkertaisiksi. Vuonna 1982 Mäkelän suuri maalaus maksoi 14 000 - 16 000 markkaa, ja vuosikymmenen lopulla hinta oli noussut 60 000 - 80 000 markkaan ja kaikkein suurimmat maalaukset maksoivat 130 000 - 150 000 markkaa.² Marika Mäkelä kuului Mikkola & Rislakki -gallerian suosimiin taiteilijoihin.

1980-luvulla Galerie Artekissa oli myytävänä eräs Paul Osipowin maalaus, jonka hän oli hinnoitellut yhteisymmärryksessä galleristin kanssa 68 000 markkaan. Teoksen osti Pentti Kouri, joka siirsi maalauksen edelleen Kouri Capital Holding Oy:lle, joka arvotti sen lainojen panttina 159.353 markan arvoiseksi. Taiteilija ei voinut ymmärtää näin rakettimeista hinnannousua ja sitä, kuinka naiiveja pankinjohtajat olivat hyväksyessään taidetta lainojen vakuuksiksi. Pienet hinnanvaihtelut voivat olla mahdollisia ja ovat ymmärrettäviä, koska taidekauppa on markkinavoimien säätelämä toimintaa. Kun sama teos tuli myöhemmin huutokauppaan, sen lähtöhinta oli 20 000 markkaa. Tavallinen taiteen ostaja oli ollut jo kauan aikaa ymmällä, joutunut kummalliseen tilanteeseen ja tuntenut itsensä petetyksi.³

Melkein kaikki taiteilijat vertasivat omia ansioitaan toisten taiteilijoiden ansioihin ja alkoivat ajatella, että kaikki se taide, mitä gallerioissa esiteltiin, pystyttiin myymään korkeaan hintaan. Kun taide näytti menevän kaupaksi, alkoivat taiteilijat itse aktiivisesti nostaa omien teostensa hintatasoa. Jos joku taiteilija nosti hintojaan, nostivat muutkin. On väärin uskoa, että 1980-luvulla kaikki gallerioiden näyttelyt olisivat olleet

¹ Hintalistat, myyntilistat, Taidesalonki Bellarte Oy:n arkisto. Kirjoittajan huomio ostajista.

² Rislakki, Pyhän ja pahan liitto. Image 3, 1991.

³ Jäämeri, Minulla on loukatun olo. Kuvataiteen hintojen nousu. Suomen Kuvalehti 35, 1993.

loppuunmyytyjä. Monta hyvää taiteilijaa ja näyttelyä jäi vaille huomiota ja gallerioiden myynti näistä näyttelyistä jäi hyvin vähäiseksi. Liian usein kriitikot ja lehdistö keskittyivät tiettyjen gallerioiden taiteilijoihin. Lähes kaikki toimittajat kirjoittivat samoista taiteilijoista.

Nykytaiteen hinnannousuun ansioituneen taiteilijan kohdalla vaikutti se, että taiteilijan teoksista oli maksettu huutokaupoissa kalliita hintoja. Jo sekin, että huutokaupoissa oli paikalla joku tunnettu keräilijä ostamassa taidetta, vaikutti hintoihin nostavasti. Taideteosten hinnat alkoivat nousta myös siitä syystä, että monet uudet taidetta tuntemattomat ostajat alkoivat ostaa taidetta sijoitusmielessä eivätkä tunteneet taidetta. Kun hinnat alkoivat nousta, näytti siltä, että ne nousevat loputtomasti, ja nimenomaan tämä rohkaisi uusia keräilijöitä sijoittamaan moderniin taiteeseen.

Taiteen hinnannousu näytti kohdistuvan ainakin sellaisiin taiteilijoihin, jotka olivat saaneet erilaisia tunnustuspalkintoja ja joista lehdissä kirjoitettiin paljon. Valtaisa julkisuus ja lehtikirjoitukset lisäsivät myyntiä. Hintojen nousu näytti myös Suomessa kohdistuvan voimakkaimmin kaupallisten laatugallerioiden taiteilijoihin.

4. Galleriatoiminnan kansainvälistyminen

4.1. Taiteen markkinointi ja muut kilpailukeinot

Pariisilaiset galleristit kilpailivat kriitikkojen huomiosta ja yrittivät eri tavoin saada myymilleen teoksille julkisuutta. Taidevälittäjät ja galleristit järjestivät hauskoja juhlia ja vastaanottoja gallerioissa saadakseen asiakkaita ostamaan taidetta sekä edistääkseen taiteilijoiden lehdistöjulkisuutta.¹

Moderneissa ranskalaisissa gallerioissa oli yleensä hyvin neutraalit värit, sisustus oli niukkaa ja valaistus tyyliin sopiva. Avantgardegallerioiden atmosfääri erosi hyvin paljon muista taideliikkeistä jo 1800-luvulla. Näyttelytilana oli suuri valkoinen huone, jossa katsojan huomio keskittyi yksinomaan taideteoksiin. Värit olivat hyvin neutraalit ja sisustus ei millään lailla vienyt huomiota pois taideteoksista. Yleensä galleriat, jotka myivät traditionalisempaa taidetta, käyttivät sisustuksessa esimerkiksi persialaisia mattoja.²

Suomalaisten laatugallerioiden sisustus noudatteli 1980-luvulla vastaavanlaista niukkaa valkoista linjaa. Suomessa tätä linjaa kutsutaan artekilaisuudeksi. Galerie Artekissa ei voitu edes kuvitella mitään muuta sisustustyyliä. Galerie Artek otti ensimmäisenä suomalaisena laatugalleriana esikuvakseen ranskalaiset avantgardegalleriat.³ Suomessa samaa tyyliä edustivat mm. Grafiart, Mikkola & Rislakki, Galleria Pelin, Taidesalonki Bellarte, Galleria Bronda ja monet muut myöhemmin perustetut galleriat.

Suomessa galleriat olivat 1980-luvulla hyvin riippuvaisia julkisuudesta.

Mediajulkisuudesta alettiin gallerioiden välillä kilpailla erittäin voimakkaasti.

Tiedotusvälineissä saatu julkisuus myi esillä olevien taiteilijoiden teoksia ja löi leimansa koko gallerian toimintaan. Ilman näyttelyä saatavaa julkisuutta ja taiteilijalle mahdollisesti myöhemmin annettavaa julkista tunnustusta yleisö ei ollut kiinnostunut

¹ MOULIN 1967,154.

² Ibid..

³ Ann-Mari Arhippaisen haastattelu 30.11.1998.

taiteesta.¹ Television ja aikakauslehtien merkitys taiteen tunnetuksi tekemisessä nousi keskeiseksi. Tiedotusvälineillä oli suuri merkitys myös myyntiin. Taiteilijasta kirjoitettu kritiikki nosti taiteilijan statusta ja edisti taiteilijan uraa. Media pystyi luomaan tähtitaiteilijoita.²

Galerie Artekin näyttelyt ja taiteilijat saivat yleensä tiedotusvälineissä runsaasti huomiota. Usein näyttelystä oli ns. naistenlehdissä pieni ennakkobuffi tai sitten toimittaja saapui avajaisiin, jonka jälkeen lehteen saatettiin tehdä monisivuinen haastattelu kuvien kanssa. Galerie Artekin Maire Gullichsenilla oli pitkäaikaiset suhteet lehdistöön ja toimittajiin, jotka mielellään kirjoittivat myös kuvataiteesta ja siihen liittyvistä ajankohtaisista tapahtumista.³

Lehdistökontaktien merkitys oli noussut gallerialle erittäin tärkeäksi. Lehdistölle lähetetty tiedote oli informaatioltaan lyhyt, ja sen tarkoitus oli saada lehdistön edustajia saapumaan varsinaiseen lehdistötilaisuuteen. Erityisen merkittäviksi tiedotuskanaviksi osoittautuivat suomalaisissa naistenlehdissä julkaistavat artikkelit galleriasta ja taiteilijoista. Naistenlehtien artikkelien avulla vaikutettiin epäsuorasti jopa miesten ostokäyttäytymiseen.⁴

Suomessa avajaisten toimintamallin otti jo kymmeniä vuosia sitten käyttöön Galerie Artek, ja se esimerkkinä toimivat muut galleriat. Näyttelyn avajaisissa kohtasivat galleristi, taiteilija, taidemuseoiden ostajat ja muiden gallerioiden galleristit. Galleria lähetti näyttelyn avajaisista kutsukortin gallerian kutsuvieraslistan mukaan. Kutsukortit alettiin suunnitella huolella, ja samalla ne muuttuivat suuriksi värillisiksi korteiksi. Kutsukortteihin painettiin teksti "taiteilija on läsnä avajaisissa", ja jos kyseessä oli kansainvälinen taiteilija, näyttelyn avasi mahdollisimman merkittävä lähetystön edustaja, usein suurlähettiläs.¹

Näyttelyjulisteiden koko kasvoi ja niistä tuli usein nelivärisiä. Jokaisella gallerialla oli oma kutsuvieraslistansa. Ostavat asiakkaat olivat jokaiselle gallerialle tärkeitä kutsuvieraita ja heidät kutsuttiin avajaisiin. Avajaisissa tarjottiin boolia, viiniä tai

¹ Hasan, Nykytaide rikkoo tutut kuviot. Markkinointi 5, 1988.

² JYRÄMÄ 1995, 92.

³ Ann-Mari Arhippaisen haastattelu 28.11.1998.

⁴ RISTIMÄKI 1990, 70 - 71.

shampanjaa. 1980-luvulla oli joskus tapana tarjoilla myös iltapalaa. Tärkeiksi tulivat pienelle sisäpiirille järjestetyt taiteen ennakkokatselmukset, joissa keräilijät voivat rauhassa etukäteen tutustua esillä oleviin teoksiin ennen näyttelyn varsinaisia avajaisia. Tällaiset VIP-tilaisuudet muodostuivat erittäin tärkeäksi taiteen markkinointikeinoksi. Näitä tilaisuuksia järjestettiin taiteen suurkeräilijöille tai muille suurille ostajille. Esimerkiksi Taidesalonki Bellarten VIP-asiakkaisiin kuului muutamia tärkeitä keräilijöitä. Taiteen tärkeimmät ostajat ja taidekeräilijät kutsuttiin iltapalalle ravintolaan, jossa taiteilija oli mukana.²

Jokaisella gallerialla oli omat taiteesta kiinnostuneet asiakkaansa, joista galleria eli. Asiakkaat eivät olleet kosketuksissa keskenään. Ostajat saattoivat olla kontaktissa myös useamman galleristin kanssa. Taidevälittäjä ja galleristi edustivat tiettyä laatua, johon asiakkaan oli voitava luottaa. Teoksen hinta oli yksi ostopäätöksiin vaikuttava tekijä. Teos saatettiin ostaa itse näyttelyn takia, mutta hyvin usein vaikuttivat muut psykososiaaliset tekijät. Välittäjällä oli mahdollisuus tehdä taiteilijan kanssa sopimus, jolla hän sai yksinoikeuden koko taiteilijan tuotantoon.³ Näin on toimittu ja toimitaan vielä nykyään Ranskassa ja monessa muussa eurooppalaisessa maassa. Galleriasopimus taiteilijan kanssa antaa yksinoikeuden koko taiteilijan tuotannon välittämiseen. Jos taiteilija myy suoraan ateljeestaan teoksen, joutuu hän antamaan sovitun välityspalkkion gallerialle.⁴

4.2. Kansainvälisiin taidetapahtumiin osallistuminen

Kuvataiteissa kansainvälistyminen tarkoittaa alalla toimivien henkilöiden osallistumista kansainvälisen taidemaailman toimintaan. Näihin tilaisuuksiin osallistuttiin 1980-luvulla ulkomaisten näyttelyjen yhteydessä kansainvälisissä taidetapahtumissa.⁵

¹ Ann-Mari Arhippaisen haastattelu 28.11.1998.

² VIP-kutsut, kutsukortit, Taidesalonki Bellarte Oy:n arkisto.

³ MOULIN 1967, 154 - 157.

⁴ Mikko Paakkolan haastattelu 30.12.1998.

⁵ JYRÄMÄ 1993, 15 - 16.

Kansainvälistyminen tarkoitti taiteessa mukanaoloa kansainvälisillä taidemessuilla, jonne eräät suomalaiset galleriat järjestivät suomalaisten taiteilijoiden näyttelyitä.¹

Kuvataiteen kentällä menestymisessä vaikuttavat henkilökohtaiset ominaisuudet enemmän kuin millään muulla alalla. Taidegalleristin oli tunnettava kaikki taidemaailman vaikutusvaltaiset henkilöt ja kyettävä luomaan kansainvälinen yhteistyöverkosto. Hänen oli tunnettava tietenkin taiteilijat ja saatava heidän luottamuksensa.²

Galleristin oli tunnettava mahdollisimman varakkaita ostajia ja kyettävä myymään heille taideteoksia. Hänen oli tunnettava hyvin asiakkaat, heidän taidemakunsa ja tapansa ostaa taidetta. Tämän lisäksi galleristin oli tunnettava kriitikot ja muu taidemaailma, joka osallistui taideteoksen luokitteluun. Kriitikoihin tuli olla hyvät suhteet ja heitä oli aktiivisesti yritettävä houkuttaa kiinnostumaan gallerian näyttelyistä ja esiteltävistä taiteilijoista. Museojohtajat olivat tärkeitä siksi, että museot ostivat paljon taidetta. Taiteilijalle oli tärkeää oman museonäyttelyn saaminen. Kansainvälisellä taidekentällä toimiminen merkitsi pääsyä kansainvälisen taidemaailman ytimeen, jossa kuvataiteen eliitti vaihtoi keskenään informaatiota kansainvälisellä tasolla. Galleristin henkilökohtaiset ominaisuudet vaikuttivat myös toimittaessa kansainvälisillä markkinoilla, joilla vaikutusvaltaiset taidemaailman henkilöt tapasivat toisiaan. Kansainväliselläkin tasolla muutamat vaikutusvaltaiset henkilöt pystyivät päättämään, mikä oli hyvää taidetta tai mikä oli huonoa taidetta ja minkä hintaista taiteen piti olla.³

Kansainvälinen taidemaailma merkitsee täysin kaupallista struktuuria koko kuvataiteen kentässä. Tärkeillä kansainvälisillä taidemessuilla tehdään merkittäviä kuvataiteeseen liittyviä päätöksiä. Vanhimpia arvostettuja taidemessuja olivat Venetsian biennaali ja Pariisin FIAC. Näiden rinnalle oli noussut 1980-luvun lopulla Madridin Arco. Uutena dynaamisena tulokkaana 1990-luvun taidemarkkinoille olivat nousseet Berliinin taidemessut. Berliinin taidemessujen merkitys on kasvanut kaiken aikaa. Pariisilaiset galleristit esiintyvät paljon enemmän kansainvälisillä taidemessuilla kuin esimerkiksi suomalaiset.⁴ Tutkimuksessaan myös Annukka JYRÄMÄ oli havainnut, että

¹ JYRÄMÄ 1993, 9 - 11.

² Ibid..

³ Ibid., 13 - 16.

⁴ Mikko Paakkolan haastattelu 20.2.1999.

suomalaiset galleristit pysyttelivät mieluummin kuin Ruotsin ja Ranskan galleristit kotimaisilla markkinoilla. Kansainvälisillä taidemessuilla kokoontuivat rahakkaat taidekeräilijät, jotka tulivat täydentämään kokoelmiaan.¹

Galleristi Leo Castelli oli ollut mukana vaikuttamassa keskeisten eurooppalaisten taidenäyttelyiden teosvalintoihin. Venetsian biennaali, Kasselin Documenta ja Berliinin Zeitgeist-näyttely ovat niitä, joissa hänen taiteilijansa ovat olleet mukana. Castelli saapui myös itse paikalle näihin taidemaailman kohtauspaikkoihin, joissa hän tapasi omat tallitaiteilijansa sekä tietenkin paljon muita taiteilijoita ja tutustui samalla tärkeisiin taidemaailman galleristeihin. Castelli korosti, että galleristin rooli oli hyvin keskeinen, ilman sitä taidemaailma ei voisi toimia. Hyvä galleria tuki ja auttoi usein nuorta taiteilijaa eteenpäin. Nuori taiteilija esiteltiin aina ensimmäisenä kaupallisessa galleriassa, sillä harvemmin hän sai teoksiaan ensimmäiseksi museoon.²

Venetsian biennaalissa Suomea edusti 1980-luvulla jo toista kertaa kuvanveistäjä Kain Tapper³. Vuonna 1986 Venetsian biennaalissa edusti Suomea artekilaisiin taiteilijoihin kuulunut taiteilija Silja Rantanen ja vuonna 1993 hän oli Helsingin Juhlaviikkojen vuoden taiteilija⁴. Muutamaa vuotta myöhemmin hän sai Henna ja Pertti Niemistön säätiön Ars Fennica -palkinnon, joka sisälsi esiintymisen Amos Anderssonin taidemuseossa⁵. Ne taiteilijat, jotka pääsivät esiintymään kansainvälisiin näyttelyihin, kuten Venetsian tai Sao Paulon biennaaliin saivat myöhemmin Suomessa erilaisia palkintoja ja huomionosoituksia. Tällaiset merkittävät kansainväliset esiintymiset nostavat taiteilijan statusta myös kotimaisilla markkinoilla.⁶

Galerie Artek järjesti Tukholman perinteisillä taidemessuilla Matti Kujasalon yksityisnäyttelyn vuonna 1985. Muutamaa vuotta aikaisemmin hänen teoksiaan oli esitelty Venetsian biennaalissa, jossa oli ollut esillä "kalanruotomaisia konstruktioita". Näin hän oli tullut esitellyksi kansainvälisille taidepiireille. Taiteilija oli maalauksissaan ankaran metodinen, selkeä ja älyllinen. Systemaattiset viivastot ja ankaran

¹ JYRÄMÄ 1997, 12 - 13.

² Broner, Vain parasta. Taide 4, 1985.

³ von BONSDORFF 1998, 333.

⁴ Ibid.,337.

⁵ SAKARI 1991, 73.

⁶ Ibid..

mustavalkoiset geometriset muodot oli helppo lukea.¹ Taidemessuja varten painettiin taiteilija Matti Kujasalosta monisivuinen näyttelyluettelo, jossa esiteltiin monipuolisesti taiteilija, hänen taiteensa ja huomattavat ansionsa. Matti Kujasalo sai Ruotsin lehdistössä paljon julkisuutta ja uusia näyttelykontakteja. Tukholman taidemessuilla oli mukana myös Maire Gullichsen. Joitain Kujasalon teoksia pystyttiin myös myymään. Taidemessuille osallistuminen oli gallerialle hyvin kallista, koska näyttelyluettelot jouduttiin painattamaan monilla eri kielillä.²

Taidemessujen vuokrat olivat usein kymmeniä tuhansia markkoja, ja päälle tulivat teosten kuljetuskustannukset. Taloudelliset resurssit ovat rajoittaneet taidemessuille osallistumista, sillä tulokset saattoivat näkyä vasta usean vuoden kuluttua.

