

Emottagen

Mellan nyklassicism och realism – det antika arvet i skulptören Johannes Takanens (1849-1885) konst.



Toni Jakala, 36593
Pro gradu-avhandling i konstvetenskap
Handledare: Kari Kotkavaara
Handledare: Marie-Sofie Lundström
Fakulteten för humaniora, psykologi och teologi
Åbo Akademi
2017

ÅBO AKADEMI**FAKULTETEN FÖR HUMANIORA, PSYKOLOGI OCH TEOLOGI**

Abstract avhandling pro gradu

Ämne: Konstvetenskap	
Författare: Toni Jakala	
Arbetets titel: Mellan nyklassicism och realism – det antika arvet i skulptören Johannes Takanens (1849-1885) konst.	
Handledare: Kari Kotkavaara	Handledare: Marie-Sofie Lundström
<p>Bildhuggaren Johannes Takanen (1849-1885) hör till den finländska guldålderns första skulptörer. Efter att Eliel Aspelin år 1888 hade publicerat biografien om Takanen har den konsthistoriska forskningen inte behandlat hans konst. I samtida texter påstås Takanen vara en självständig konstnär vad gäller konstnärliga inflytanden och att han hade sin säregna stil. Det är emellertid inte möjligt att hålla sig alldeles fri från omgivningens influenser. Avhandlingen försöker hitta svar på denna fråga.</p> <p>Syftet med avhandlingen är att visa att nyklassicismens konstnärliga tradition påverkade Johannes Takanens konst men att han även utnyttjade realismens konstnärliga principer. Genom stilkritisk analys jämförs Takanens skulpturer med antikens och hans samtida bildhuggarkonst och med nyklassicismens och realismens stilistiska drag. De viktigaste forskningsfrågorna är: I vilken mån har det nyklassicistiska konstidealet och i vilken mån realismen påverkat Johannes Takanen? Hur syns detta i hans konst? Hur självständig konstnär var Johannes Takanen med tanke på tidens inflytanden? Har Takanen något säregnet konstnärligt uttryck?</p> <p>Primärmaterialet för avhandlingen utgörs av Takanens konstverk i olika samlingar i Finland, hans lärares och andra samtida viktiga skulptörers konstverk i Danmark och kända klassiska och hellenistiska skulpturer från antikens tid. Till primärmaterialet hör också Eliel Aspelins biografi om Takanen samt dennes brevväxling. Ernst Jonas Bencards artikel <i>Generationen uden egenskaber</i> från år 2002 och Liisa Suvikumpus doktorsavhandling <i>Kulttuurisia kohtaamisia. Suomalaiset kuvataiteilijat ja Rooma 1800-luvulla</i> från år 2009 erbjuder den viktigaste kontexten för avhandlingen.</p> <p>Resultatet är att Johannes Takanen följde nyklassicismens principer i sina fristående skulpturer. Vad gäller porträtt är hans konstverk i stort sett realistiska och påminner om hans lärares H.W. Bissens porträttbyster. Takanens säregna stil kan betraktas som lantlig pojkkaktig timiditet, figurernas och kompositionernas introversion och stor moders- och faderskärlek. Trots att han inte ville följa några tendenser i konst eller följa den nya stilen som var i mode då i Italien (realism/verismo), kunde han inte skilja sig från sitt samhälleliga och konstnärliga sammanhang och undvika inflytanden – som kanske var omedvetna.</p>	
Nyckelord: Köpenhamn, Rom, konstakademi, 1800-talet, stilkritik.	
Datum: den 15 maj 2017	Sidoantal: 66+68