Taidemessujen myynti jäi usein varsin vaatimattomaksi. Osallistumista pidettiin kuitenkin erittäin tärkeänä, koska siellä tavattiin keskeinen taidemaailman kontaktiverkosto. Pariisin FIAC:sta oli muodostunut 1980-luvulla tärkeä kansainvälisen nykytaiteen strateginen keskus.³

Vuonna 1985 Pariisin Fiac keräsi 120 000 kävijää yhden aukioloviikon aikana. Ennätysmäärä ammattilaisia, taiteen ostajia, luojia ja kriitikoita piti tärkeänä osallistua tähän merkittävään taidetapahtumaan, jossa esiteltiin taiteen silloiset ja tulevat trendit. Tällä kertaa mukaan oli päässyt 134 galleriaa 18 eri maasta ja taideteoksia oli esillä lähes 5000 kappaletta. Suomalainen Galerie Artek osallistui viidettä kertaa Pariisin suuriin taidemessuihin, FIAC:iin ja esitteli siellä suomalaisia taiteilijoita. Aikaisemmin Maire Gullichsen oli esitellyt taidemessuilla Harry Kivijärven, Mauno Hartmanin ja Kain Tapperin. Haastattelussaan taiteilija Kain Tapper sanookin, että Suomen yhteydet kansainvälisiin taidekeskuksiin olisivat myöhästyneet paljon ilman Maire Gullichsenin varhain luomia yhteyksiä. Hän avasi taiteilijoille ovia uusiin gallerioihin sekä tutustutti taiteilijat ulkomaisiin taiteilijoihin ja taidemaailmaan.⁴ Tällä kertaa galleristit Ann-Mari Arhippainen ja Ilona Anhava esittelivät Juhana Blomstedin⁵. Tämä oli Juhana Blomstedin kolmas näyttely FIAC:issa, sillä hänen pariisilainen galleriansa, Daniel Gervisin, oli antanut hänelle jo aikaisemmin kunnian esiintyä täällä. Galerie Artek oli

¹ VALJAKKA 1986, 200.

² Ann-Mari Arhippaisen haastattelu 25.2.1999.

³ Ibid..

⁴ Runeberg, Maire Gullichsenin perintö. Suomen Kuvalehti 29, 1990.

⁵ Bolar, Fiac-taidemessut Pariisissa. Uusi Suomi 18.10.1987.

painattanut tilaisuuteen edustavan katalogin, jossa taideteokset oli esitelty värikuvina ja taiteilijan ansiolista ranskaksi.¹

Galerie Artek teki työtä taiteen viennin eteen mutta halusi keskittyä vain muutamiin gallerioihin ja taidemessuihin. Galleria ei lähtenyt viemään ulkomaille useampia taiteilijoita samalla kertaa vaan keskittyi yhteen taiteilijaan kerrallaan.² Galerie Artekin galleristi Ann-Mari Arhippainen piti hyvin valitettavana sitä, että kansainvälisille taidemessuille ei voinut lähteä ilman edustavia, monikielisiä katalogeja, joiden kustannukset suhteessa taidemessujen myyntiin olivat melko suuria. Varsinkin taidebuumin aikana kutsukorteista tuli näyttäviä, monivärisiä, joskus jopa monisivuisia. Lähes kaikki tärkeimmät laatugalleriat panostivat kutsukorttien ja painotuotteiden laatuun ja edustavuuteen.³

Artekilaisiin taiteilijoihin kuulunut koloristi Paul Osipow lienee niitä harvoja suomalaistaiteilijoita, joiden teoksia on hankittu merkittäviin ulkomaisiin kokoelmiin⁴. Osipowin maalauksia nähtiin useissa näyttelyissä maan rajojen ulkopuolella. Euroopan lisäksi hän esiintyi Yhdysvalloissa ja Japanissa. Suomea hän edusti Sao Paulon biennaalissa vuonna 1985, ja vuonna 1986 hänellä oli näyttely Pariisissa.⁵

Pariisilaiset galleristit erosivat suomalaisista galleristeista ratkaisevasti siinä, että heillä oli laajempi kontaktiverkosto ympäri maailmaa ja he kiersivät tärkeimmät taidemessut. He kävivät tapaamassa taidemessuilla kansainvälisen taidemaailman edustajia ja tekivät yhteistyösopimuksia toisten galleristien kanssa. Pariisilaiset galleristit pystyvät yleensä myymään edustamiaan taiteilijoita. Suomalaiset galleristit osallistuvat satunnaisesti ja harvemmin kansainvälisille taidemessuille. Osallistumisen tulisi kuitenkin olla jatkuvaa, ennen kuin se näkyisi esimerkiksi myynneissä.⁶

Mikkola & Rislakin -galleria painatti katalogin lähes kaikista suomalaisista taiteilijoista, joita se vei kansainvälisille taidemessuille tai muihin kansainvälisiin näyttelyihin. Katalogeissa esiteltiin taiteilija ja hänen teoksensa värikuvin. Katalogit painettiin useilla

¹ Blomstedtin näyttelyluettelo, Galerie Artekin arkisto.

² Holmila, Taiteilijoiden uraputki huipentuu Artekiin. Uusi Suomi 4.3.1989.

³ Ann-Mari Arhippaisen haastattelu 30.11.1998.

⁴ von BONSDORFF 1998, 337.

⁵ VALJAKKA 1986, 210 - 213.

⁶ Mikko Paakkolan haastattelu 30.12.1998.

eri kielillä. Painotuotteiden kustannukset tulivat gallerialle erittäin kalliiksi.¹ Galleristi Krista Mikkolan näkemyksen mukaan suomalaisen taiteen vienti oli erittäin kallista ja myyntiä oli hyvin vaikea ennakoida. Kustannukset saattoivat olla niin suuria, ettei hyväkään myynti kattanut niitä. Yhtenä syynä siihen, että galleria joutui sulkemaan ovensa oli viennin kalleus.²

Suomalainen galleristi Kaj Forsblom osallistui kansainvälisille taidemessuille ympäri maailmaa. Häntä voidaankin pitää Suomen ainoana kansainvälisenä galleristina. Hän oli mukana mm. Los Angelesissa, Madridissa, Milanossa, Tokiossa, Frankfurtissa, Chigagossa ja Baselissa. Forsblom ei vienyt kansainvälisille taidemessuille suomalaisia taiteilijoita vaan niitä taiteilijoita, jotka olivat tunnettuja kansainvälisiä nimiä. Kansainvälisessä taidekaupassa olivat kysytyjä varmat tunnetut kansainväliset nimet. Kansainvälisillä taidekaupoillaan Galleristi Kaj Forsblom oli rahoittanut suomalaista galleriatoimintaa sekä Helsingissä että Turussa.³

4.3. Galerie Artekin kansainvälisiä näyttelyjä 1980-luvulla

Galerie Artekin kansainvälisessä näyttelytoiminnassa jatkettiin edellisten vuosien ja vuosikymmenten pohjalta. Ei koettu tarpeelliseksi tehdä uusia linjavalintoja tai hankkia uusia galleriakontakteja.⁴ Galerie Artekillä oli pitkäaikaiset, hyvät suhteet Ranskan eturivin taidekauppiaisiin ja gallerioihin, joista mainittakoon mm. Galerie Louise Leiris ja Galerie Maeght.⁵

Galerie Artek vietti 35-vuotisjuhlaansa järjestämällä kuvanveistäjä Jean Arpin näyttelyn lokakuussa vuonna 1985. Näyttelyn kokoamiseen olivat vaikuttaneet myönteisesti monet taidemuseot ja kansainväliset galleriat. Näyttelyyn oli saatu teoksia Ateneumin ja Didrichsenin taidemuseoista sekä Moderna museetista Tukholmasta. Yhteistyögalleriat olivat Galerie Denise René Pariisista, Gallerie René Ziegler Zürichistä sekä eräät

¹ Krista Mikkolan haastattelu 8.10.1998.

² Carlson, Usko, Toivo ja lama. Suomen Kuvalehti 46, 1990.

³ Rintakoski, Lama tuntuu myös taidegallerioissa. Turun Sanomat 24.8.1991.

⁴ Ann-Mari Arhippaisen haastattelu 30.11.1998.

⁵ af Forselles 1985. (luettelossa ei ole sivunumeroita)

yksityishenkilöt. Esillä oli veistoksia, kuvakudoksia, reliefejä, pienoisveistoksia ja grafiikkaa vuosilta 1942 - 1966.¹

Näyttelyä oli juhlistettu painattamalla nelivärijulkaisu, johon C-J af Forselles oli laatinut lyhyen historiikin 35 vuotta täyttävästä Galerie Artekista. Julkaisussa oli paljon kuvia Jean Arpin teoksista sekä Gallerie Artekin toiminnasta.

“Arp on taiteen mestareita, joka erinomaisella tavalla edustaa 1900-luvun taiteen kahta päälinjaa. Osaksi hän on dadaisti-Arp, jonka tehtävänä on vanhojen valheellisten käsitysten ja taantumuksellisten käyttäytymiskaavojen hajottaminen. Mutta hän on myös konkretisti-Arp, rakentaja, joka taiteessaan pyrkii synteysiin, joka on välittömässä suhteessa elämään, todellisuuteen ja ajankehitykseen.”²

Näyttely sai lähes koko maan lehdistössä ja muissakin tiedotusvälineissä valtaisan huomion. Maire Gullichsen puhui tiedotusvälineissä laajasti nykytaiteen puolesta korostamalla mm. nykytaiteen museon perustamisen tärkeyttä. Hän itse henkilökohtaisesti oli ollut jo varhain Suomen nykytaidemuseohankkeen alullepanija ja eteenpäinviejä.³ Teoksia markkinoitiin varmalla tyylillä ja hienovaraisella ranskalaisella maulla mainitsemalla mm., että japanilaiset ovat olleet erittäin kiinnostuneita ostamaan Arpin teoksia ja että niitä oli enää hyvin vaikea saada.⁴ Yleensä ulkomaisten taiteilijoiden veistoksia oli hyvin vaikea myydä Suomessa, varsinkin jos ne olivat hinnaltaan satojen tuhansien markkojen arvoisia, kuten Arpin veistokset. Museot ostivat kuitenkin monta veistosta, samoin yksityiset keräilijät.⁵

Galerie Artekin norjalainen yhteistyögalleria oli Galleria Riis. Vuonna 1986 norjalainen kuvanveistäjä Bård Breivik (s. 1948) piti ensimmäisen uusien pronssi- ja kiviveistosten näyttelyn galleriassa. Hänen näyttelyjään nähtiin Galerie Artekissa myöhemmin vielä kolme kertaa. Taiteilijan veistokset menivät paremmin kaupaksi Suomessa kuin Norjassa. Vaikka veistoksia oli Suomessa yleensä vaikeampi myydä kuin maalauksia, myytiin Galerie Artekista lukuisia Breivikin isoja graniittiveistoksia sekä pienempiä japanilaisella lakkatekniikalla tehtyjä konstruktioita.⁶ Breivik saikin hyvin myönteisen

¹ Näyttelyluettelot, gallerian leikekirja, Galerie Artekin arkisto.

² af Forselles 1985.

³ Valkonen, Galerie Artek 35 vuotta. Helsingin Sanomat 12.10.1985.

⁴ Halonen, Maire Gullichsen, kulttuurin juoksutyttö. Me Naiset 4, 1985.

⁵ Ann-Mari Arhippaisen haastattelu 25.2.1999.

⁶ Ibid..

vastaanoton lähes koko maan lehdistössä.¹ Vuonna 1989 kriitikko Timo Valjakka kirjoitti Helsingin Sanomissa:

“Erityisesti Breivikin näyttelyä hallitsevassa seitsemässä “pilarissa” lähes kolme metriä korkeat veistokset karttavat arkityyppisen kokemuksen edellyttämää helposti hahmottuvaa muotoa. Ne ovat väljästi geometrisia kappaleita, joiden osin sileät, osin karheat reunat vangitsevat huomion itseensä ja nostavat silmän nautinnon, puhtaasti visuaalisen elämyksen teoksen mahdollisesti laukaisemien mielikuvien yläpuolelle. Hän siirtää veistoksissa samalla taiteensa painopistettä askeleen klassismin ortodoksisen modernismin suuntaan.”²

Myös Hufvudstadsbladetin kriitikko Dan Sundell ylisti kritiikissään Breivikin veistoksia. Kuvanveistäjä oli tehnyt ylpeitä, uljaita, paljaita ja valmiiksi ajan koskettamiksi muotoiltuja kappaleita.³ Musta, punainen ja valkoinen graniittiveistos kohosi lähes kolmen metrin korkeuteen. Taiteilija teki veistoksia myös keräilymateriaaleista. Hän oli itse toiminut opettajana Tukholman kuvataideakatemiassa. Tulevaisuuden suunnitelmiin kuuluivat näyttelyt Uumajassa, Hampurissa ja New Yorkissa.⁴

Galerie Artekilla oli vanhastaan läheiset kontaktit Suomen läntiseen naapurimaahan Ruotsiin. Ruotsalaista konkretismia edustivat mm. Olle Baertling ja Curt Burnström, jotka pitivät näyttelyn galleriassa.⁵

Vuonna 1987 Galerie Artekissa esiintyivät englantilainen David Tremlett ja Serge Poliakoff. Serge Poliakoffin teoksia oli edellisen kerran ollut Galerie Artekissa 1970-luvun alussa. Tällä kertaa lähes kaikki hänen maalauksensa olivat myytävänä. Näyttely oli järjestetty yhteistyössä Gallerie Dina Viernyn kanssa, ja madame Dina Vierny Pariisista matkusti näyttelyn mukana Helsinkiin. Madame Viernyä pidetään tänä päivänä tärkeänä taiteenkeräilijänä ja galleristina. Madame Vierny vieraili nyt viidettä kertaa Suomessa. Hän työskenteli ennen gallerian perustamista Maillolin, Matissen ja Bonnardin mallina. Mallina hän tutustui taiteilijoihin henkilökohtaisesti.⁶ Madame

¹ Taiteilijaesittely. Uusi Suomi 22.8.1989.

² Valjakka, Näyttelykritiikki Bård Breivikista. Helsingin Sanomat 25.8.1989.

³ Sundell, Näyttelykritiikki Bård Breivikista. Hufvudstadsbladet 19.8.1989.

⁴ Taiteilijaesittely. Uusi Suomi 22.8.1989.

⁵ Taiteilijaluettelot, Galerie Artekin arkisto.

⁶ Uimonen, Ranskalaisen galleristin ja taiteilija Serge Poliakoffin esittely. Helsingin Sanomat 6.8.1987.

Vierny ja Maire Gullichsen olivat olleet henkilökohtaisia ystäviä jo 1940-luvun lopusta lähtien¹.

Alalla työskentelevälle galleristille oli erittäin tärkeää tuntea kansainvälisessä yhteistyössä olevan galleristin tausta ja luotettavuus taiteen hankkimisessa. Varsinkin vanhemmasta ja kalliimmasta kansainvälisestä taiteesta liikkuu paljon väärennöksiä. Galleristi joutuu koko ajan arvioimaan yhteistyögalleristinsa luotettavuutta hankkia alkuperältään aitoa taidetta.

Ahvenanmaalainen taidemaalari Johan Scott avasi Suomen mantereella ensimmäisen yksityisnäyttelynsä Galerie Artekissa 1980-luvun lopulla. Ruotsin taideakatemiassa opiskellut Scott oli osallistunut lukuisiin ulkomaisiin yhteisnäyttelyihin.² Scott oli pitänyt yksityisnäyttelyjä Maarianhaminassa, New Yorkissa ja Tukholmassa. Hän oli edustanut Ruotsia Pariisin biennaalissa ja työskennellyt New Yorkissa Ruotsin valtion stipendiaattina.³

Galerie Artek järjesti 1980-luvun loppupuolella vielä englantilaisten Anthony Caron, Hamis Fultonin, Christopher Jenssenin, David Tramlettin, Ben Nicholsonin ja Kenneth Martinin näyttelyt⁴.

Vuonna 1990 järjestettiin ruotsalaisten Rolf Hansonin ja Håkan Rehnbergin yksityisnäyttelyt. Myös maailmankuulun amerikkalaisen taiteilijan Josef Albersin näyttely saatiin Galerie Artekiin. Galleriasta oli lisäksi mahdollisuus hankkia teoksia seuraavilta maailmankuuluilta taiteilijoilta: Georges Bràque, Pierre Bonnard, Marc Chagall, Alberto Giacometti, Wassily Kandinsky, Henry Michaux, Henry Moore ja Pablo Picasso. Myös ne taiteilijat, jotka olivat pitäneet näyttelyn galleriassa, jättivät teoksiaan myyntitilille.⁵

¹ Heiskanen, Gullichsen ja ranskalaisgalleristi tapasivat. Suomen Sosiaalidemokraatti 13.8.1987.

² Taiteilijaesittely. Helsingin Sanomat 15.11.1987.

³ VALJAKKA 1986, 252.

⁴ Taiteilijaluettelot, Galerie Artekin arkisto.

⁵ Ann-Mari Arhippaisen haastattelu 30.11.1998. Myyntitili tarkoittaa näyttelyn jälkeen myytäviä teoksia. Kansainväliset taiteilijasopimukset tehdään yleensä gallerioiden kanssa eikä suoraan taitelijoiden kanssa.

Vaikka suomalaiset konkretistit olivat jo hyvin varhaisessa vaiheessa kosketuksessa Pariisin kansainvälisen taidepiirin kanssa, he eivät kuitenkaan missään vaiheessa luoneet merkittävää kansainvälistä taiteilijauraa.¹

Galerie Artek ei osallistunut kovin usein kansainvälisille taidemessuille. Taidemessuille galleria keskittyi viemään kerrallaan vain yhtä taiteilijaa. Galerie Artek teki yhteistyösopimuksia vain muutaman harvan kansainvälisen gallerian kanssa.²

4.4. Mikkola & Rislakki -gallerian kansainvälisiä näyttelyjä

Euroopan kuvataidemarkkinoille pääsy vaati yleensä aikaa ja monivuotisia ponnisteluja. Mikkola & Rislakki -galleria oli työskennellyt Euroopan markkinoille pääsyn eteen jatkuvasti ja tehnyt työtä määrätietoisesti asian eteen. Käytännössä yritys olikin ainoa suomalaista nykytaidetta ulkomaille lanseeraava yritys. Gallerian nimi onkin tullut tutuksi eurooppalaisille asiantuntijapiireille. Keski-Euroopan taidemarkkinoilla gallerian nimen tunteminen ja hyvän imagon merkitys korostuvat enemmän kuin Suomessa. Korkeaa arvostusta nauttivien gallerioiden taiteilijat noteerataan yleensä nykytaiteen kärkinimiksi. Euroopassa taiteilijat kytkeytyvätkin enemmän gallerian imagoon. Galleria pystyy luomaan itselleen korkeatasoisen imagon korkeatasoista nykytaidetta ja taiteilijoita esittelemällä.³

Ulkomaiset taiteilijakontaktit syntyivät soittamalla taiteilijalle ja käymällä hänen omassa ateljeessaan tutustumassa taiteilijan tuotantoon. Yhteys taiteilijoihin saattoi syntyä myös siten, että joku ulkomainen galleristi tai kriitikko otti yhteyttä ja lähetti materiaalia katsottavaksi.⁴ Krista Mikkola tutustui taiteilijoihin heidän ateljeissaan, ja sen jälkeen taiteilijoita edustaville gallerioille jäi tehtäväksi näyttelyjen järjestäminen. Esimerkiksi Kölnissä galleristi Michel Werner tutustutti galleristi Krista Mikkolan Per Kirkebyn teoksiin. Euroopassa hän alkoikin edustaa taiteilija Michele Sturtia.⁵

¹ KARJALAINEN 1990, 191 - 192.