1	INLEDNING	1
1.1	Syfte, problemformulering och ämnets avgränsning	5
1.2	Material och metod	6
1.3	Tidigare forskning och litteraturoversikt	6
1.4	Disposition	8
2	NYKLASSICISMENS PRINCIPER OCH DESS INFLYTANDE I DANMARK SAMT REALISMEN SOM KONSTRIKTNING	9
2.1	Nyclassicismens bakgrund och idé	9
2.2	Nyclassicismens inflytande i Danmark	12
2.3	Realism	13
3	ROM – KONSTENS HUVUDSTAD PÅ 1800-TALET	13
3.1	Varför blev Rom konstens huvudstad?	14
3.2	Särdrag i antikens skulptur	16
4	DET KONGELIGE DANSKE KUNSTAKADEMI OCH KONSTKLIMAT I KÖPENHAMN UNDER JOHANNES TAKANENS STUDIEÅR	19
4.1	Kort översikt över den danska konstakademin	19
4.2	Konstklimatet i Danmark under Johannes Takanens studieår	22
5	JOHANNES TAKANEN – SKULPTÖR FRÅN VIROLAHTI	23
5.1	Hemma i Finland	24
5.2	Studieår i Köpenhamn	27
5.3	Livet i Rom	30
6	SKULPTURANALYSER	33
6.1	<i>Gosse som leker med hund</i> (1870)	33
6.2	<i>Väinämöinen – spelande kantele</i> (1872)	36
6.3	<i>Venus och Amor</i> (1874)	40
6.4	<i>Aino, blickande över havet</i> (1876)	42
6.5	<i>Rebecka vid brunnen</i> (1877)	45
6.6	<i>Andromeda – fjättrad vid klippan</i> (1879)	46
6.7	<i>Amor som plågar hjärtan</i> (1881)	49
6.8	<i>Skiss för minnestaty av Alexander II</i> (1884)	50
6.9	<i>La Nuova Modella – Den nya modellen</i> (1885)	52
6.10	Porträtt	54
6.11	Resultat	59
7	SAMMANFATTNING	62
	KÄLLFÖRTECKNING	
	a) Otryckta källor	
	b) Tryckta källor	
	c) Övrigt material	
	d) Internetresurser	
	LITTERATURFÖRTECKNING	
	BILDFÖRTECKNING	
	BILDBILAGA	

1 INLEDNING

Den unge bildhuggaren Johannes Takanen (1849–1885) hörde till den finska konstens guldålder men kom tidigt att hamna i skymundan. Detta torde åtminstone delvis bero på hans exilskap och tidiga död, Takanen dog bara 36 år gammal. Han ansågs vara en mycket begåvad konstnär och understöddes av mecenater som trodde på honom. Takanen var på väg att bli en lika nationellt firad skulptör som Walter Runeberg (1838–1920) och han uppnådde kulmen av sin karriär, när han tillsammans med Runeberg vann tävlingen om kejsar Alexander II:s minnesstaty på Senatstorget i Helsingfors.¹

Takanen är, förvånande nog, också en rätt utforskad konstnär. Det finns en mycket tidig biografi som Eliel Aspelin skrev år 1888, kort efter konstnärens död. När jag samlade material för denna avhandling, kunde jag inte hitta några senare vetenskapliga undersökningar eller uppsatser om Takanen. Således fyller denna avhandling en lucka i finländsk konsthistorieskrivning.

Redan samtida skribenter påstod att Johannes Takanen var immun för rådande konstströmningar och att han skapade och höll sin egen stil. Bland annat skriver Eliel Aspelin i sin biografi så här:

Och ändå var han det mest ursprungliga snille som på bildhuggarkonstens fält har framträtt i vårt land. I alla hans verk känner du hans egendomlighet, till alla har han förmedlat någonting av sin egen själ. Efter att han synnerligen fullständigt hade lärt sig tekniken av sin konst – och här bör man särskilt åberopa hans marmorskulpturer vilka inte var sämre än de främsta italienska bildhuggarnas verk – nedlät han sig aldrig att skapa sina verk virtuost för att visa sin förmåga och väcka uppmärksamhet, utan den naturenlige sidan som utgör en förutsättning för den högsta konstnärligheten var alltid närvarande i deras skapelseprocess. Långt borta i ett främmande land, omgiven av ett rikt konstliv, kunde han avvärja alla de lockelser som kunde ha lett hans konst på villovägar. Han höll sin konst helig och ren värnande dess veka behagfullhet och enkla naturlighet, egenskaper vilka även vår folkdiktning anger och vilka för oss också utgör ett kännetecken för våra största skalders finskhet.²

Uppenbarligen var avsikten med Aspelins ovan citerade panegyrik att lyfta Takanen på den stora [ur]finländska konstens piedestal: texten genomsyras av nationalistisk anda

¹ Aspelin 1888, 179-180.

² Aspelin 1888, 192-193.” Ja kuitenkin oli hän alkuperäisin nero, joka kuvanveistotaiteen alalla on maassamme astunut esiin. Kaikissa hänen teoksissaan tunnet hänen omituisuutensa, kaikkiin on hän laskenut jotakin omasta sielustaan. Varsin täydellisesti opittuansa taiteensa tekniikin – erittäin muistettakoon hänen marmoriveistotaitoansa, jossa hän ei tarvinnut väistyä etevimpäinkään italialaisten edestä – hän ei kuitenkaan koskaan alentunut luomaan teoksiaan taiturimaisesti näyttääkseen taitoansa ja huomiota herättääkseen, vaan oli niiden syntymisessä aina olemassa se välittömästi luonnonomainen puoli, joka on korkeimman taiteellisuuden ehtona. Kaukana vieraassa maassa, rikkaan taide-elämän ympäröimänä, hän osasi torjua kaikki huokuttelut [sic!], jotka olisivat voineet saattaa hänen taiteensa harhateille. Hän piti taiteensa pyhänä, säilyttäen sille sen puhtauden, vionon sulouden ja yksinkertaisen luonnollisuuden, joka tuoksuaa kansanrunoudestamme ja jonka me pidämme suurimpain runoilijaimmekin suomalaisena tunnusmerkkinä.” (Förf. övers.)

och idealisering av Takanen. Carl Gustaf Estlander (1834-1910), från det motsatta lägret – svekomanerna – skriver i sin tur så här:

Takanen var sålunda helt naturligt inne på den moderna riktningen, blott att han icke nöjdes med något yttre skal av natur, ej heller hade något sinne för det fula i naturen. Hans gestalter äro lika fria från schablon och fraser, som de äro genomvärmade av hans känsla.³

Bortsett från några nyanser liknar Estlanders och Aspelins åsikter varandra. Enligt Estlander var det naturligt att Takanen var medveten om nya inriktningar och att han även hade tillägnat sig dem. Enligt Estlander lät Takanen inte ”den moderna riktningen” begränsa sin konstnärliga kreativitet utan gick sina egna vägar. Ludwig Wennervirta (1882-1959), konsthistoriker och kritiker under 1900-talets förra del, understryker Takanens kreativitet och immunitet mot samtida inriktningar men anser också att även antiken i viss mån hade påverkat några av hans skulpturer. Så här karakteriserar Wennervirta Takanens konst:

Jämförda med Sjöstrands och Runebergs konst, på vilken den nyklassiska riktningen, oberoende av senare realistiska inslag, har haft ett bestående inflytande, ha redan hans tidigaste arbeten en individuell prägel.⁴

och tillägger också:

Främmande för alla revolutionära tendenser som han var, synes han att döma av några verk med antika motiv, t.ex. ’Venus och Amor’, ’Prometeus’ och ’Narcissus’ (skiss i lera i Ateneum), till en början ha närmat sig nyklassicismen. Men betraktar man noga t.ex. den förstnämnda gruppen – för resten det enda av dessa arbeten, som utfördes i marmor – finner man lätt, att det antika motivet varit endast ett slags hölje för nakenheten. Denna graciösa grupp av mor och barn har inte mycket gemensamt med Thorvaldsens kyliga klassicism. På sin höjd kunde man måhända säga, att Ariadne-statyn i Vatikanen i viss mån tjänat som förebild, att den ställning Takanen låtit sin Venus intaga påminner om Ariadnes.⁵

Konsthistoriker Onni Okkonen (1886-1962), professor i konsthistoria vid Helsingfors universitet, ansåg att fastän Takanen hade studerat renässansens och antikens konst hade hans egen produktion en personlig prägel:

Det är uppenbart att han har studerat renässansbildhuggarnas prestationer på detta område [små studier i lera]. Han var tydligen också intresserad av antikens terrakottakonst: den som alltsedan år

³ Estlander 1921, 477.