² Holmila, Taiteilijoiden uraputki huipentuu Artekiin. Uusi Suomi 4.3.1989.

³ RISTIMÄKI 1990, 62.

⁴ Rantanen, Ei pidä uskoa sanaan ei.Keskustelu Krista Mikkolan kanssa. Taidelehti 4, 1985.

⁵ Ibid..

Jo 1980-luvun alkuvuosina galleriassa esiteltiin Michele Stuart, Bård Breivik, Jan Håfström, Domenico Bianchi, Bruno Ceccobelli, Gianni Dessi, Guiseppa Gallo, Jean-Charles Blais, Pierre Antonucci ja Loic Le Groumellec. 1980-luvun puolessa välissä galleriassa voitiin ihastella Richard Nonasin paperitöitä ja veistoksia ja vähän myöhemmin syksyllä New Yorkissa asuvan Cris Gianakosin taidetta. Gianakosin näyttely oli neljän pohjoismaisen gallerian yhteisprojekti, joka myöhemmin nähtiin Malmössä Galerie Nordenhagella, Tukholmassa Blanchessa ja Oslossa Riisissä. Näyttelyajoista oli sovittu norjalaisen Sissel Tolaasin ja Arvid Pettersenin kanssa. Rohkeita taiteilijavalintoja ovat edustaneet myös sellaiset taiteilijat kuten McKeever, Tatafiore, Barcelo ja Garutti.¹ Krista Mikkola oli kiinnostunut sellaisista maista kuin Ranska, Saksa ja Sveitsi. Hänen suunnittelemassaan systeemissä esimerkiksi viiden ulkomaisen taiteilijan markkina-alueena olisivat Ruotsi ja Suomi ja kymmenen taiteilijan markkina-alueena koko Eurooppa.²

Kansainväliset galleriakontaktit olivat elintärkeitä gallerialle, koska ne auttoivat suomalaisen taiteen vientiä ja toisaalta opettivat tuntemaan ajankohtaista kansainvälistä taidetta. Galleristi Krista Mikkolalle tärkeimpiä kansainvälisiä esikuvia oli Galerie Yvon Lambert Pariisissa.³ Krista Mikkolan tärkeimmät yhteistyögalleriat olivat Claes Nordenhage Ruotsissa, Anders Tornberg Gallery Lundissa, Lars Bohmanin Gallerie Tukholmassa, Gallerie Contur Tukholmassa, Gian Enzo Sperone Roomassa, Gallerie Tanit Münchenissä ja Claes Nordenhage Malmössä.⁴

Galleria pyrki tekemään taiteilijoista korkeatasoiset neliväriset näyttelyluettelot, koska niistä oli taiteilijoille myöhemmin hyötyä varsinkin kansainvälisiin näyttelyihin osallistuttaessa. Taiteilijat pitivät näyttelykatalogien olemassaoloa hyvin tärkeänä asiana kansainvälisessä yhteistyössä. Katalogit painettiin useilla eri kielillä riippuen siitä missä maassa näyttely oli. Taiteilijoiden ansiolistat piti kirjoittaa huolellisesti ja tarkasti. Näihin asioihin galleria oli panostanut jatkuvasti ja piti niitä hyvin tärkeinä.⁵

¹ Rislakki, Pyhän ja pahan liitto. Image 3, 1991.

² RISTIMÄKI 1990, 62.

³ Krista Mikkolan haastattelu 8.10.1998.

⁴ RISTIMÄKI 1990, 62.

⁵ Krista Mikkolan haastattelu 30.11.1998.

Kansainväliset näyttelyt aiheuttivat gallerialle erittäin suuria kustannuksia. Gallerian maksettavaksi tulivat yleensä messujen korkeat osanottomaksut, jotka olivat eri suuruisia ja vaihtelivat maittain. Taideteosten kuljetuskustannukset riippuivat matkan pituudesta. Lehtorahdit tulivat gallerialle hyvin kalliiksi, joten galleria pyrki käyttämään muita kuljetustapoja. Yllättävän suureksi menoeräksi muodostui taidemessuille lähtevien henkilöiden matka- ja hotellikustannukset. Taiteilijat saattoivat saada taloudellista tukea matkakuluihin ja painotuotteisiin. Ennenkuin taideteokset lähetettiin kansainvälisiin näyttelyihin, niille piti hankkia vakuutukset. Taidemessuille ei voinut osallistua ilman edustavia katalogeja, joiden kääntäminen eri kielille tuli kalliiksi. Muutamia näyttelyihin ulkomailla galleria sai taloudellista tukea Ranskan ja Italian kulttuuri-instituuteilta.¹

Esimerkiksi vuoden 1987 aikana galleriassa järjestettiin yksitoista näyttelyä, joista kansainvälisten näyttelyjen osuus oli viisi. Gallerian liikevaihto oli samana vuonna vajaa 3 miljoonaa markkaa, josta viennin osuus oli 700 000 markkaa. Tärkeimmät vientimaat olivat Ruotsi ja Ranska.² Tämän lisäksi galleria oli jo luonut hyvät, toimivat galleriasuhteet Länsi-Saksaan, Sveitsiin ja Ranskaan¹.

Krista Mikkolan omistama galleria vei suomalaisista gallerioista eniten taiteilijoita kansainvälisille taidemessuille.

4.5. Muita kansainvälisiä näyttelyjä

Taidesalonki Bellartessa järjestettiin 1990-luvun lopulla erittäin monta kansainvälistä näyttelyä. Taidesalonki Bellarten omistajat pitivät kansainvälisiä näyttelyjä niin tärkeinä, että niitä haluttiin ohjelmistoon vuodessa vähintään kaksi. Kansainvälisiä näyttelyjä pidettiin niin tärkeinä, että niitä haluttiin ohjelmistoon vuodessa ainakin kaksi. Bellarten ensimmäinen kunnianhimoinen tavoite oli järjestää COBRA-ryhmän taiteilijoiden suurkatselmus. Heistä oltiin kiinnostuneita, koska useimmat ryhmän jäsenistä olivat vielä elossa ja melko hyvässä luomisvireessä. Oli suhteellisen helppo

¹ Krista Mikkolan haastattelu 30.11.1998.

² RISTIMÄKI 1990, 58.

saada suuri ja komea näyttely hyvin monelta tämän ryhmän elossa olevalta taiteilijalta. Ryhmän taiteilijoita ei myöskään oltu esitelty Suomessa kovin usein aikaisemmin.²

Vuonna 1989 Bellarte järjesti suuren COBRA-ryhmän taiteilijoiden näyttelyn. COBRA-ryhmä on arvioitu 1900-luvun toisen puoliskon tärkeimmäksi taiteilijaryhmäksi. Näyttelyyn saatiin hyvin monipuolinen kokoelma maalauksia, veistoksia, grafiikkaa, kuvakudoksia, julisteita ja kirjoja. Cobralainen ekspressionismi sai virikkeensä primitiivisestä ja lasten kuvallisesta ilmaisusta. Mukana olivat taiteilijat Pierre Alechinsky, Else Alfelt, Karel Appel, Corneille, Jacques Doucet, Stephen Gilbert, Svavar Gudnason, Carl-Henning Pedersen, Asger Jörn, Reinhoud, Shinkichi Tajiri, Theo Wolvecamp ja Lucebert. Hollantilaisella Lucebertilla oli myöhemmin useampia näyttelyitä Bellartessa. Ulkomaisista näyttelyistä myynti on yleensä hyvin tärkeä asia gallerialle. Esimerkiksi Cobra-ryhmän taiteilijoiden näyttelyistä myytiin turkulaiselle kauppaneuvos Matti Koivurinnalle Karel Appelin maalaus.³ Taidekeräilijä Urpo Lahtinen osti Corneillen kuvakudoksen ja Lucebertin maalauksen.⁴

Syksyllä 1988 vuoden aikana oli teoksia esillä seuraavilta taiteilijoilta: Roberto Matta, Victor Vasarely, Yves Tanguy, Martin Bradly, Wifredo Lam, Arman, Cèsar ja Paul Wunderlich. Näyttelystä oli painatettu nelivärijulisteet ja kutsukortit. Myös yhteistyögalleria toi paljon erilaista näyttelyyn liittyvää materiaalia kuten taidekirjoja ja erilaista näyttelyyn liittyvää oheismyyntiä. Galleriassa kävi ennennäkemättömän paljon kiinnostuneita katsojia.⁵

Bellartella oli yhteistyötä torinolaisen Galleria Altairin kanssa. Galleriaan saatiin tämän yhteistyön kautta taiteellisesti erittäin korkeatasoisen näyttely, jossa olivat mukana taiteilijat Bruno Ceccobelli, Pizzi Cannella ja Marco Tirelli.

Kansainvälisten kuuluisien taiteilijoiden näyttelyn saaminen Suomeen ja galleriaan oli taloudellisesti erittäin kallista, koska yhteistyögallerioille jouduttiin maksamaan suuret

¹ Ibid., 62.

² Taiteilijaluettelot, Taidesalonki Bellarte Oy:n arkisto.

³ Taiteilijaluettelot, myyntilistat, Taidesalonki Bellarte Oy:n arkisto. Osasta taiteilijoista on käytetty vain yhtä taiteilijanimeä mikä tarkoittaa sitä, että taiteilija itse käyttää vain toista nimeä. Tällaisia taiteilijoita ovat Corneille, Lucebert, Reinhoud, Arman, Cèsar.

⁴ Ibid..

⁵ Ibid..

takuurahat ennakkoon. Sen vuoksi gallerian tuli olla melko varma siitä, että Suomesta löytyi ostavia asiakkaita.¹

Helsingin Bellarte avattiin Erottajankatu 7, arkkitehtonisesti vaikuttavassa tilassa 28.9.1988 italialaisen transavantgarden Mimmo Paladinon ja suomalaisen kuvanveistäjä Eila Hiltusen näyttelyllä. Timo Valjakka kirjoitti kritiikissään, että Paladino korostaa mielikuvituksen, symbolisen ja subjektiivisuuden merkitystä ja määrittelee teoksen keskeiseksi kriteeriksi sen intensiteetin. Pohjimmiltaan Paladinon taiteessa transavantgarde näyttäytyy sen kerroksellisuudessa ja esineellisyydessä. Teokset ovat eräänlaisia myyttisiä alkumeriä, jossa merkit kelluvat yksiulotteisista merkityksistä vapautettuina² Suurkeräilijä Pentti Kouri osti galleriasta Mimmo Paladinon teoksen. Myös eräät muut suomalaiset taidekeräilijät ostivat kokoelmiinsa näyttelyn teoksia.³

New Yorkissa asuva nuori suomalaistaiteilija Mari Rantanen toi Taidesalonki Bellarteen näytteille newyorkilaiset taiteilijakollegat Andrea Belagin, Deborah Kassin ja David Storeyn.⁴ Unkarilaiset taiteilijat Imre Bukta, Geza Samu, Lazlo Mulacis, Karoly Klimo ja Klara Borbas olivat esillä sekä Bellarten Helsingin että Turun galleriassa.⁵

Taidesalonki Bellarte järjesti ranskalaisten konkretistien näyttelyn Helsingin Bellarteen Pariisista. Näyttelyn nimi oli "Sommitelmasta merkkiin", ja siinä olivat mukana mm. Charles Bezie, Jean Devasne, Jean-Francois Dubreuil, Aurelie Nemours, Antoine Perrot ja Henri Prosi. Näyttelyssä oli mukana maalauksia ja grafiikkaa. Ranskalaisen geometrisen abstraktion non-figuratiivisen taiteen merkittävin ja tinkimättömin hahmo oli Auguste Herbin, jolta oli mukana grafiikkaa. Vielä tänä päivänä Ranskassa on kaksi museota (Grenoble ja Cholet), jotka keräävät näiden taiteilijoiden teoksia.⁶

Galleristi Kaj Forsblom teki yhteistyötä kansainvälisen galleristin Leo Castellin kanssa. Galleristi Leo Castellilla ja hänen vaimollaan oli useita gallerioita New Yorkissa. Myös Kaj Forsblomilla oli Helsingissä kaksi suurta galleriaa, joissa hän esitteli samoja

¹ Jaakko Lindbergin haastattelu 25.2.1999.

² Valjakka, Taiteilijakritiikki Mimmo Paladinosta. Helsingin Sanomat 6.11.1988.

³ Hintalistat, Taidesalonki Bellarte Oy:n arkisto.

⁴ Mattila, Nuori New York tuli Helsinkiin. Iltasanomat 17.8.1989.

⁵ Kutsukortit, Taidesalonki Bellarte Oy:n arkisto.

⁶ Taiteilijoiden ansiolistat. Taidesalonki Bellarte Oy:n arkisto.

taiteilijoita, jotka kuuluivat Leo Castellin tallitaiteilijoihin.¹ Vuonna 1991 Kaj Forsblom ei ollut vielä joutunut supistamaan galleriatoimintaansa kuten monet muut galleristit. Hänellä oli varastossa melko paljon tauluja, joita hän oli jättänyt aikaisemmista myyntinäyttelyistä varastoon myytäväksi. Kaj Forsblom oli osallistunut taidemessuille ympäri maailmaa ja esitellyt kansainvälisiä taiteilijoita mm. Los Angelesissa, Madridissa, Pariisissa, Tokiossa, Chicagossa ja Milanossa. Hän oli myynyt kansainvälisillä taidemessuilla taidetta niin hyvin, että kotimaiset kustannukset oli tullut katettua.²

Suomalaisten gallerioiden kansainvälistyminen näkyi ennen kaikkea siinä että Suomeen tuotiin 1980-luvulla erittäin paljon yksityisten gallerioiden toimesta kansainvälisten taiteilijoiden näyttelyitä. Näiden näyttelyiden huomioiminen varsinkin lehdistössä jäi melko vähäiseksi. Kansainvälisille taidemessuille osallistuivat vain muutamat galleriat ja suomalaisten taiteilijoiden vienti jäi melko satunnaiseksi.

¹ Broner, Vain parasta. Taide 4, 1985, 15 - 17.

² Rintakoski, Lama tuntuu myös taidekaupassa. Turun Sanomat 24.8.1991.

5. Kuvataiteen asiakkaat, taidesijoittajat ja merkittävät keräilijät

5.1. Taiteen ostajat

Museoiden ja gallerioiden välillä on vallinnut eräänlainen riippuvuus, koska museot ostavat taiteilijoiden teoksia gallerioista. Museoiden ja julkisten kokoelmien ostot ovat olleet tärkeitä myös siksi, että ne ovat vahvistaneet sekä gallerian että taiteilijan mainetta. Taiteilijan uraa arvioitaessa taiteen ammattilaiset arvioivat ensin sitä, mihin museoihin taiteilijan teoksia on ostettu.¹

Ateneumin taidemuseon intendentti Olli Valkonen on todennut, että sijoittajien kanssa museot eivät pysty kilpailemaan. Vanha totuus on, että keräilijät hankkivat nykytaidetta ja sijoittajat vanhempaa taidetta. Valkosen mielestä keräilijät ovat parempia sijoittajia, koska he tietävät, että Suomen nykyinen taiteilijapolvi edustaa kansainvälistä tasoa ja heidät noteerataan jonakin päivänä kansainvälisillä markkinoilla.² Arvotaiteen hinnat nousivat 1980-luvun puolenvälin jälkeen liian nopeasti, ja sen vuoksi museot alkoivat olla huolissaan määrärahojen riittämisestä hankkiessaan tasokkaiden taiteilijoiden teoksia. Ateneumin ostobudjetti olikin melko pieni, vaikka sitä lisättiin tuntuvasti 1980-luvun puolessa välissä. Samaan aikaan myös nykytaiteen kauppa virkistyi ja taiteilijat pystyivät saamaan teoksistaan parempia hintoja kuin aikaisemmin. Myös uudet keräilijät alkoivat lisätä ostojaan.³

Museoiden ostoilla on ollut hyvin merkittävä vaikutus koko taidemaailmaan ja sen toimintaan. Yleensä museoiden ostaminen ei ole ollut kiinni taloudellisista vaihteluista ja sen vuoksi laman aikana museot ovat olleet erittäin tärkeitä gallerioille. Monesti museot saattoivat olla ainoita ostajia, varsinkin spesifisemmässä taiteessa. Taiteilijan uran ja ammatissa menestymisen kannalta tärkeintä on ollut taideteoksen ostaminen taidemuseoon. Hyvään galleriaan pääsy on merkinnyt taiteilijalle pääsyä taidemaailman

¹ JYRÄMÄ 1995, 62 - 63.

² Hasan, Nykytaide rikkoo tutut kuviot. Markkinointi 5, 1988.

³ Hasan, Museot olivat huolissaan ostomäärärahoista. Suomen Kuvalehti 55, 1988.

ytimeen. Galleriat saattoivatkin ajoittaa tärkeinä pitämiään näyttelyitä vuoden alkuun, jolloin museoiden ja kokoelmien taidehankintamäärärahat olivat vielä käyttämättä.¹

Taiteilijan ansiolistalla arvostetuimpia asioita on teoksen saaminen museokokoelmiin, ja Ateneumin kokoelmat edustivat tässä suhteessa maan huippua. Sen vuoksi taiteilija pyrki tekemään aina parempia ja kiinnostavampia teoksia.² Esimerkiksi Helsingin kaupungin taidemuseo hankki kokoelmiinsa vuonna 1989 teoksia 14 helsinkiläisestä galleriasta ja neljältä yksityishenkilöltä ja/tai taiteilijalta³. Myös muissa kaupungeissa sijaitsevien ostajat tekivät usein hankintojaan pääkaupungin gallerioista. Muiden kaupunkien museot olivat olleet jo pitkään Galerie Artekin asiakkaita.⁴

JYRÄMÄ luokitteleekin taidegallerioista ostajat seuraavasti: 1) museot ja julkiset kokoelmat, 2) säätiöiden ostajat, 3) yksityiset henkilöt 4) yksityiset kokoelmat, 4) jupit ja 6) satunnaiset ohikulkijat.⁵

Gallerioille pääasiakkaita olivat museot ja julkiset kokoelmat. Myyntitoimenpiteet vaihtelivat avajaisista puhelinsoittoihin ja muihin galleristin suorittamiin toimenpiteisiin. Kyetäkseen myymään teoksen galleristin on tunnettava asiakkaansa taidemaku ja persoonallisuus. Taideteosten myyminen vaatii henkilökohtaisten suhteiden luomista pääasiakkaisiin. Galleristin on tunnettava hyvin esittelemänsä taiteilija ja teokset sekä pystyttävä hinnoittelemaan ne oikein. Usein teoksen myyminen kestää pitempään kuin itse näyttely.⁶ Monet ostajat valitsivat gallerian sen statuksen tai maineen perusteella⁷.