⁴ Wennervirta 1927, 324.

⁵ Wennervirta 1927, 319-320.

1874 under namnet Tanagra har varit föremål för en universell wurm. Men huvudsakligen följer Takanen i statyetter i bränt lera sin egen natur.⁶

I sin bok *Finsk konst* (1944) karakteriserar Okkonen Takanens förhållande till senantiken:

Han utgör ett exempel på en naturbegåvning och på den förfinade smak, som ofta varit betecknande för det karelska sångarfolkets konstnärliga efterkommande. Takanen kom under sin vistelse i Rom att instinktivt närma sig senantiken, som i sin realism och känslighet motsvarade hans egen karaktär.⁷

Rolf Nummelin (1937-), lektor i konsthistoria vid Åbo Akademi är inne på den samma linje i den presentation av finländsk skulptur som ingår i den år 1998 utgivna boken *Konsten i Finland*:

Till synes opåverkad av den eftertorvaldsenska klassicismens kyla kunde Takanen i Rom lika skickligt väja för antikimitationens torrhet som för den samtida italienska konstens tilltagande sentimentalitet och banalitet. Venus och Amor (1873-75), Andromeda fjättrad vid klippan (gips 1879, marmor 1882) och La nuova modella (gipsgjuten först efter Takanens död) är goda exempel på detta.⁸

Fyra kända konsthistorikers åsikter från fyra olika tider tyder på att det för det första var Eliel Aspelin som, följd av C.G. Estlander, lade grunden till uppfattningen om Takanens personliga stil och säregna frihet från yttre påverkan, och för det andra att ingen senare har ifrågasatt denna uppfattning. Enhälliga är åsikterna ändå inte, och de i någon mån varierande tolkningarna väcker nya frågor. Här ligger utgångspunkten för denna avhandling. Jag vill utreda om Takanen som konstnär faktiskt var så självständig som konsthistorieskrivningen påstår. Min hypotes är att han på grund av sin utbildning i Danmark och den föregående generationens nyklassicism – vilken var särskilt påtaglig just i Danmark – faktiskt var emottaglig för den stilen, det vill säga att, till skillnad från vad andra tidigare har påstått, ändå lämnade tydliga spår i Takanens konst. Därtill är jag benägen att anta att även de samtida konstströmningarna och särskilt realismen syns i Takanens konst: hur kunde någon konstnär ha varit helt immun för dem?

⁶ Okkonen 1955, 404. ”Onkin ilmeistä, että hän on tutkinut renessanssin kuvanveistäjien aikaansaannoksia tällä alalla [pienikokoiset saviluonnokset]. Hän näyttää myös olleen innostunut antiikin terrakottataiteesta, joka Tanagra-taiteen nimisenä oli v:sta 1874 lähtien tullut yleismaailmallisen muotiharrastuksen kohteeksi. Mutta pääasiassa Takanen kuitenkin polttosavisissa pienoiskuvissaan noudattaa omaa luontoaan.” (Förf. övers.).

⁷ Okkonen 1944, 20.

⁸ Nummelin 1998, 177.

Under andra hälften av 1800-talet präglades det finska samhället av stigande nationalism och uppvaknandet av ny nationell självkänsla. Utvecklingen medförde också slitningar inom den bildade och ledande delen av den svenskspråkiga befolkningen, särskilt i frågan om finska språkets status. Kampen mellan svenska och finska blev i praktiken en kamp mellan svekomaner och fennomoner. Fennomannerna ville lyfta det finska språket till ledande position i samhället och underströk betydelsen av de finskspråkiga inslagen i det inhemska kulturarvet. Kort före sekelmitten hade Elias Lönnrot bidragit till den finska folkdikten och utgivandet av Kalevala hade väckt internationellt intresse, vilket naturligtvis kom att främja fennomannernas strävanden.

Finlands två stora bildhuggare hörde till den svenskspråkiga eliten: svensken Carl Eneas Sjöstrand (1828–1906) och Walter Runeberg. Sjöstrands mest kända konstverk i Finland, H.G. Porthans staty som år 1864 restes i Åbo, är också Finlands första offentliga nationalminnesmärke. Sjöstrand var lärare på antikklassen vid Finska Konstföreningens ritskola och lärde där eleverna att rita efter gipsavgjutningar. Trots att Sjöstrand var svensk blev han finsksinnad. I konsthistorieskrivningen har han ofta ansetts vara den egentliga grundaren av Finlands bildhuggarkonst. Sjöstrands elev Walter Runeberg hörde däremot till de svensksinnade finländarna. Han kom från Finlands då mest kända kulturhem i Borgå och var son till nationalskalden Johan Ludwig Runeberg (1804–1877).

Johannes Takanen, en finskspråkig ung talang från Virolahti (Vederlax), kom från en fattig familj ute på den finskspråkiga landsbygden. För sådana finsksinnade kulturpersoner som Aspelin torde det ha varit lockande att i Takanens verk se inbegreppet av en ny, uttrycksfull nationell konst. Enligt Aspelin upptäcktes Takanens talanger tidigt, rentav så tidigt att han redan som pojke lär ha funnit en mäktig gynnare i en rysk general som ville skicka gossen till konstakademin i S:t Petersburg. Aspelin konstaterar dock att eftersom Takanen i så fall kunde ha förvandlats till en rysk skulptör, skickades han i stället till Helsingfors och Sjöstrands antikklass. Studierna fortsatte sedan i Köpenhamn, och år 1873 flyttade Takanen till Rom där han levde och arbetade ända till sin tidiga död 1885.⁹

⁹ Aspelin 1888, 4-5, 13-14, 22, 56.

1.1 Syfte, problemformulering och ämnets avgränsning

Syftet med avhandlingen är att visa att nyklassicismens konstnärliga tradition påverkade Johannes Takanens konst men att han även utnyttjade realismens konstnärliga principer. Genom stilkritisk analys jämförs Takanens skulpturer med antikens och hans samtida bildhuggarkonst och med nyklassicismens och realismens stilistiska drag.

Konstakademin i Köpenhamn måste ha varit mycket viktig för Takanen särskilt om man tänker på hans senare karriär som fri konstnär i Rom. Men i själva verket låg ”den eviga staden” med sitt nyklassiska arv även bakom Takanens lärare i såväl Danmark som Helsingfors. Egentligen är väl tanken om en finsk bildhuggare som i mitten av 1800-talet inte skulle ha varit påverkad av Rom rätt osannolik.

Avhandlingens viktigaste forskningsfrågor är: I vilken mån har det nyklassiska konstidealet och i vilken mån realismen påverkat Johannes Takanen? Hur syns detta i hans konst? Hur självständig konstnär var Johannes Takanen med tanke på tidens inflytanden? Har Takanen något säreget konstnärligt uttryck?

Avhandlingens kontext utgörs dels av nyklassicismen som den gamla, stora och internationella konstinriktningen vars största namn i Norden var Bertel Thorvaldsen (1770-1844), och dels av realismen, den moderna konstinriktningen. Konstfältet i Danmark levde i en ”post-thorvaldsensk” tid under vilken konstnärerna kämpade mellan en kontinuerlig strävan mot mera egenartad (eller självständig), modern konst och det kvardröjande thorvaldsenska idealet. Motsatsförhållandet syntes även i undervisningen vid Köpenhamns konstakademi. För målarnas del började Roms tid som konstens huvudstad vara förbi medan staden fortfarande var viktig för bildhuggare. Nya tendenser hade redan nått även Rom, men i stadens vardag var det antika arvet hela tiden närvarande. I Finland var konsten ännu i sina barndomsår och präglades av en ny nationalistisk anda till vars största inspiratörer hörde Fredrik Cygnaeus (1807-1881) och Johan Vilhelm Snellman (1806-1881). Striden mellan fennomaner och svekomaner hade börjat.¹⁰