Suomessa uutena ostajana taidemarkkinoille tuli sodan jälkeen syntynyt sukupolvi, joka oli hyvissä asemissa yhteiskunnan eri aloilla. Heillä oli hyvät palkat, ja monilla mahdollisuus hankkia taidetta pääkonttoreiden neuvottelu- ja edustustiloihin sekä tietenkin itselle kotiin. Taideteokset muuttuivat osaksi sosiaalista merkki- ja

¹ JYRÄMÄ 1995, 45 - 46.

² Pyysalo, Mihin Ateneumilla on varaa? Suomen Kuvalehti 55, 1988.

³ SAKARI 1991, 74.

⁴ Ann-Mari Arhippaisen haastattelu 30.11.1998.

⁵ JYRÄMÄ 1995, 62 - 63.

⁶ Ibid..

⁷ JYRÄMÄ 1995, 66.

viestintäjärjestelmää, ja niillä haluttiin viestittää omaa menestystä ja sosiaalista ja taloudellista asemaa.¹

CRANE tutki amerikkalaisten taideostokäyttäytymistä ja havaitsi, että sodan jälkeen syntynyt hyvin koulutettu sukupolvi oli kiinnostunut ostamaan avantgardetaidetta. Se vaikutti nykytaiteen kysynnän nousuun ja kulutuksen kasvuun Yhdysvalloissa.²

Lehdistön merkitys taiteen myynnissä on ollut hyvin merkittävä, ja sillä on erittäin suuri merkitys taiteen hinnanmuodostukseen erityisesti noususuhdanteen aikana, jolloin taidemarkkinoilla liikkuu taidetta tuntemattomia uusia ostajia. Yleisön kiinnostusta kuvataiteisiin ja näyttelyihin lisäsivät 1980-luvulla lähes kaikkien lehtien artikkelit taiteella rikastumisen mahdollisuudesta taidemarkkinoilla.³

Myydessään taideteoksia galleristit saattoivat 1980-luvulla kutsua säätiön tai liikelaitoksen edustajan galleriaan tutustumaan taiteilijaan, näyttelyyn ja esillä oleviin teoksiin. 1990-luvulla galleriakäynnit vähenivät ja monet suuret ostajat poistuivat taidemarkkinoilta. Samaan aikaan vähenivät yksityisten ihmisten taideostot. Monille gallerioille uskollisen ja tärkeän asiakasryhmän muodostivat yksityiset ihmiset, jotka ostivat taidetta omaksi ilokseen ja kaunistukseksi kotiaan. He ostivat taideteoksia sekä esteettisistä että sosiaalisista syistä.⁴ Taiteen hintojen kohotessa tavalliset ihmiset eivät pysyneet mukana taideteosten hintojen nousun tahdissa, suurostajat olivat ehtineet valita gallerian seiniltä keskeiset teokset. Nimekkäiden taiteilijoiden teosten hinnat olivat nousseet hyvin korkealle. Nousukauden aikana taiteen hinta kohosi tavallisten keskituloisten ihmisten ulottumattomiin. Galleristi Ilona Anhavan mielestä taideteosten hinnat tulisi olla jossain järkevässä suhteessa ihmisten ansiotasoon. Taiteen ensisijainen tehtävä on tuottaa ostajilleen iloa ja tyydytystä.⁵

¹ Rislakki, Pyhän ja pahan liitto. Image 3, 1991.

² CRANE 1987, 115 - 118.

³ Laitinen-Laiho, Arvotaulun hinta on mystiikkaa. Talouselämä 14.8.1998.

⁴ JYRÄMÄ 1995, 46 - 47.

⁵ Jäämeri: Hän Ilona Anhava, taideyrittäjä. Suomen Kuvalehti 29, 1991.

5.2. Taidesijoittajat ostajina

Taidesijoittajan ja taidekeräilijän roolin erottaminen on hyvin vaikeaa. Milloin keräilijä toimii taidekeräilijänä ja milloin taidesijoittajana. Taidekeräilijät keräävät taidetta kootakseen mahdollisimman hyvän ja edustavan kokoelman. He eivät ajattele ensisijaisesti teosten myymistä ja niistä saatavaa rahallista hyötyä. Taidesijoittajat taas pitävät tärkeänä taideteoksista myytäessä saatavaa mahdollisimman suurta taloudellista voittoa. Taideteos toimii heille ensisijaisesti investointikohteena.

Suomessa erittäin tärkeänä 1980-luvun pankkimaailman erityispiirteenä voitiin nähdä se, että pankit ja rahalaitokset alkoivat hyväksyä miljoonalainojen takuiksi taidetta.¹

Talouden nousu ja rahamarkkinoiden vapautuminen 1980-luvulla synnyttivät taidebuumin. Taide alettiin nähdä myös sijoituskohteena. Pankit, vakuutusyhtiöt, liikelaitokset, säätiöt ja julkiset laitokset alkoivat ostaa taidetta kokoelmiinsa useilta eri taiteilijoilta asiantuntijoiden suositusten mukaan. Valtava määrä uutta rahaa kanavoitiin taidemarkkinoille, ja äskettäin rikastuneet henkilöt alkoivat ostaa modernia taidetta.²

Suomessa taidebuumi ei näkynyt vain taidehuutokaupoissa vaan samanlaista buumia oli nähtävissä myös taidegallerioissa. Taiteen kysyntä lisääntyi voimakkaasti, ja taidetta alettiin pitää sijoituskohteena. Säätiöt ja liikelaitokset tulivat uusina suurina ostajina taidemarkkinoille, ja niiden suhtautuminen taidekokoelmien ostamiseen oli aikaisempaa ammattimaisempaa. Gallerioissa oli nyt paljon enemmän ulkomaisten taiteilijoiden näyttelyitä ja ulkomaisen taiteen valikoima oli silloin paljon aikaisempaa suurempi. Monet suomalaiset taiteilijat alkoivat tehdä paljon suurempia ja kalliimpia teoksia museoiden ja säätiöiden ostotarpeisiin.³

Taiteen kysyntä ei kohdistunut ainoastaan vanhempaan taiteeseen, vaan nyt ostettiin myös nykytaidetta. Gallerioissa huomattiin, että modernia taidetta ostettiin paljon, vaikka hinnat olivat nousseet moninkertaiseksi. Gallerioiden myynnit kasvoivat

¹ Rislakki, Pyhän ja pahan liitto. Image 3, 1991.

² Casey, Taidekaupassa kaksi pakkomieltä, keinottelu ja keräily yhtyvät. Helsingin Sanomat 5.3.1991.

³ JYRÄMÄ 1995, 52 - 54.

nopeasti. Ajateltiin, että kun ostaa taideteoksen tänään, sen voi huomenna muuttaa helposti rahaksi myymällä se edelleen voitolla.¹

Säätiöt käyttivät 1980-luvulla selvästi enemmän rahaa taiteeseen kuin aikaisemmin. Jotkut alkoivat kerätä kokoelmaa sijoitusmielessä. Heidän motiivinsa ostaa taidetta oli samalla kertaa taloudellinen, sosiaalinen ja esteettinen.²

Kun taiteen hinnat lähtivät nousemaan ja näyttivät nousevan koko ajan, alkoivat ihmiset ostaa taidetta sijoitusmielessä. Taidesijoittajat seurasivat taiteen hintojen kehitystä etenkin kevät-, syys- ja iltahuutokaupoissa. Huutokaupat olivat tuolloin sosiaalinen happening. Rahaa näytti tulevan pörssistä ja sijoituksista ja pankit antoivat pankkilainaa taidesijoituksia varten. Taidetta oli alettu ostaa kuin investointikohteita, merkkituotteita tai arvopapereita. Monet uudet liikelaitokset ja pienyritykset alkoivat ostaa taidetta sijoitusmielessä ja rinnastivat ne kiinteistöosakkeisiin tai arvopapereihin. Pankit alkoivat myös luotottaa taidesijoituksia. Suomen taidemarkkinoille oli syntynyt aivan uudenvuodenlainen tilanne.³

Taiteen hintojen nousuun 1980-luvulla vaikutti myös puhdas taiteella keinottelu. Taidekauppiat saattoivat ostaa taiteilijan koko tuotannon tai esimerkiksi tietyn grafiikan vedossarjan, joka laskettiin taidemarkkinoille vain kysynnän mukaan.⁴

Taidekeräilijä Jaakko Lindbergin mielestä taidemarkkinoiden ylikuumeneminen johtui siitä, että 1980-luvulla taidemarkkinoille tuli mukaan uusina ostajina keräilijöitä, jotka halusivat taiteen ostamisen kautta ostaa itselleen nopeaa sosiaalista arvostusta. Kaikki suurostajat lähtivät mukaan samaan aikaan. Uudet taideostajat toimivat täysin kritiikittömästi. He eivät tieneet taiteesta mitään, he eivät ostaneet taidetta vaan taiteeseen liittyvää sosiaalista arvostusta. Osalla heistä oli perittyä rahaa, mutta monet ostivat taidetta pankista saamallaan lainarahalla. Taidegallerioihin uusina ostavina asiakkaina tuli monia taidekauppiaita, jotka ostivat taidetta tänään ja myivät sitä huomenna nopeiden voittojen toivossa. Taidekauppiat ja jälleenmyyjät ostivat paljon

¹ Avomaa 1994, 217 - 219.

² JYRÄMÄ 1995, 46 - 47.

³ Rislakki, Pyhän ja pahan liitto -Image 3, 1991.

⁴ Laitinen-Laiho, Arvotaulun hinta on mystiikkaa. Talouselämä 14.8.1998.

myös huutokaupoista. Jälleenmyyjät ostivat sellaisten taiteilijoiden teoksia, joita pystyi myymään nopeasti ja korkeampaan hintaan.¹

Samaan aikaan Suomeen syntyivät taidekonsulttiyritykset, kuten Art Expert ja Passepar-tout. Merkittävistä taidekonsulteista voidaan mainita Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtaja Jarmo Mäkilä ja kuvataidekriitikko ja taiteilija Kimmo Sarje. Myös Ateneumin taidemuseon entinen apulaisintendentti Leena Peltola toimi hyvin monessa eri roolissa helsinkiläisen kuvataidekentän eri sektoreilla.² Hän toimi myös Henna ja Pertti Niemistön kuvataidesäätiön asiantuntijana antaen asiantuntija-apua taidehankinnoissa.³

Hyvin monet tahot alkoivat ostamaan taidetta samaan aikaan. Uusina ostajina taidemarkkinoille tulivat taidesijoittajat ja sellaiset keräilijät, jotka ostivat taidetta velkarahalla. Velkarahalla ostavien keräilijöiden rinnalla oli myös muita uusia keräilijöitä, jotka lähtivät keräämään kokoelmaa. Taiteesta tuli sijoituskohde, ja kun hyvin monet lähtivät ostamaan taidetta samaan aikaan, taiteen hinnat lähtivät nousemaan. Voidaan ihmetellä mistä syystä pankit antoivat täysin kritiikittömästi rahaa taideostoihin. Monet taidesijoittajat ostivat taidetta velkarahalla poiketen kansainvälisistä esikuvista. Kun lama alkoi, heidän ostamisensa loppuivat ensimmäisenä.

5.3. Taidekeräilijät ostajina

Suurina uusina asiakkaina Galerie Artekiin tulivat 1980-luvun lopulla taidekeräilijät Pentti Kouri, Henna ja Pertti Niemistö, Matti Harkonmäki ja eräät muut taidekeräilijät, jotka eivät halua antaa nimeään julkisuuteen.⁴ Mikkola & Rislakki -gallerialle suurostaja Pentti Kouri oli aivan ylivoimaisesti suurin asiakas, mutta gallerialla oli myös muita tärkeitä taidekeräilijöitä, jotka ostivat paljon taidetta.⁵ Taidesalonki Bellartesta myytiin

¹ Jaakko Lindbergin haastattelu 25.1.1999. Haastateltu on ollut mukana taidehuutokaupoissa taidekeräilijänä 30 vuotta.

² Rislakki, Pyhän ja Pahan liitto. Image 3, 1991.

³ Ann-Mari Arhippaisen haastattelu 25.2.1999.

⁴ Ann-Mari Arhippaisen haastattelu 30.11.1998.

⁵ Krista Mikkolan haastattelu 28.11.1998.

monia teoksia taidekeräilijä Urpo Lahtiselle ja muutamia kauppaneuvos Pertti Niemistöille ja kauppaneuvos Matti Koivurinnalle. Uudet taidekeräilijät olivat erittäin merkittäviä asiakkaita gallerialle. Bellartesta keräilijät ostivat etupäässä ulkomaisten taiteilijoiden teoksia. Taidesalonki Bellarten suurimmat keräilijät, jotka hankkivat taidetta, ostivat taidetta omilla rahoillaan, ei lainarahalla.¹

5.3.1. Suurkeräilijä Pentti Kouri

1980-luvun lopulla Helsingin taidemaailmassa vaikutti ylivoimaisesti eniten suurkeräilijä Pentti Kouri. Ilman häntä Helsingissä olisi ollut vähemmän taidegallerioita, vähemmän taidekauppaa ja halvemmat taiteen hinnat. Kourin ansiosta taiteesta tuli sijoituskohde ja gallerioista liikeyrityksiä. Hän oli nykytaiteen tärkein ja suurin suomalainen ostaja, josta galleriat asiakkaana kilpailivat. Kuvataiteen hinnat lähtivät rajuun nousuun juuri siitä syystä, että suurkeräilijä Pentti Kouri ilmestyi taidemarkkinoille suurostajana.²

Kourin taidekokoelma syntyi vuosina 1987 - 1990. Suomen taide-elämän merkittävin ja tärkein suurkeräilijä oli ehdottomasti Pentti Kouri. Galleriat kilpailivat hänestä asiakkaana, ja melko varmasti hänen ansiostaan myös hinnat lähtivät rajuun nousuun. Museoihin verrattuna Kouri oli ostanut muutaman vuoden aikana ehkä kymmenen kertaa enemmän taideteoksia kuin suomalaiset museot ja muut keräilijät yhteensä. Suomalaisen taiteen osuus lienee ollut noin 20 milj. markkaa. Newyorkilainen galleristi Arnold Glimcher on arvioinut, että Yhdysvalloissa Pentti Kouri oli yksi kahdestakymmenestä tärkeimmästä keräilijästä.³

Taidekaupan huippuvuodet sijoittuvat vuosille 1988 - 1989, jona aikana Pentti Kouri osti Suomessakin erittäin paljon taidetta. Tämän arvion on esittänyt Pentti Kourin veli Pekka Kouri.⁴ Kansainvälisen taidekaupan business-mies ja monien gallerioiden omistaja Leo Castelli taiteilijoihin kuului Pentti Kourin neuvonantajin ja ystäviin.

¹ Jaakko Lindbergin haastattelu 25.11.1998.

² Saukkomaa 1991, 184.

³ Rislakki, Pyhän ja Pahan liitto. Image 3, 1991. Ei ole olemassa tarkkoja markkamääriä muiden taidemuseoiden ja keräilijöiden ostoista.

⁴ Ibid..

Kourin kokoelman arvoa ei tiedetä tarkasti, mutta kansainvälisen taiteen osuus saattoi olla yli sata miljoonaa markkaa.¹

Taide kiinnosti Kouria, ja hän opiskeli nopeasti tuntemaan taidetta ja muuta alaan liittyvää perustietoa. Hän osti taidetta, koska piti sitä tärkeänä ja merkittävänä. Pace-gallerian johtaja Douglas Baxterin käsitys Kourista taiteen keräilijänä oli seuraava: "Kouri on ollut hyvä asiakas, ja hänellä on todellista näkemystä taulujen ostossa. Hän ei osta teoksia summassa vaan harkitsee tarkasti teoksen taiteellista puolta". Baxter ylisti Kourin suunnitelmaa, jonka mukaan Kouri rakentaisi kaupunkiasuntonsa rakenteisiin liittyvät taideteokset, jotka olisi hankittu Fickhard Serralta. Asiantuntijat arvioivat, että Kouri toimi taideostoissaan erittäin tarkasti. Hän oli kehittänyt oman intuiutionsa sille rajatulle alueelle, josta hän oli kiinnostunut. Pentti Kouri kuului 1990-luvulla myös Guggenheimin museon kansainväliseen neuvostoon ja Dia Art Foundationin hallitukseen.²

Kukaan ei tiedä täsmällisesti Pentti Kourin kokoelman arvoa, sillä kokoelmaa säilytettiin erilaisissa varastoissa eri paikoissa. Kokonaisuudessaan se ei ole ollut koskaan esillä. Rahallisesti sen arvo saattoi olla yli sata miljoonaa markkaa ja Suomessa olevien teosten osuus oli ainakin 20 miljoonaa markkaa. Taiteen hinnat olivat nousseet lyhyessä ajassa erittäin paljon, jonka vuoksi kokoelmien arvon määrittäminen oli tullut vaikeaksi.³

Aluksi Pentti Kouria kiinnostivat suomalaiset konstruktivistit, joita hän hankki gallerioista. Hän osti taidetta seuraavista suomalaisista gallerioista: Grafiart, Mikkola & Rislakki -galleria, Galerie Artek, Galleria Bronda, Galleria Persons & Lindell ja Galleria Sculptor. Kourin taideostojen osuus Persons & Lindellin liikevaihdosta oli jopa 70 - 80 prosenttia, Mikkola & Rislakin liikevaihdosta puolet ja Grafiartin liikevaihdosta 20 prosenttia.⁴

Gallerioiden kilpailu Kourista sai toisinaan koomisia muotoja. Galleria Mikkola & Rislakki järjesti maaliskuussa 1990 näyttelyn, jossa esiteltiin islantilaisen Sigurd

¹ Saukkomaa 1991, 184.

² Rislakki, Pyhän ja Pahan liitto. Image 3, 1991.

³ Hasan, Haastattelu Suomen Kuvalehti 7. 1988.

⁴ Saukkomaa 1991, 181 - 184.

Gudmundssonin ja hollantilaisen Pieter Laurins Molin töitä. Mol oli käsitetaiteilija ja hänen teoksensa olivat fyysisesti raskaita. Suomalaisgallerialle näyttelyn järjestäminen oli raskas ponnistus, jossa tarvittiin trukkeja ja kahdeksan miestä kantamaan taideteoksia Nokian vanhalle kaapelitehtaalle. Näyttely oli vakuutuksineen ja kuljetuskustannuksineen gallerialle myös suuri taloudellinen riski. Näyttely oli oikeastaan järjestetty vain suurkeräilijä Pentti Kourin ostoja silmällä pitäen. Pentti Kouri ei kuitenkaan päässyt paikalle ostamaan teoksia, ja galleria kärsi taloudelliset tappiot. Vähän myöhemmin galleria joutui lopettamaan taloudellisten vaikeuksien takia. Samoin Galleria Persons & Lindell, joka oli luottanut liikaa yhteen asiakkaaseen, joutui lopettamaan toimintansa.¹

Galerie Artekista Kouri saattoi ostaa useampia teoksia yhdellä kertaa, ja lasku saattoi olla satojatuhansia markkoja. Myös Galerie Artekille Kouri oli hyvä asiakas ja ostaja, mutta Galerie Artek ei koskaan nostanut teosten hintoja Kourin ostojen toivossa. Galleria myi Kourille mm. Kain Tapperin, Juhana Blomstedtin, Ernst Mether-Borgströmin, Paul Osipowin, Carolus Enckellin ja Matti Kujasalon teoksia. Tietenkin galleristit ja taiteilijat olivat innostuneita ja miettivät jopa hintojen nostamista, koska Kouri ei koskaan tinkinyt vaan maksoi listahinnan. Vuosikymmenen lopulla puhuttiin jopa "kouri-hinnoista", mikä tarkoitti sitä, että hintoja nostettiin, jos tiedettiin Kourin tulevan galleriaan ostamaan taidetta.²

Markkinat eivät heiluttaneet Kouria, vaan Kouri heilutti taidemarkkinoita. Kouri osti taidetta, koska hän piti taiteesta. Hän ei käynyt kauppaa ostamillaan teoksilla vaan erään arvion mukaan osti ensisijaisesti itselleen hyväksyntää keräämällä kokoelmaa ja sijoittamalla taiteeseen.³ Ostot olivat Suomessa jopa liian suuria. Kourin kokoelmiin kuului ainakin seuraavien suomalaisten taiteilijoiden teoksia: Kain Tapper, Veikko Hirvimäki, Paul Osipow, Carolus Enckell, Jan-Kenneth Weckman, Matti Kujasalo, Marika Mäkelä, Leena Luostarinen, Marjatta Tapiola ja Alwar Gullichsen. Suomalaiset taiteilijat ja galleristit näkivät Kourin ylivoimaisena taiteen mesenaattina.⁴

¹ Saukkomaa 1991, 182 - 183.

² Ann-Mari Arhippaisen haastattelu 30.11.1998.

³ Saukkomaa 1991, 181.

⁴ Ibid., 203.

Kouri vietti paljon aikaa amerikkalaisissa gallerioissa ja tutustui siellä moniin taiteilijoihin. Hän oli päässyt mukaan jopa museoiden hallintoon. Kouri pääsi ikäänkuin sisään taiteen ytimeen. Monet ostamiensa teosten taiteilijat hän tuntee itse henkilökohtaisesti ja mm. Richard Serra oli hänen ystävänsä.¹

Amerikkalainen Pace-gallerian johtaja Douglas Baxter piti häntä hyvänä asiakkaana. Hänen galleriastaan Kouri oli ostanut Julian Schnabelin, Robert Irwinin ja Donald Juddin teoksia.² Vuonna 1990 Kourin kokoelma arvioitiin kahdeksan parhaan kokoelman joukkoon New Yorkissa, ja kahdenkymmenen parhaan kokoelman joukkoon Yhdysvalloissa. Kouri osti kuuluisien taiteilijoiden teoksia tärkeistä gallerioista New Yorkista, Lontoosta ja Pariisista. Hänen kokoelmansa sisälsi paljon ekspressionismin ja käsitetaiteen huippunimiä. Kokoelma oli hyvin laaja, pelkkä luettelo siitä oli 50-sivuinen. Kokoelmiin kuului mm. Joseph Beuysin, Eduardo Chillidan, Christon, Francesco Clementen, Jannis Kounellisin, Marcus Lübertzin, Frank Stellan, Roy Lichtensteinin, Claes Oldenburgin, Robert Rauschenbergin, Donald Juddin, Richard Serran, Jean Kounellisin ja Mario Mertzin teoksia.³

Kourin keräämän kokoelman taiteilijat Donald Judd, Richard Serra ja Dan Flavin kuuluvat kuvanveiston minimalisteihin. Termin "Minimal Art" suomenkielistä vastinetta minimalismia käytetään kuvaamaan nykyaiteen tuotteita, joiden esteettinen ilme muodostuu taiteellisen sisällön puutteesta. Minimalismin perusolemukseen kuului ehdoton puritanismi, joka esiintyy selvimmin Don Juddin veistoksissa. Minimalismissa muoto, volyyymi, väri ja pinta ovat itsessään jotain, jota ei pidä kätkeä käyttämällä niitä jonkin aivan toisenlaisen kokonaisuuden osina.⁴ Minimalismi ja käsitetaide pyrkivät täydelliseen puhtauteen ja rehellisyyteen. Taiteilijat halusivat pelkistää taiteen siihen, mikä on sen materiaaleille luontaista, eliminoimalla siitä pois kaiken sen, mitä materia ei itsessään ole. Nyt luovuttiin ilmaisemasta symboleja, metaforeja ja illuusioita. Taiteesta tuli älyllinen leikki, jossa tekijät olivat persoonattomia ja taiteilijan henkilöllisyys oli irrelevantti.⁵

¹ Kylmänen, Olen nähnyt valon. Helsingin Sanomat 19.8. 1997.

² Saukkomaa 1991, 184 - 185.

³ Ibid., 187.

⁴ LUCIE-SMITH 1977, 377 - 387.

⁵ HONOUR, FLEMING 1992, 823 - 824.

Keväällä 1991 suurin osa suomalaisesta taidekokoelmasta siirtyi pois Pentti Kourilta. Taideteokset olivat Kansallis-Osake-Pankin lainojen panttina ja ainakin jossain vaiheessa osa arvokkaasta taidekokoelmasta oli menossa realisoitavaksi. Noin 400 teoksen ostohinta oli ollut arviolta noin 92 miljoonaa markkaa.¹ Taidekokoelman omisti Kouri Capital, joka oli lainannut rahaa toiselta Kourin omistamalta yhtiöltä, Benedict Group General Partnershipiltä. Kouri Capitalilla ei ollut rahaa, joten Benedict Group sai taidekokoelman rahan sijasta. Suurella osalla kokoelmaa Kouri Capital kuittasi noin 18 miljoonan markan velat.²

Opetusministeriö osti Postipankilta sijoittaja Pentti Kourin yhtiön konkurssipesän jäämistöstä peräisin olevan nykyaikaisen taiteen kokoelman, johon sisältyi kaikkiaan 62 teosta. Pankkisalaisuuteen vedoten tarkkaa summaa ei ole haluttu ilmoittaa, mutta kokoelman arvo sijoittuu 20 - 30 miljoonaan markkaan. Teokset sijoitettiin Suomen Nykyaikaisen taiteen museoon Kiasmaan. Neuvotteluissa oli mukana opetusministeriön virkamies Kari Poutasuo ja ulkopuolisena arvioitsijana toimi näyttelykeskus Framen johtaja Markku Valkonen. Ostettu kokoelma on valikoima suuremmasta 400 teoksen kokoelmasta: lähinnä minimalismia, art poveraa, postmodernismia ja pop-taiteita 1960 - 1980-luvuilta. Ostettuihin teoksiin kuuluu mm. Claes Oldenburgin, Roy Lichtensteinin, Frank Stellan, Richard Serran, Anselmi Kieferin, Julian Schnabelin, David Sallen, Giovanni Anselmon, Frank Sallen, Francesco Clementen, Wolfgang Laibin, Enso Cucchin, Dan Flavin, Per Kirkebyn, Donald Juddin, Jannis Kounellisin, Mario Mertzin, Robert Rauschenbergin ja Sigmar Polken teoksia. Lisäksi kokoelmaan kuuluu Henry Mooren modernistinen marmoriveistos.³

Kiasmaan ostettuun kokoelmaan kuuluu kolme Kounellisin teosta, jotka ovat taiteilijan kahden viimeisen vuosikymmenen tuotantoa. Teoksessa "Nimetön" vuodelta 1986 on seinälle ripustettu teräslevy, jonka yhdeksästä reiästä sihisee sininen kaasuliekki. Propaanikaasua sisältävät säiliöt on sijoitettu lattialle. Teräslevyn verhona on vapaasti laskoksille kiinnitetty valkoinen lakanakangas. Yläreivin aukkoja reunustaa raakapuu villarispauma. Teos "Nimetön" vuodelta 1989 koostuu 14 keskenään samanlaisesta rakenteesta. Teräslevylle on kahteen riviin pultattu I-palkeilla kuusi

¹ Avomaa 1994, 219.

² Saukkomaa 1991, 187.

³ Maunuksela, Nykyaikaisen taiteen museo sai Kourin taidekokoelman. Helsingin Sanomat 16.7.1997.

rautakiisua sisältävää säkkiä sekä kuusi kiveä. Teoksessa aine on pakattu, se odottaa kuljetusta toisaalle. Säkeissä tavara siirtyy kulttuurista toiseen, mitta tekee matkan ja asettuu alttiiksi jollekin uudelle. Rautakiisua kaivosteollisuus jalostaa raudaksi ja symboliset palkit liittävät sen urbaaniin maailmaan. Mitta on tekohetkensä vanki, mutta tekee ehdotuksen jostakin iättömästä ja pysyvästä, kenties synteesisistä. Kolmas Kounellisin "Nimetön"-teos vuodelta 1990 käsittelee niin ikään ihmisen roolia historiallisena fragmenttina. Kolmen teräslevyn kulmaan on ripustettu miesten tumma ulsteri. Taiteilija käytti teoksissaan tummaa ulsteria ensimmäisen kerran vuonna 1973. Takki oli tuolloin ripustettu kullatun seinän edessä seisovaan naulakkoon. Tässä teoksessa taiteilija palaa ajassa taaksepäin aina Bysanttiin asti. Hattu ja takki ovat nykyhetken symboleja, merkkejä yksilön hetkellisyydestä verrattuna teräksen iättömyyteen. Hylättyjen materiaalien avulla taiteilija haluaa kiinnittää katsojan huomion materiaalien omaan ilmaisuvoimaan.¹

Kiasmaan ostettuun kokoelmaan kuului poppia, arte poveraa ja kertovia maalauksia. Markku Valkonen on luonnehtinut kokoelmaan kuuluvia Sallen teoksia hyvin omalaatuisiksi ja merkitykseltään monikerroksisiksi ja moniulotteisiksi. Lichtensteinin teos on jälkipopistinen. Serran veistokset luokitellaan minimalistisiksi ja teoksiin liittyy hyvin usein vaaran elementti. Hänen teoksia ei ole kiinnitetty toisiinsa millään tavalla, joten konkreettinen sortumisriski oli olemassa. Esimerkiksi teosta "Stern Postia" ei pitänyt koossa mikään muu kuin valtavien toinen toisiinsa ja näyttelytilan nurkkaukseen nojaavien levyjen paino. Samoin Christian Boltanskin juutalaisten purim-ilojuhlaa kuvaava teos "Monument la Fete du Pourim " (1989) pyrkii pois ihmiskohtaloiden nimettömyydestä ja kasvottomuudesta. Boltanski käsitteli historiallista muistia suhteessa yksilöllisiin muistoihin.²

Ranskassa suurkeräilijät eivät ole taideostajien enemmistöä, mutta heidän makunsa, taloudelliset resurssinsa ja taidehankintansa antavat sävyn koko taidekaupalle ja näyttelytoiminnalle. Tällaisten keräilijöiden ostot vaikuttivat jopa taiteen hintojen nousuun.³ Kourin tapauksessa taideteokset oli ostettu velkarahalla ja ne päätyivät realisoitaviksi. Opetusministeriö lunasti osan kokoelmaa sijoitettavaksi Suomen

¹ Robbins, Kiasma-kokoelman yhteydessä oleva taiteilijaesittely. 1999.

² Kylmänen, Värikäs johdatus nykytaiteeseen. Helsingin Sanomat 12.6.1998.

³ MOULIN 1967, 79 - 86.

Nykytaiteen museoon Kiasmaan. Ainakaan 1990-luvun loppuun mennessä kokoelma ei ole saanut Kouri-kokoelman nimeä tai omaa huonetta, jossa teokset olisivat esillä. Nykytaiteen museo otti vastaan osan kokoelmasta, joka muuten olisi mennyt realisoitavaksi, koska teokset olivat pankissa lainojen panttina.

Yksi ostaja saavutti ylivoimaisen aseman Suomen taidemarkkinoilla. Pentti Kourin toimenpiteet vaikuttivat siihen, että taideteosten hinnat lähtivät rajuun nousuun hyvin lyhyessä ajassa. Suomessa puhuttiin jopa "kouri-hinnoista". Taidekaupan huippuvuodet sijoittuivat Suomessa vuosille 1988 - 1989, jolloin Pentti Kourin ostot olivat Suomessa suuremmat kuin muiden keräilijöiden ja museoiden ostot yhteensä. Voidaan nähdä, että Pentti Kourin ostot vaikuttivat ratkaisevasti siihen, että Suomessa syntyi taidebuumi vuosina 1988 - 1989. Suomalaisista gallerioista tuli liikeyrityksiä, taiteeseen alettiin sijoittaa ja taiteesta tuli sijoituskohde samalla tavalla kuin pörssiosakkeista tai kiinteistöistä. Suomeen syntyivät 1980-luvun lopulla taidemarkkinat.

Leo Castellin ja Pentti Kourin yhteistyö toi pienen Suomen taidemailmaan amerikkalaisen toimintamallin. Castellin suomalaisena yhteistyögallerioina ja käytännön toteuttajana ja tahdittajana toimivat Kaj Forsblomin omistamat galleriat. Amerikkalaiset ihmettelivät ja paheksuivat Leo Castellin toimintaa amerikkalaisessa galleriatoiminnassa, koska hän oli saanut liian ylivoimaisen portinvartijan aseman.

5.3.2. Muita merkittäviä taidekeräilijöitä

Huomattavien taidekeräilijöiden laajat teoshankinnat ovat luoneet pohjan joillekin paikkakunnille perustetuille museoille tai ne on sijoitettu johonkin museoon hoidettavaksi.

Niinpä esimerkiksi Maire Gullichsenin taidesäätien kokoelma on ollut perustana Porin taidemuseon synnylle. Hänen suomalaisen modernin taiteen kokoelma siirtyi hänen kuolemansa jälkeen vuonna 1990 Porin taidemuseolle.¹ Alvar Aalto -museo hoitaa Jyväskylässä Ester ja Jalo Sihtolan Taidesäätien kokoelmaa ja Sara Hildénin taidemuseo sijaitsee Tampereella. Hyvin monet vanhemmat taidekokoelmat ovat syntyneet

sellaisten taiteen keräilijöiden ja tukijoiden toimesta, joiden taloudellinen varallisuus on hankittu liike-elämästä tai teollisuudesta.²

Kauppaneuvos Veli Aine kuului myös merkittäviin suomalaisiin taidekeräilijöihin, ja vuonna 1986 perustettiin Tornioon hänen nimeään kantava taidemuseo. Samana vuonna vihittiin käyttöön Rovaniemen taidemuseo, jonka kokoelmiin luovutettiin Wihurin Säätiön taideteoksia.³

Suomessa alettiin kerätä taidetta 1980-luvulla ja monet uudet keräilijät aloittivat kokoelmien keräämisen ja tulivat samalla uusina suurina ostajina taidemarkkinoille. Jotkut tuolloin syntyneistä uusista yksityisten keräilijöiden taidekokoelmista säätiöitiin ja sijoitettiin museoihin. Kauppaneuvos Matti Koivurinnan kokoelma säätiöitiin ja avattiin yleisölle Aboa Vetus & Ars Nova taidemuseona.⁴ Urpo Lahtisen keräämälle taidekokoelma, joka lähti liikkeelle yksityisen henkilön rakkaudesta ja kiinnostuksesta taiteeseen. Kokoelma säätiöitiin Urpo ja Maija Lahtisen taidekokoelmana ja avattiin 1990-luvun alussa yleisölle Villa Urpo-kotimuseona.⁵ Urpo ja Maija Lahtisen kokoelmat esiteltiin yleisölle Tampereen taidemuseossa syksyllä 1992⁶.

1980-luvulla syntyivät sellaiset tunnetut taidekokoelmat, kuten Taucher, Borealis, Risto Matti Ratia ja Kouri Capitali⁷. Samaan aikaan kerättiin myös Henna ja Pertti Niemistön, Urpo ja Maija Lahtisen, Matti Koivurinnan ja Matti Harkonmäen kokoelmat. Muista merkittävistä kokoelmista voidaan mainita Jaakko Lindbergin, Rauno Puolimatkan ja Rainer Virtasen taidekokoelmat. Jaakko Lindbergin kokoelmat, joita ei ole esitelty julkisuudessa, edustavat suomalaisten kokoelmien kärkeä. 1980-luvulla on voinut olla muitakin merkittäviä taidekeräilijöitä, joita en tunne. Varsinkin suomenruotsalaisissa piireissä on saattanut olla sellaisia keräilijöitä, jotka eivät ole halunneet esiintyä kokoelmillaan julkisuudessa. 1980-luvulla syntyi paljon sellaisia kokoelmia, jotka menivät ostajien taloudellisen tilanteen muuttuessa realisoitaviksi. Tällaisissa tapauksissa keräilijät käyttivät erilaisia myyntikanavia teoksia myydessään.

¹ von BONSDORFF 1998, 335.

² LAHTI 1999, 1 - 2.

³ von BONSDORFF 1998, 335.

⁴ Turku sai uuden taidemuseon. Danielssonin kirjoittama artikkeli. Me Naiset 45, 6.7.1978.

⁵ Pennanen, Suominen 1992.

⁶ Nyrhinen, Tiina: Reippaan maalauksen ja surrealismin ystävä. Helsingin Sanomat 11.9.1992.

⁷ Avomaa 1994, 219.

Turkulaisen kuppaneuvos Matti Koivurinnan säätiön taidemuseon taiteelliseksi asiantuntijaksi valittiin alku aikoina maisteri Marja-Liisa Bell. Koivurinnan taidemuseo suunniteltiin, ideoitii ja saatettiin päätökseen nopeasti verrattuna tällaisten hankkeiden yleensä viemään aikaa. Kokoelmaan kuului teoksia mm. seuraavilta taiteilijoilta: Pablo Picasso, Max Ernst, Valerio Adami, David Hockney, Anish Kapoor, Antoni Tápies, Karel Appell ja Antonio Saura.¹

Kauppaneuvos P.H. Taucher toi yleisön nähtäville vuonna 1985 Artekiin osan 200 taideteosta käsittävästä nykytaiteen kokoelmastaan. Näyttelyn nimi oli “Kotimaista nykytaidetta Taucherin kokoelmista”. Taucher oli ostanut teokset mainostoimistoonsa työntekijöiden ja firmassa vierailevien iloksi luomaan positiivista mielikuvaa yhtiöstä, jossa ollaan kiinnostuneita taiteesta. Vuosikymmenien mittaan oli syntynyt mukava kokoelma nykytaidetta. Kokoelmaan kuuluu teoksia mm. Juhani Linnovaaralta, Anitra Lucanderilta, Per Steniukselta, Rafael Wardilta, Ahti Lavoselta, Aarno Salosmaalta, Göran Augustsonilta, Chris af Enehielmiltä, Eila Hiltuselta ja Laila Pulliselta.² Taucher oli Galerie Artekin merkittävä ostaja pitkän aikaa ja kuului 1980-luvun jälkipuolella myös sen hallitukseen³.

Matti Harkonmäki kuului myös 1980-luvun keräilijöihin ja hän keskittyi suomalaiseen taiteeseen. Paljon julkisuudessa esiintynyt mainostoimiston omistaja Matti Harkonmäki ei ajatellut markkoja eikä investointeja ostaessaan taidetta. Hän keräsi kokoelmaa taidebuumin aikana ja osti taidetta melko nuorilta taiteilijoita, joita oli esitelty helsinkiläisissä laatugallerioissa. Mainosalalla työskentelevänä henkilönä hän katsoi, että taide edisti sitä yritysala, jossa hän harjoitti liiketoimintaa. Kokoelman teoksista osa oli konttorin seinällä, osa kellarissa. Harkonmäen kokoelma laitettiin esille Turussa, Oulussa ja Mikkelissä. Esiteltävään kokoelmaan kuului 140 teosta 42 taiteilijalta.⁴ Edustettuina olivat Jukka ja Marika Mäkelä, Raili Tang, Leena Luostarinen, Kari Cavén, Olli Lyytikäinen, Sakari Marila, Risto Suomi, Pentti Meklin, Jarmo Mäkilä, Silja Rantanen, Olavi Pajulahti sekä monet muut 1980-luvulla esiin nostetut taiteilijat.⁵ Helsingin kaupunginhallitus osti Harkonmäki Oy:ltä syyskuun toisena päivänä 1991

¹ Turun uudesta taidemuseosta. Me Naiset 45, 6.7.1978.

² Jokinen, Taucherin taidekokoelmasta. Mark 7, 1985.

³ Ann-Mari Arhippaisen haastattelu 30.11.1998.

⁴ Nya invånare i kulturköpning. Winqvistin kirjoittama artikkeli. Studentbladet nummer 12 & 13, 1988.

⁵ Mattelmäki Leena. Museoassistentti, Helsingin kaupungin taidemuseo. suullinen tiedonanto 22.12.1999.

taidekokoelman 3,2 miljoonaa markan hintaan. Ostetut teokset, 179 kappaletta, sijoitettiin Helsingin kaupungin taidemuseon yhteyteen, mutta ei yhtenäisenä "Harkonmäki-kokoelmana" vaan erillisinä yksittäisinä teoksina. Tämän kokoelman yhteydessä ei toteutunut keräilijän haave saada nimi "Harkonmäki" säilymään taideteosten mukana. Ostetussa taidekokoelmassa oli maalauksia noin sata ja grafiikkaa lähes 80 teosta.¹

Turkulaisen taidekeräilijän Jaakko Lindbergin kiinnostus taiteeseen heräsi hänen lapsuudenkodissaan, jossa hänet opetettiin tuntemaan ja arvostamaan taidetta, sillä kodissa oli kerätty taidetta jo kauan. Vauraassa porvariskodissa arvostettiin taidetta ja vaalittiin kodin esteettisyyttä, ja Lindbergin isänsä oli käynyt Turun piirustuskoulun. Jaakko Lindberg vietiin usein museoihin, ja hän itse opiskeli ja keräsi erittäin paljon tietoa hankkimalla ja lukemalla taidekirjallisuutta. Taidekeräämisen tavoitteena on saada mielenkiintoinen, museaalinen kokoelma nykytaidetta. Hän on yrittänyt saada kokoelmaan aina parempia ja parempia teoksia niiltä taiteilijoilta, joiden teoksia hän kerää. Kokoelman päämäärä on elegantti kokoelma varhaista suomalaista modernismia 1920- ja 1930-luvuilta. Hän aloitti taidekeräämisen jo vuonna 1965 ja käytti keräämiseen paljon aikaa. Kokoelmaa täydennettiin huolella, pieteetillä ja erittäin hyvällä maulla. Kokoelma edustaa suomalaisten kokoelmien huippua. Siihen kuuluu teoksia mm. Otto Mäkilältä, Edvin Lydéniltä, Olle Kandelinilta, Sulho Sipilältä, Olli Miettiseltä ja Kauko Lehtiseltä. Kansainvälisiä tekijöitä edustavat mm. Mimmo Paladino, Karel Appell ja Arman. Jaakko Lindberg ei ostanut taidetta velkarahalla, joten hänen kokoelmansa on edelleen olemassa, ja sitä täydennetään koko ajan.¹

Johtaja Rauno Puolimatka aloitti taiteen keräämisen 1980-luvulla ja keräsi aluksi vanhojen suomalaisten mestareiden teoksia. Taiteen keräämistä hän on jatkanut 1990-luvulla ja pyrkii löytämään taidekokoelmaansa taiteilijoiden huipputeoksia. Hänen kokoelmaansa kuuluu vanhempaa taidetta mm. seuraavilta taiteilijoilta: Schjerfbeck, Edelfelt ja Järnefelt. Esittävän maiseman ja ihmisfiguurin jälkeen hän siirtyi vaikeampiin teoksiin. Kokoelmassa on myös uudempaa suomalaista taidetta sellaisilta nuoremmilta taiteilijoilta, jotka miellyttävät häntä. Ostaessaan teoksia hänelle on tärkeintä, että teos miellyttää. Hän täydentää kokoelmaansa koko ajan ja pyrkii

¹ Ibid..

hankkimaan yhä parempia teoksia. Hänellä on kokoelmissaan myös modernia kansainvälistä taidetta. Hankkiessaan taidetta huutokaupoista hänellä on omat asiantuntijat ja huutajat paikalla.²

Merkittävänä taidekerääjänä voidaan pitää turkulaista Rainer Virtasta. Hän oli kasvanut vanhassa ja varakkaassa turkulaisessa porvarissuvussa, jonka perinteet taiteen keräämisessä olivat alkaneet jo 1900-luvun alussa. Rainer Virtanen aloitti itse taiteen keräämisen 1980-luvulla ja syventääkseen taiteeseen liittyviä tietojaan hän suoritti taidehistorian opintoja. Oppiakseen erottamaan väärennökset ja aidot teokset hän opiskeli Christien huutokauppakamarin järjestämällä kursseilla Lontoossa. Virtasta kiinnosti erityisesti Ranska ja ranskalainen taide ja päästäkseen paremmin tutustumaan ranskalaiseen taide-elämään ja galleriatoimintaan perhe hankki Nizzasta huoneiston, josta oli helpot yhteydet eurooppalaisiin gallerioihin. Hän ei halunnut aloittaa taiteen keräämistä esittävästä taiteesta, kuten useimmat keräilijät ovat tehneet, vaan hankki abstraktia taidetta ja usein jopa melko nuorten taiteilijoiden teoksia. Niiltä taiteilijoilta, joita hän oli päättänyt hankkia, hän osti useita teoksia. Hän hankki Taidesalonki Bellartesta mm. Mikko Paakkolan, Jan-Erik Anderssonin, Markku Kolehmainen, Kari Juutilaisen ja Hilikka Könösen teoksia. Vanhempaa suomalaista taiteilijapolvea edustavat Virtasen kokoelmassa taidemaalari Lauri Ahlgren, Kauko Lehtinen, Marjatta Tapiola, Antti Vuori ja Juhani Linnovaara. Taidemaalari Mikko Paakkolalta hänellä on hyvin monia teoksia samoin Stefan Lindforsilta. Virtasta kiinnostivat kansainvälisistä taiteilijoista Arman ja César, joilta hän hankki useampia teoksia. Hän halusi itselleen vaikeaa ja puhuttelevaa taidetta, sellaista joka herätti ajatuksia ja pani ajattelemaan.³

Ars Fennica -kuvataidesätiön perustajat Henna ja Pertti Niemistö tulivat 1980-luvulla tutuiksi taiteen kerääjinä ja harrastajina. Varsinaisen päivätyönsä he ovat tehneet teollisuudessa, ensin perheyrietyksen Hämeen Peruna Oy:n ja myöhemmin Suunto Oy:n johdossa. Kiinnostus taiteeseen ja taidehistoriaan oli kummankin kohdalla kodinperintöä, ja henkilökohtaiset vierailut taiteilijoiden työhuoneissa lisäsivät kiinnostusta nykytaiteeseen. Niemistöt aloittivat aluksi taiteen hankkimisen vanhemmilta taiteilijoilta mutta siirtyivät vähitellen ostoissaan nykytaiteen suuntaan ja

¹ Jaakko Lindbergin haastattelu 25.1.1999.

² Rauno Puolimatkan haastattelu 10.11.1999.

³ Rainer Virtasen haastattelu 30.8.1999.

alkoivat hankkia teoksia yhä eläviltä taiteilijoilta. Vähitellen kokoelma kasvoi niin suureksi, että kodin lisäksi teoksia alettiin sijoittaa myös Niemistöjen johtaman liikeyrityksen tiloihin.¹

Henna ja Pertti Niemistön kokoelma on esimerkki sellaisesta taidekokoelmasta, joka lähti liikkeelle yksityisestä taiteenharrastuksesta ja josta myöhemmin tuli julkinen taidekokoelma. Henna ja Pertti Niemistö ovat halunneet profiloitua taiteen harrastajiksi tai taiteen tarkastelijoiksi, eivät mesenaateiksi tai sponsoreiksi. He ovat korostaneet, että heidän työtään taiteen parissa ei ole määrännyt hyödyn tavoittelu. Taideteokset on hankittu katseltaviksi. Hämeenlinnan taidemuseoon sijoitettu osa sisältää etupäässä suomalaista maalaustaidetta ja kuvanveistoa 1950-luvulta nykypäivään.² Kokoelmassa ovat edustettuina 1980-luvulla läpimurtonsa tehneitä taiteilijoita kuten Leena Luostarinen, Pauno Pohjolainen, Mari Rantanen, Silja Rantanen ja Juhan Scott. Taidemaalari Jukka Mäkelä on päässyt mukaan löytämällään uudella ekspressiivisemmällä ilmaisulla. Yksilö ja yksilön ainutkertainen kokemus nousivat uudelleen arvoonsa, samoin historia, myytit ja eksotiikka. Nämä postmodernisteiksi mielletyt taiteilijat ovat kuvanneet teoksissaan omaa olemistaan maailmassa ja suhdettaan modernismin perinteeseen.

Taiteilija Juhani Linnovaaralla ja hänen taiteellaan on ollut aivan erityinen paikka Niemistöjen kokoelmassa. Pitkäaikainen ystävyys taiteilijan kanssa on kesti vuosikymmeniä. Se alkoi käynneistä taiteilijan työhuoneella, jossa Niemistöt ovat vuosien aikana tutustuneet perusteellisesti taiteilijan tuotantoon ja hankkineet sieltä teoksia kokoelmaansa taiteilijan. Linnovaara on valittu Ars Fennica -kuvataidesäätiön palkintolautakuntaan.³

Niemistöjen kokoelmassa olevat noin kahdeksankymmentä Linnovaaran maalausta antavat erinomaisen kuvan taiteilijan kehityskaaresta. Kokoelmassa on hyvin laaja skaala varhaiskauden tuotantoa, joka voidaan rinnastaa naivismiin, surrealismiin tai hollantilaiseen asetelmamaalaukseen "Kadedraali"-sarjassa, jossa taiteilija keskittyy poikkeavalla tavalla maalauksen pintaan, sen aineeseen, valoon ja väriin. Omalla

¹ LAHTI 1999, 4.

² Huhtamäki, Ojanperä 1997, 17 - 19.

³ Huhtamäki, Ojanperä 1997, 21.

tavallaan sekä katedraalit että Linnovaaran omalaatuiset historian suurmiehiä esittävät muotokuvat ovat kaikkia inhimillisiä mittasuhteita uhmaavia uskon, toivon ja vallan symboleja. 1980-luvun maalauksissa taiteilija jatkaa ihmisen ja luonnon välisen suhteen pohdintaa, mikä on ollut keskeisenä sisältönä taiteilijan tuotannossa viimeiset pari vuosikymmentä.¹

Vuonna 1990 Niemistöt perustivat Ars Fennica-säätiön, jonka tarkoituksena oli edistää kuvataiteita ja avata suomalaiselle kuvataiteelle uusia kansainvälisiä yhteyksiä. Säätiö jakaa vuosittain Pohjoismaiden suurimman kuvataidepalkinnon yhdelle taiteilijalle tunnustuksena korkeatasoisesta ja persoonallisesta luovasta työstä. Ensin tarkoitus oli jakaa palkinto suomalaisille taiteilijoille, mutta pian alue laajennettiin käsittämään kaikki Pohjoismaat sekä lisäksi Baltian maat ja Pietarin alue. Tällä hetkellä Hämeenlinnan taidemuseoon sijoitetussa kokoelmassa on runsaat 300 teosta. Kokoelmaa täydennetään koko ajan hankkimalla uusia teoksia. Tulevaisuudensuunnitelmiin kuuluu hankkia entistä enemmän pohjoismaista nykytaidetta.²

Ars Fennica -palkintoon kuuluu 200 000 markan rahapalkinto sekä näyttelykierros suomalaisissa taidemuseoissa sekä taiteilijan tuotantoa esittelevä julkaisu. Palkintosummaa saatetaan myöhemmin korottaa, ja palkinnonsaajan tulee aina olla yksityinen taiteilija, joko kotimainen tai ulkomainen. Palkittujen taiteilijoiden teoksia hankitaan täydennykseksi Henna ja Pertti Niemistön nykytaiteen kokoelmaan, ja näin on tarkoitus tehdä jatkossakin.³

Ars Fennica -kuvataidepalkinnon on tähän mennessä saanut kahdeksan taiteilijaa: kuvataiteilija Maaria Wirkkala (Suomi), taidemaalari Johan Scott (Suomi), taidemaalari Per Kirkeby (Tanska), kuvataiteilija Olegs Tillbergs (Latvia), taidemaalari Silja Rantanen (Suomi), kuvanveistäjä Pauno Pohjolainen (Suomi), taidemaalari Peter Frie (Ruotsi) ja kuvanveistäjä Marcus Copper (Suomi). Koska ehdokasasettelu on kansainvälinen, tulevat myös ulkomaiset taiteilijat saamaan palkintoja tulevaisuudessa. Joillekin taiteilijoille tällaiset palkinnot saattavat merkitä todellista läpimurtoa ja

¹ Huhtamäki, Ojanperä 1997, 70 - 72.

² Huhtamäki, Ojanperä 1997, 21 - 22.

³ LAHTI 1999, 2 ja 7 - 8.

pääsemistä suuren yleisön tietoisuuteen. Esimerkiksi vuonna 1991 sai Ars Fennica-palkinnon Maaria Wirkkala palkinnon ja se merkitsi hänelle todellista läpimurtoa ja pääsyä Saksan taidepiireihin sekä myöhemmin lukuisiin näyttelyihin eri puolilla Eurooppaa.¹Tällaiset palkinnot muuttavat yleensä taiteilijoiden välisiä arvohierarkioita².

Niemistöjen vuosikymmeniä jatkunut taideharrastus synnytti mittavan taidekokoelman, joka koottiin ilman asiantuntijoita tai ostolautakuntia. Osa kokoelmasta on sijoitettuna Hämeenlinnan taidemuseon yhteyteen syksyllä 1997 avattuun Henna ja Pertti Niemistön nykytaiteen kokoelmaan.

Urpo Lahtisella oli taloudelliset edellytykset hankkia taidetta ja kerätä kokoelmaa. Hän oli perustanut ja omistanut Lehtimiehet Oy:n, joka tuohon aikaan oli Suomen olosuhteissa todella iso yritys. Esimerkiksi vuonna 1982 se julkaisi 21 lehteä, joihin kuuluivat mm. Hymy, Nykyposti, Kaks'plus, Tekniikan Maailma, Vauhdin Maailma, Jallu, Turkulainen ja Tamperalainen. Hänen omistukseensa kuului myös urheilukeskus Tahkovuori Oy ja omistusosuus suuresta Helprinti Oy:stä.³

Perustiedot taiteesta hän sai kuitenkin lapsuudenkodista. Hän itsekin haaveili taiteilijanurasta ja myi jopa muutaman itsemaalatun taulun. Hän myi entiset ja sai näin riittävän taloudellisen pääoman, jolla voi ostaa taidetta. Oman elämäntyön tallentaminen kotimuseoon tai julkiseen taidemuseoon on yksi tapa paeta elämän lyhyyttä tai katoavaisuutta. Urpo Lahtisen taidekokoelman sijaintipaikaksi tuli Villa Urpo, noin 1000 neliön suuruinen yksityispalatsi, joka myöhemmin säätioitiin ja avattiin yleisölle.⁴ Kokoelman kautta keräilijän nimi piirtyy historiaan kokoelmansa taiteilijoiden avulla. Lahtinen hankki mm. Gobra-ryhmän taiteilijoiden teoksia, kuten Corneillen kuvakudoksen ja Lucebertin maalauksen. Cobralainen taide korosti spontaaniutta, värien, muotojen ja materiaalien tunnevoimaa. Urpo Lahtinen hankki myös mm. venäläisen Vadim Voinovin assemblaasin sekä Vladlen Gavriltsikin sekä unkarilaisen Geza Samun teoksia.⁵

¹ LAHTI 1999, 16 - 18.

² SAKARI 1991, 73.

³ Pennanen 1992, 54.

⁴ Ibid., 51 - 54.

⁵ COBRA-ryhmän taiteilijaluettelot, Taidesalonki Bellarte Oy:n arkisto.

Vaikka Urpo Lahtinen hankki paljon taidetta ja opiskeli kaikkea taiteeseen liittyvää. Lahtisen kokoelmaan kuuluikin kaikkiaan 150 maalausta, 70 grafiikan lehteä ja 50 veistosta. Ulkomaisten taiteilijoiden teoksia oli kokoelmassa noin 90. Taidekeräilijänä Urpo Lahtinen kartutti omia tietojaan keskustelemalla taiteesta asiantuntijoiden ja taiteilijoiden kanssa. Taloudellisten investointien lisäksi hän kartutti kulttuuripääomaansa ja laatutietoisuuttaan oman taidekäsityksensä syventämisellä. Kokoelmassa korostui rakkaus espanjalaiseen taiteeseen. Espanjalaiset taiteilijat olivat kiehtoneet häntä pitkään ja muovanneet hänen taidekäsitystään. Urpo Lahtinen hankki kokoelmaansa Marc Chagallin, Antoni Tápies`n, Antonio Sauran, Henry Mooren, Pablo Picasson ja Salvador Dalin kaltaisten taiteen megatähtien teoksia.¹ Lahtisen kokoelmaan kuuluu mm. hollantilaisen runoilijan ja taidemaalari Lucebertin maalaus "De Werker" (Työläinen, 1980). Maalaus poikkeaa cobralaisesta yleislinjasta, joka yleensä on valoisaa ja värikästä. Tässä teoksessa demonien riivaama, ahdistunut, palavakatseinen ihminen pohtii omaa olemassaoloaan. Lahtinen hankki myös suomalaisia modernismin klassikoita, ja nuoremman polven maalareista häntä viehätti erityisesti Teemu Saukkonen. Kokoelmassa on edustettuna mm. Alpo Jaakolan, Kimmo Kaivannon, Juhani Linnovaaran, Kimmo Pyykön ja Osmo Klénin teoksia.² Taidekeräilijä Urpo Lahtinen osti teokset oman mieltymyksensä mukaan ja kokoelma poikkeaa samaan aikaan kerätyistä muista taidekokoelmista.³ Hän rakasti taidetta intohimoisesti, rehellisesti ja aidosti. Hän oli pohjimmiltaan hyvin vakava keräilijä, jota itse taide taiteena innosti ja puhutteli. Hän ei ostanut koskaan taidetta sijoitusmielessä. Keräilijänä hän on ymmärtänyt yhteiskunnallisen velvollisuutensa esitellä kokoelma julkisesti. Se missä Lahtisen keräämä teoskokonaisuus olennaisimmin poikkeaa muista oman aikansa kokoelmista, ilmenee hänen lausumastaan: "Kokoelma on minun persoonani kuva. Mikään ei kerro minusta yhtä paljon kuin taide, jota olen kerännyt ja rakastanut".⁴

Kustantaja Urpo Lahtinen perusti vuonna 1991 Urpo ja Maija Lahtisen Säätiön, jonka tehtävänä on jakaa myös apurahoja ja palkintoja. Säätiön ensimmäinen taidepalkinto jaettiin vuonna 1993 Henrietta Lehtoselle ja seuraavana vuonna palkinnon sai Merja Aletta Ranttila. Palkinnon suuruus on 150 000 markkaa, ja aluksi se on tarkoitettu

¹ Pennanen 1992, 19.

² Nyrhinen, Reippaan maalauksen ja surrealismin ystävä. Helsingin Sanomat 11.9.1992.

³ Pennanen 1992. 17 - 20.

⁴ Ibid., 20.

nuorille kuvataiteilijoille. Palkinnon voittaneella taiteilijalla on mahdollisuus osallistua kuvataidemessuille Euroopassa. Palkintojen myöntämisessä on pidetty taukoja, kunnes säätiön toimintamalli selkiytyy.¹

Taidekeräilijä Urpo Lahtinen oli Taidesalonki Bellartelle iso ja tärkeä asiakas. Jos mahdollista hän saapui kiinnostavien taiteilijoiden avajaisiin, jotka häntä erityisesti kiinnostivat. Hän punnitsi tarkoin ostojaan ja oli myös tarkka ostaja rahan käytössä. Hän osti omilla rahoillaan ja oli kova tinkimään myös taiteen hinnoista. Eteväenä liikemiehenä hän tiesi tarkkaan, mistä markka oli tehty.²

5.4. Laman vaikutus taidemarkkinoilla

Suomessa myytiin vuonna 1988 taidetta hyvin korkeaan hintaan, ja erityisesti vuoden 1989 alkupuolella oli elävien nykyaiteilijoiden teoksia myyty myös huutokaupoissa, korkeaan hintaan. Taiteilijat ja galleristit nostivat puolestaan tulevissa näyttelyissä hinnat samalle tasolle. Niin kauan kuin taide meni kaupaksi, hinnat nousivat edelleen. Ihmiset uskoivat, että jos he ostavat taidetta tänään, he voivat myydä sen huomenna voitolla. Taidesijoittajat huomasivat kuitenkin viimeistään vuonna 1991, että taidetta ei voinut myydä samalla lailla kuin pörssiosakkeita. Monille sijoittajille taideteokset olivat myös maksuvälineitä ja lainojen pantteja, mutta kun rahaa tarvittiin nopeasti taideteoksia ei voinut muuttaa kovin nopeasti ja helposti rahaksi.³

Keväällä 1990 taiteen hinnat olivat nousseet hyvin korkealle, ja kun lama alkoi, taide ei mennyt enää kaupaksi. Taideteosten hinnat alkoivat laskea hyvin nopeasti. Gallerioiden myynnit romahtivat hyvin lyhyen ajan sisällä, ja moni galleria joutui sulkemaan ovensa 1990-luvulle tultaessa. Nykyaide ei käynyt enää kaupaksi. Se oli liian suurta ja näyttävää ja tarkoitettu museoiden ja gallerioiden seinille. Laman alkaessa myös säätiöiden taideostot loppuivat lähes kokonaan.⁴ Galleria Mikkola & Rislakki ei harjoittanut näyttelytoimintaa enää lokakuussa 1990 ja se joutui lopettamaan

¹ LAHTI 1999, 19 - 20.

² Jaakko Lindbergin haastattelu 25.11.1998.

³ Saukkomaa 1991, 185 - 187.

⁴ LAITINEN-LAIHO 1998. (julkaisemattomat tutkimukset.)

toimintansa. Taide ei mennyt kaupaksi, ja gallerian taustalla olleet omistajapiirit eivät olleet enää halukkaita kustantamaan ylisuuria menoja.¹

Taidesalonki Bellarte toimi Helsingissä vuosina 1988 - 1992. Uuden gallerian pääsy sisälle helsinkiläiseen taidemaailmaan oli äärimmäisen vaikeaa ja hankalaa myös Bellartelle. Taidesalonki Bellarte tuotti alusta alkaen tappioita Helsingissä, ja siksi toiminnan jatkaminen kävi mahdottomaksi. Galleria lopetti toimintansa Helsingissä vuonna 1992 toimittuaan siellä neljä vuotta. Turussa Taidesalonki Bellarte jatkoi varsinaista näyttelytoimintaansa vuoden 1996 syksyyn, jonka jälkeen se on toiminut kesäisin Naantalissa.²

Toimitusjohtaja Kaj Forsblom laajensi syksyllä 1990 toimintaansa samaan aikaan, kun Mikkola & Rislakki sulki gallerian ovia. Lehtihaastattelussa Kaj Forsblom arvosteli muita galleristeja erittäin holtittomasta riskinotosta ja ammattitaidon puuttumisesta gallerian taloudenhoidossa. Hän korosti, kuinka hän galleristina oli pitänyt kulut kurissa ja kuinka hän huonoina aikoina oli varustautunut tuleviin hyviin aikoihin.³ Keväällä 1989 Kaj Forsblom suunnitteli lehtihaastattelun mukaan vielä uutta galleriahuoneistoa, joka keskittyisi kotimaisen taiteen esittelyyn.⁴

Kaj Forsblom antoi hyvin usein lehtihaastatteluissa ymmärtää kuinka nerokkaasti hän itse hoiti galleriansa taloutta ja taidekauppaa niin Suomessa kuin kansainvälisillä markkinoilla.

Turun käräjäoikeudessa annettiin kuitenkin 22.4.1997 konkurssituomio, jossa velallisenä oli Arepo Ky (entinen Galerie Grafiart, Kaj Forsblom kommandiittiyhtiö). Konkurssiin astetun yhtiön vastuunalaisena yhtiömiehenä oli Kaj Wihelm Forsblom. Konkurssituomion pöytäkirjoista käy ilmi, että yhtiön kirjanpitoa oli pidetty vuoteen 1994 asti ja että yhtiön velat olivat 44,5 miljoonaa markkaa.⁵

Pari vuotta myöhemmin tämän konkurssin jälkeen Forsblomin galleria jatkoi toimintaa perheyrittäjänsä Helsingissä.

¹ Kuikka, Taidekauppa käy, mutta ei kaikilta. Uusi Suomi 6.10.1990.

² Jaakko Lindbergin haastattelu 25.11.1998.

³ Kuikka, Taidekauppa käy, mutta ei kaikilta. Uusi Suomi 6.10.1990.

⁴ Holmila, Kuhinaa galleriaelämässä. Uusi Suomi 1.4.1989.

⁵ Turun käräjäoikeuden konkurssituomion pöytäkirja 22.4.1997, Turun käräjäoikeuden arkisto.

Suomeen syntyi 1980-luvun lopulla monia uusia suuria taidekokoelmia, jotka oli ostettu lainarahoituksella. Nämä ostetut kokoelmat ja teokset tulivat hyvin nopeasti myyntiin laman alettua. Aikaisemmin taidetta ostaneet henkilöt olivat olleet niin varakasta väkeä ettei heidän tarvinnut lähteä myymään ostamiaan teoksia huutokaupoissa.¹ Laman alettua 1990-luvulla huutokaupattavaksi tuli neljä merkittävää suomalaista nykytaiteen kokoelmaa: Taucherin, Borealisin, Risto Matti Ratian ja Kouri Capitalin Suomen kokoelma, joka myytiin vain osittain. Näistä kokoelmista arvioitiin realisoidun tai realisoitavan lähiaikoina tuhatkunta arvokasta teosta, joiden yhteinen hankintahinta lienee ollut noin 150 miljoonaa markkaa. Kaikki nämä kokoelmat olivat keskittyneet nimenomaan moderniin taiteeseen, jonka hinnat laskivat lamavuosina eniten, jopa puoleen hankintahinnasta.²

Opetusministeriö osti Postipankilta 62 taideteosta, jotka olivat kuuluneet taidekeräilijä Pentti Kourin kokoelmaan. Ne sijoitettiin Suomen Nykytaiteen museoon Helsinkiin.³

Taidealalle on tyypillistä, että median avulla yleisölle luodaan myönteistä kuvaa siitä, kuinka hyvin taide menee kaupaksi. Mediassa luodaan myyntiä huippugalleriasta ja tähtigalleristista ja hyvistä taidesijoituksista. Varsinkin nykyisen massamedian aikana ihmisten mielipiteisiin on helppo vaikuttaa. Nämä tekstimainontaa muistuttavat lehtikirjoitukset hyväksytään suuren yleisön keskuudessa, mutta myös museohenkilökunnan, pankinjohtajien sekä muun ostavan yleisön taholta helposti.

Suomessa alettiin ostaa taidetta sijoitusmielessä ja monille tuli kuva jatkuvasta hintojen noususta ja helposta rikastumisen mahdollisuudesta. Taideteoksia alettiin ostaa sijoituksina ja investointeina. Monet sijoittajat ja keräilijät ostivat taidetta velkarahalla. Taideteokset oli annettu pankkeihin velkojen panteiksi, ja taide oli viety pankkiholveihin velkojen takuiksi. Sellaiset taidekeräilijät, jotka olivat ostaneet taidetta velkarahalla, joutuivat antamaan kokoelmansa pankkien realisoitaviksi. Monet galleriat joutuivat lopettamaan toimintansa 1990-luvulla. Pankit yrittivät päästä lainojen pantteina olleista taideteoksista eroon koko 1990-luvun myymällä niitä eri tahoille.

¹ Casey, Taidekaupassa kaksi pakkomieltä, keinottelu ja keräily yhtyvät. Helsingin Sanomat 5.3.1991.

² Avomaa 1994, 219 - 220.

³ Maunuksela, Nykytaiteen museo sai Kourin taidekokoelman. Helsingin Sanomat 16.7.1997.

6. Johtopäätökset

Suomeen 1980-luvulla perustetut uudet yksityiset, kaupalliset taidegalleriat järjestivät korkeatasoisia suomalaisia ja kansainvälisiä nykyaikaisen taiteen näyttelyjä. Uudet galleriat kuuluivat laatugallerioihin, ja niiden ympärille syntyi aivan uudenlainen taidemaailma, jonka merkitys taideasteon arvon kohottamisessa ja välittämisessä nousi keskeiseksi. Näiden gallerioiden ympärillä olevan ydinjoukon muodostivat alalla työskentelevät galleristit, gallerioiden esittelemät taiteilijat, taiteen ostajat, taidekeräilijät, taidekriitikot ja museohenkilökunta. Näistä ammattipiireistä taiteilijan ja taideteoksen ympärille rakennettu koneisto oli se taidemaailma, jolla oli valta päättää, mikä oli Suomessa hyvää taidetta ja mikä huonoa. Kansainvälisellä tasolla taidemaailmalle oli jo pitkään ollut tyypillistä tällainen vaikutusvaltainen taide-eliitti, joka vaihtoi keskenään informaatiota sisäpiirinomaisesti. Tämän taidemaailman kautta muutamat vaikutusvaltaiset henkilöt pystyivät päättämään, mikä oli hyvää taidetta ja mikä huonoa sekä myös mikä oli taiteen oikea hinta.

Suomen uudet laatugalleriat halusivat osallistua myös kansainväliseen taidemaailmaan viemällä suomalaista taidetta ulkomaille ja järjestämällä ulkomaisten taiteilijoiden näyttelyjä Suomessa. Muutamat galleriat ottivat osaa kansainvälisille taidemessuille ja hankkivat ulkomaisia yhteistyögallerioita sekä loivat suhteita kansainvälisiin taiteilijoihin. Kansainväliset messut olivat tuohon aikaan nousseet hyvin keskeisiksi kansainvälisen taidemaailman kohtauspaikoiksi. Toimiminen tällä kansainvälisellä taidekentällä merkitsi pääsyä taidemaailman ytimeen, jossa kuvataiteen eliitti vaihtoi tietoja keskenään. Osallistuminen taidemessuille oli kuitenkin gallerioille liian kallista, ja käytännössä suomalaisten taiteilijoiden vienti jäi melko pieneksi ja satunnaiseksi. Sen sijaan ulkomaisia näyttelyjä ja kansainvälistä taidetta tuotiin Suomeen 1980-luvulla ennätysmäärä.

Osallistuminen kansainväliseen yhteistyöhön ja kansainvälisten taiteilijoiden teosten myyminen pakottivat galleristit ottamaan mallia uusista kansainvälisistä markkinointikeinoista. Taidegalleriat ottivat laajasti käyttöönsä kansainvälisten esikuvien mukaiset toimintatavat edistääkseen gallerian ja sen edustamien taiteilijoiden

sekä galleristin mainetta. Galleristin henkilökohtaiset ominaisuudet merkitsivät erittäin paljon toimittaessa kansainvälisillä markkinoilla, joilla oli oltava yhteydessä vaikutusvaltaisiin taidemaailman henkilöihin.

Tiedotusvälineitä alettiin käyttää tehokkaasti taiteilijan, gallerian ja galleristin markkinoimiseen. Television ja aikakauslehtien merkitys taiteen tunnetuksi tekemisessä nousi keskeiseksi. Ilman näyttelyjen saamaa julkisuutta ja taiteilijoille mahdollisesti myöhemmin annettavaa julkista tunnustusta yleisö ei ollut kiinnostunut taiteesta. Uusina ostajina taidemarkkinoille tuli tavallisia ihmisiä, jotka eivät tunteneet taidetta tai olivat harrastaneet sitä vain lyhyen ajan. Tiedotusvälineillä oli siis ratkaiseva merkitys taiteen markkinoinnissa. Media pystyi luomaan tähtitaiteilijoita.

Taidenäyttelyn avajaiset muodostuivat merkittäväksi sosiaaliseksi tapahtumaksi, jossa kuvataiteen piirissä työskentelevät taiteen ammattilaiset tapasivat kollegojaan ja keskustelivat taiteesta ja jossa taiteilija esiteltiin taidemaailman ydinjoukolle. Kansainvälisten näyttelyjen yhteydessä ulkomaiset taiteilijat ja galleristit saapuivat Suomeen juhlistamaan näyttelyn avajaisia. Avajaisista muodostui merkittävä markkinointitapahtuma, ja liiketoiminnan kannalta ratkaiseviksi muodostuivat VIP-vieraille järjestetyt erityistilaisuudet joko ennen avajaisia tai heti niiden jälkeen. Joillekin merkittävälle taidekeräilijöille ja suurasiakkaille saatettiin järjestää ennen varsinaisia avajaisia myös ennakkokatselmus. Galleristit alkoivat hyödyntää paljon entistä tehokkaammin taidenäyttelyn avajaisia ja niihin liittyvää seremoniallisuutta taideteosten markkinoinnissa ja myynnissä.

Galleristit alkoivat ottaa näyttelyjen suunnittelussa huomioon myös yksittäisten keräilijöiden mieltymykset. Taiteilijat alkoivat tehdä suurempia ja kalliimpia teoksia ja ajatella teoksia tehdessään eräiden suurten taidekeräilijöiden taideostoja.

Taiteilijalle näyttelyn saanti yksityiseen laatugalleriaan merkitsi erittäin paljon. Galleriat painattivat taiteilijoista näyttelyluetteloita ja katalogeja useilla eri kielillä. Niissä esiteltiin usein värikuvin taiteilija sekä hänen ansiolistansa ja teoksensa. Taiteilija pääsi esille tiedotusvälineissä ja varsinkin aikakauslehdissä. Tärkeintä oli, että taiteilija esiteltiin taiteen ydinjoukolle. Kun taiteilija pääsi mukaan taidemaailmaan, lähes

poikkeuksetta hänen töidensä hinnat nousivat, hän sai myöhemmin julkista tunnustusta ja hänen töitään ostettiin myös taidemuseoiden kokoelmiin.

1980-luvun alkupuolella modernin taiteen hinnat alkoivat nousta. Hintojen nousu näytti kohdistuvan erityisesti johtavien gallerioiden taiteilijoihin, jotka olivat vuosien varrella saaneet erilaisia taidepalkintoja ja joista lehdissä kirjoitettiin paljon. Hintojen nousua tapahtui myös sellaisten tunnettujen vanhemman polven taiteilijoiden töissä, joiden teoksia oli ollut myytävänä huutokaupoissa. Jos huutokaupassa oli paikalla joku tunnettu keräilijä ostamassa taidetta, vaikutti se hintoja nostavasti.

Helsinkiin syntyi lyhyeksi aikaa taidemaailman rinnalle erittäin tehokkaat taide-markkinat, joiden toimintamekanismi omalta osaltaan vastasi hintojen nostattamisesta ja taideteosten arvottamisesta. Taiteen hintojen nousuun vaikutti voimakkaasti se, että monet taideostajat tulivat samanaikaisesti taidemarkkinoille ostamaan taidetta.

Talouden nousun ja rahamarkkinoiden vapautumisen seurauksena Suomeen syntyi taidebuumi, jonka huippukautta olivat vuodet 1988 ja 1989. Taidebuumia kiihdytti se, että pankit alkoivat Suomessa antaa lainaa taiteen ostamiseen. Pankkien luotonanto oli täysin harkitsematonta, sillä näiden luottojen vakuudeksi hyväksyttiin taidetta. Hyvin monet yksityiset ihmiset alkoivat ostaa taidetta velkarahalla, mutta myös monet liikelaitokset toimivat näin. Liike-elämä osti taidetta paljon aikaisempaa enemmän. Monet tahot alkoivat kerätä taidekokoelmia ja ostivat niihin taidetta asiantuntijoiden suositusten mukaan. Nousukauden aikana lisääntynyt taiteen kysyntä yhdistettynä lainarahan löysään käyttöön nosti taiteen hintoja edelleen. Taidebuumi näkyi sekä gallerioissa että huutokaupoissa.

Taidetta alettiin ostaa myös sijoitusmielessä. Valtava määrä uutta rahaa suunnattiin taidemarkkinoille, kun juuri rikastuneet henkilöt alkoivat ostaa modernia taidetta. Gallerioissa huomattiin, että modernia taidetta ostettiin paljon, vaikka hinnat olivat nousseet moninkertaisiksi. Taiteen hinnannousu oli lähes samanlainen kuin pörssi-osakkeiden hinnannousu. Hintojen nousuun vaikutti myös se, että monet uudet ostajat alkoivat ostaa taidetta sijoitusmielessä vaikka eivät tunteneet taidetta. Kun hintojen nousu alkoi, näytti siltä, että se jatkuu myös tulevaisuudessa, ja nimenomaan tämä rohkaisi uusia ostajia sijoittamaan moderniin taiteeseen. Gallerioissa taiteen hinnat

olivat nousseet 1990-luvulle tultaessa niin korkealle, etteivät tavalliset ihmiset enää pystyneet sitä ostamaan.

Suurkeräilijöiden ostoilla oli erittäin suuri merkitys Suomen taidemarkkinoilla, sillä heidän hankintansa muodostivat suurimman osan taiteen myynnistä, ja varsinkin uudet velkarahalla ostavat keräilijät vaikuttivat suoraan hintojen voimakkaaseen nousuun.

Taidekeräilijä Pentti Kouri saavutti taidemarkkinoilla ylivoimaisen aseman.

Taidekaupan huippuvuosina 1988 - 1989 hän oli ehdottomasti suurin yksittäinen ostaja.

Pentti Kourin esimerkki veti myös muut tahot sijoittamaan taiteeseen. Sodan jälkeen syntynyt uusi sukupolvi osti taidetta saadakseen sosiaalista ja taloudellista arvostusta.

Pentti Kourin toimenpiteet vaikuttivat ratkaisevasti siihen, että taideteosten hinnat lähtivät räjähdysnomaiseen nousuun. Suomessa puhuttiin jopa "kouri-hinnoista".

1990-luvun alussa taiteen hinnat lähtivät taloudellisen laman seurauksena jyrkkään laskuun eikä taide mennyt enää kaupaksi. Tämän seurauksena monet 1980-luvulla syntyneet galleriat joutuivat sulkemaan ovensa.

Osa Suomessa 1980-luvulla toimineista taidekeräilijöistä osti taidetta omalla rahalla eikä velkarahalla. Tällaiset keräilijät olivat hyvin varakkaita, ja heidän omaisuutensa oli joko luotu menestyneellä liiketoiminnalla tai saatu perintönä edellisiltä sukupolvilta.

Jotkut heistä olivat erittäin kiinnostuneita taiteesta ja ostivat sitä rakkaudesta taiteeseen sekä luodakseen tasokkaan ja edustavan kokoelman. Näiden perinteisten

taidekeräilijöiden rinnalle tuli uusia keräilijöitä, jotka ostivat taidetta velkarahalla.

Perinteiset omalla rahalla taidetta ostaneet keräilijät olivat niin varakkaita, ettei heillä ollut tarvetta lähteä myymään teoksiaan huutokaupoissa taloudellisen laman alkaessa.

Velkarahalla ostetut kokoelmat joutuivat taloudellisten vaikeuksien alkaessa ennen pitkään realisoitaviksi, eivätkä niiden kerääjät saaneet omaa nimeään kantavaa

kokoelmaa esille museoihin. Realisoidaviksi menivät mm. Risto Matti Ratian, Taucherin ja Pentti Kourin kokoelmat, jotka olivat lainojen vakuuksina.

Joidenkin merkittävien taidekeräilijöiden kokoelmat sijoitettiin heidän nimeään

kantavina kokoelmina museoiden yhteyteen. Niemistöjen taidekokoelma on sijoitettu

Hämeenlinnan taidemuseon yhteyteen Henna ja Pertti Niemistön Nykytaiteen

kokoelmana. Urpo Lahtisen kokoelma on esillä "Villa Urpo" -kotimuseossa, joka on

kesäisin avoinna yleisölle. Matti Koivurinnan kokoelmat säätöitiin ja niitä varten

perustettiin taidemuseo Turkuun.

7. LÄHTEET

1. Kirjallinen arkistoaineisto

Galerie Artek Oy:n arkisto, Helsinki.

Galerie Artekin leikekirja.

Taiteilija Blomstedtin näyttelyluettelot.

Näyttelyn taiteilijaluettelot.

Taiteilijoiden hintalistat.

Suomen Nykyaiteen museon Kiasman arkisto, Helsinki.

Robbins, Nina: Antiikin ihminen, moderni taiteilija. Kiasma-kokoelman yhteydessä oleva taiteilijaesittely. 1999.

Taidesalonki Bellarte Oy:n arkisto, Turku.

Taidesalonki Bellarte Oy:n perustamispöytäkirja.

Taidesalonki Bellarte Oy:n pöytäkirjat.

Taiteilijoiden avajaiskutsut ja muut kutsukortit.

Taiteilijoiden myyntilistat ja hintalistat.

Taiteilijoiden näyttelyluettelot.

Taiteilijoiden ansiolistat.

Taiteilijaluettelot, COBRA-ryhmän taiteilijoiden näyttelyluettelot.

Taidesalonki Bellarte Oy:n taiteen ostajat.

Taidesalonki Bellarte Oy:n VIP-kutsut avajaisten tilaisuuksiin.

Turun käräjäoikeuden arkisto, Turku.

Turun Käräjäoikeuden konkurssituomion pöytäkirja 22.4.1997.

2. Haastattelut

Arhippainen, Ann-Mari, galleristi. 30.11.1998 ja 28.11.1998 ja 25.2.1999 (Raili Engdahl, muistiinpanot, kirjoittajan hallussa).

Lindberg, Jaakko, taidekeräilijä. 25.11.1998 ja 25.1.1999 (Raili Engdahl, muistiinpanot, kirjoittajan hallussa).

Mikkola, Krista, galleristi. 8.10.1998 ja 30.11.1998 (Raili Engdahl, muistiinpanot, kirjoittajan hallussa).

Paakkola, Mikko, taiteilija. 30.12.1998 ja 20.2.1999 (Raili Engdahl, muistiinpanot, kirjoittajan hallussa).

Puolimatka, Rauno, johtaja. 10.11.1999 (Raili Engdahl, muistiinpanot, kirjoittajan hallussa).

Virtanen, Rainer, taidekeräilijä. 30.8.1999 ja 17.12.1999 (Raili Engdahl, muistiinpanot, kirjoittajan hallussa).

3. Lehdissä julkaistut artikkelit

(lehtikirjoitukset kirjoittajan nimen mukaan)

Blumenthal, Susanna: Pelurin paluu. Kourin taideostot. –Helsingin Sanomat/ Nyt viikkoliite nro 35. 28.8. 1998.

Bolar, Mirja: Artekin osallistuminen FIAC-taidemessuille. –Uusi Suomi 18.10.1987.

Broner, Kaisa: Vain parasta: Leo Castellin haastattelu. –Taide 4, 1985.

Carlson, Kristina: Usko, Toivo ja Lama. –Suomen kuvalehti nro 46 , 1990.

Casey, Michael: Taidekaupassa kaksi pakkomieltä. –Helsingin Sanomat 5.3.1991.

Halonen: Maire Gullichsen, kulttuurin juoksutyttö. –Me Naiset 4, 1985.

Hasan, David: Nykyaide rikkoo tutut kuviot. –Markkinointi 5, 1988.

Hasan, David: Museot alkoivat olla huolissaan ostomäärärahoistaan. –Suomen Kuvalehti 55, 1988.

Hasan, David: Pentti Kourin kokoelma. –Suomen Kuvalehti 7, 1988.

Heiskanen, Seppo: Gullichsen ja ranskalaisgalleristi tapasivat. –Suomen Sosiaalidemokraatti 13.8.1987.

Holmila, Paula: Taiteilijoiden uraputki huipentuu Artekiin. –Uusi Suomi 4.3.1989.

Holmila, Paula: Kuhinaa galleriaelämässä. –Uusi Suomi 1.4.1989.

Jäämeri, Hannele: Hyvä kuva antaa hyvän kuvan. –Suomen Kuvalehti 38, 1985.

Jäämeri, Hannele: Hän Ilona Anhava, taideyrittäjä. –Suomen Kuvalehti 29, 1991.

Jäämeri, Hannele: "Minulla on loukatun olo", Taiteilija Paul Osipowin haastattelu taidekaupasta. –Suomen Kuvalehti 35, 1993.

Kivirinta, M-T: Ylikuumentunut taidekauppa jäähtymässä. –Helsingin Sanomat 15.12.1990.

Kuikka, Jukka: Taidekauppa käy, mutta ei kaikilta. –Uusi Suomi 6.10.1990.

Kylmänen, Erkki: Olen nähnyt valon. Pentti Kouri on muuttunut yksityiskeräilijästä taidemaailman vaikuttajaksi. –Helsingin Sanomat 19.8.1997.

Kylmänen, Erkki: Värikäs johdatus nykytaiteeseen. –Helsingin Sanomat 12.6.1998.

Laitinen-Laiho, Pauliina: Arvotaulun hinta on mystiikkaa. –Talouselämä 14.8.1998.

Maunuksela, Arja: Nykytaiteen museo sai Kourin taidekokoelman. –Helsingin Sanomat 16.7.1997.

Mattila, Päivi: Nuori New York tuli Helsinkiin. –Iltasanomat 17.8.1989.

Nummijoki, Seija: Olen täällä oppimassa. –Kauppalehti/Optio 19, 1987.

Nyrhinen, Tiina: Arjen näyt kasvattavat uutta energiaa. –Helsingin Sanomat 28.9.1989.

Nyrhinen, Tiina: Reippaan maalauksen ja surrealismien ystävä. –Helsingin Sanomat 11.9.1992.

Pyysalo, Riitta: Mihin Ateneumilla on varaa? Ateneumin taidehankinnat. Haastateltavana intendentti Olli Valkonen. –Suomen Kuvalehti 5, 1988.

Rantanen, Silja: Ei pidä uskoa sanaa ei. Keskustelu Krista Mikkolan kanssa. –Taide 4, 1985.

Rintakoski, Tiina: Lama tuntuu myös taidegallerioissa. –Turun Sanomat 24.8.1991.

Rislakki, Eero: Pyhän ja pahan liitto. –Image 3, 1991.

Runeberg, Tutta: Maire Gullichsenin perintö. –Suomen Kuvalehti 29, 1990.

Sundell, Dan: Näyttelykritiikki Bård Breivikista. –Hufvustadsbladet 19.8.1989.

Uimonen, Anu: Ranskalaisen galleristin haastattelu. –Helsingin Sanomat 6.8.1987.

Valjakka, Timo: Taiteilijakritiikki Mimmo Paladinosta. –Helsingin Sanomat 6.11.1988.

Valjakka, Timo: Näyttelykritiikki Bård Breivikista. –Helsingin Sanomat 25.8.1989.

Valkonen, Markku: Galerie Artek 35-vuotta. –Helsingin Sanomat 12.10.1985.

Valkonen, Markku: Nykyaide käy kaupaksi. –Helsingin Sanomat 2.11.1988.

Winqvist, Nina: Nya invånare i kulturköpning. –Studentbladet, Helsingfors Nummer 12 & 13, 1988.

4. Sanoma- ja aikakauslehdet

(lehtikirjoitukset ilman kirjoittajan nimeä)

Helsingin Sanomat, Helsinki 1987.

Taiteilijaesittely.

Markinointi, Helsinki 1985.

Taidekokoelman esittely.

Me Naiset, Helsinki 1987.

Kirjoitus uudesta taidemuseosta.

Uusi Suomi, Helsinki 1989, 1990.

Taiteilijaesittelyt.

5 . Muut painetut julkaisut

Avomaa, Pentti:

Sijoittajan opas. Juva 1994.

Forselles C-J af:

Galerie Artek 1950 - 1985. Näyttelyluettelo, Helsinki 1985.

Ojanperä, Riitta:

Taiteilijoita ja teoksia. –Henna ja Pertti Niemistön Nykyaiteen kokoelma. Hämeenlinnan taidemuseon julkaisuja 4. Forssa 1997.

Pennanen, Tapani:

Urpo ja Maija Lahtisen taidesäätien kokoelma. –Näyttelyluettelo. Tampereen taidemuseon julkaisuja 46. Tampere 1992.

Saukkomaa, Harri:

Kuka tarvitsi Pentti Kouria? Keuruu 1991.

5. Tutkimuskirjallisuus

BONSDORFF, Bengt von:

Kuvataide vuodesta 1960 1990-luvulle. –Suomen taiteen historia keskiajalta nykyaikaan. (Konsten i Finland. 1998.) Toim. von Bonsdorff... et al. Suomentanut Kaija Valkonen. Helsinki 1998.

BOURDIEU, Pierre:

Järjen käytännöllisyys. (Raisons pratiques sur la théorie de l'action. 1994.) Suomentanut Mika Siimes. Tampere 1998.

BOURDIEU, Pierre:

Sosiologian kysymyksiä. (Questions de sociologie. 1980.) Suomentanut J.P.Roos. Jyväskylä 1985.

BOURDIEU, Pierre, HAACKE, Hans:

Ajatusten vapaakauppa. (Libre-échange. Paris 1994.) Suomentanut Kaija Kaitavuori. Vammala 1997.

CRANE, Diana:

The Transformation of the Avant-Garde. (The New York Art World 1940 - 1985.) Chicago 1987.

DANTO, Arthur C.:

Taideteokset ja todelliset esineet. –Taide ja filosofia. Toim. Markus Lammenranta ja Arto Haapala. Suomentanut Simo Säätelä. Helsinki 1987.

DICKIE, George:

Art and the Aesthetic. An institutional analysis. London 1974.

EATON, Marcia Muelder:

Estetiikan ydinkysymyksiä. (Basic issues in aesthetics.) Suomentanut Pekka Rantanen. Jyväskylä 1994.

FRITZE, Sointu:

Konstintresset behöver fördjupas. Galerie Artek modernismin sanansaattajana vuosina 1950-1960. Helsingin yliopisto, taidehistorian laitos, pro gradu - tutkimus. 1990.

HONOUR, Hugh, FLEMING, John:

Maailman taiteen historia. A World History of Art. Suomentanut Raija Mattila. John Calmann & Ltd, London (1982) Hongkong 1992.

- HUUSKO, Timo:
Suomalaisen taiteen myynti ennen ensimmäistä maailmansotaa. Turun yliopisto taidehistorian laitos pro gradu -tutkimus. Turku 1991.
- KIVIRINTA, Marja-Terttu, ROSSI, Leena-Maija, POHJOLA, Ilppo:
Suomalaisen taiteen 80-luku. Porvoo 1991.
- KÄMÄRÄINEN, Kauko:
Taide ja kritiikki. Jyväskylä 1986.
- JENSEN, Robert:
Marketing Modernism in the Fin-de Siècle Europe. Princeton University Press. New York 1994.
- JYRÄMÄ, Annukka:
Can Strategy or Internationalization Theories be Applied to Pictorial Art Markets? Helsinki School of Economics and business Administration, Helsinki 1993.
- JYRÄMÄ, Annukka:
Visual Art Markets. Structure and Strategies. Helsingin kauppakorkeakoulun julkaisuja B-154. Helsinki 1995.
- JYRÄMÄ, Annukka:
Structure and Practises in Contemporary Art Sector. Helsingin Kauppakorkeakoulun julkaisuja. Helsinki 1997.
- KARJALAINEN, Tuula:
Uuden kuvan rakentajat konkretismin läpimurto Suomessa. Porvoo 1990.
- KARTTUNEN, Sari:
Taide pitkä- leipä kapea. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 2. Helsinki 1988.
- KORPINEN, Pekka:
Reunahuomautuksia taiteesta sijoituskohteena. Työväen taloudellinen tutkimuslaitos. Helsinki 1990.
- LAITINEN-LAIHO, Pauliina:
Tekeillä oleva väitöskirja taidesijoittamisesta. Turun yliopiston kulttuurihistorian laitos 1998. (julkaisemattomat tutkimukset).
- LAHTI, Helena:
Ars Fennica -kuvataidepalkinto. Tampereen yliopiston taidehistorian proseminaariesitelmä. Tampere 30.3.1999.
- LINKO, Maaria:
Aitojen elämysten kaipuu. Nykykulttuurin tutkimuksen julkaisuja. Jyväskylä 1998.

LUCIE-SMITH, Edvard:

Taide tänään. Modernismin vuosisata. (Libri Illustrati mondadori. 1976)
Suomentanut Sakari Saarikivi ja Eija Kämäräinen. Porvoo (1977) 1989.

MOULIN, Raymonde:

The French Art Market. A sociological View. (Le marché de la peinture en France. 1967.) Translated by Arthur Goldhammer. New Brunswick and London 1987.

OKSANEN, Anne:

Taide ja taloustiede. Kansantaloudellinen aikakauskirja nro1.Helsinki 1988.

RISTIMÄKI, Vesa:

Kilpailukeinojen käyttö nykytaiteen markkinoinnissa galleriatoiminnan näkökulmasta tarkasteltuna. Tampereen yliopiston yrityksen taloustieteen ja yksityisoikeuden laitos, pro gradu -tutkimus. Tampere 1990.

SAKARI, Marja:

Helsinki Kuvataidekaupunkina. Helsingin kaupungin tietokeskuksen tutkimuksia nro 4. Helsinki 1991.

SEPÄNMAA, Yrjö:

Taide modernissa maailmassa. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Helsinki 1991.

SINISALO, Soile:

Kuvataide 1960-luvulla. –Ars Suomen taide 6. Toim. Sarajas-Korte...et al. Keuruu 1990.

SIIVONEN, Timo:

Avantgarde ja postmodernismi. Itsekritiikki ja radikalisoituminen modernissa taideinstituutiossa. Jyväskylä 1998.

SUOMINEN-KOKKONEN, Renja:

Taidehistorian metodologiaa. –Katseen rajat. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen, Jyväskylä 1998.

UUSITALO, Liisa, JYRÄMÄ, Annukka:

Economic Trends and Changes in the Art Market. Helsinki School of Economics Department of Marketing. Helsinki 1992.

VALJAKKA, Timo:

Suomen taide, Nykyaika. Suomen ja maailman taide 6. Toim. Markku Valkonen ja Olli Valkonen. Porvoo 1986.

VALKONEN, Olli:

Maalaustaide vuosisadan vaihteesta itsenäisyyden aikaan. –Ars Suomen taide 5. Toim. Sarajas-Korte... et al. Keuruu 1990.

VUORINEN, Jyrki:

Estetiikan klassikoita. Juva 1993.