Köpenhamns konstakademi och det danska konstklimatet granskas eftersom den tidigare Takanen-forskningen förbisåg dem. Undervisningen i Helsingfors bestod av teckningslära som man endast studerade i två år. I litteraturen är kunskaperna om Takanens studier i Helsingfors knapphändiga, men mitt antagande är, att han i vilket fall som helst mottog sina mest avgörande inflytanden just i Köpenhamn.

¹⁰ *Biografiskt lexikon för Finland*, sökord ”Cygnaeus”.

1.2 Material och metod

Författaren har genom okulär besiktning dokumenterat och fotograferat de flesta av Johannes Takanens konstverk som bevaras i olika inhemska museer och samlingar. Det har i vissa fall visat sig vara svårt att överenskomma med museer om fotografering, särskilt om skulpturerna är magasinerade och inpackade. Till primärmaterialet hör förutom konstverk också konstnärens brevväxling, vilken granskas källkritiskt. Korrespondensen bevaras i Finska Litteratursällskapets arkiv och i Nationalgalleriets arkiv, båda i Helsingfors.

Stilkritisk analys används i syfte att bättre förstå det för Takanen typiska konstnärliga uttrycket liksom även den stil som hans lärare i såväl Helsingfors som Köpenhamn hade tillägnat sig. I den stilkritiska diskussionen ingår också andra samtida skulpturer som har tillkommit Danmark och som står i dialog med nyklassicismens formspråk.

Till min analys har jag valt alla fristående skulpturer av Johannes Takanen och ett urval porträttbyster som kronologiskt representerar hans hela karriär. Eftersom antalet porträttbyster är relativt stort och eftersom porträtt inte ger lika mycket information som fristående skulpturer, har inte alla byster medtagits. Jag har dock försökt välja olika porträtttyper ur Takanens hela produktion för att göra analysdelen så representativ och täckande som möjligt. Danska skulpturer från 1800-talets början och ända till Takanens studieår i Köpenhamn (1867-1873) har medtagits som jämförelsematerial.

Skulptörer som var Takanens lärare eller som verkade som auktoritativa opinionsbildare har inkluderats i analysen. Detta är orsaken till att samtida finländska bildhuggare inte har uppmärksammats, fastän kontakterna mellan finländska konstnärer i Köpenhamn och i Rom måste ha varit livliga. Finsk bildhuggarkonst representeras här av de äldre bildhuggarna Eric Cainberg (1771-1816) och Carl Eneas Sjöstrand. Vad gäller antikens konst beaktas endast konstverk som redan var utgrävda och utställda under Johannes Takanens livstid.

1.3 Tidigare forskning och litteraturöversikt

Till tidigare forskning hör Eliel Aspelins biografi *Johannes Takanen. Elämä ja teokset* som publicerades år 1888. Aspelin skrev biografier också om målaren Werner Holmberg (1830-1860) och miniatyrmålaren och fornforskaren Elias Brenner (1647-1717). Aspelin var också den första som skrev en översikt om Finlands konst, ett litet

verk som publicerades som en bilaga till den finska översättningen av Wilhelm Lübkes (1826-1893) konsthistoria.¹¹

Som det redan har framgått har jag inte lyckats hitta någon vetenskaplig forskning om Johannes Takanen. Eliel Aspelins biografi som redan är 129 år gammal är den enda publicerade och omfattande informationskällan om Takanen. Alla andra senare bidrag är betydligt mindre omfattande och baserar sig på Aspelins bok. Ilmari Havus (1895-1967) artikel ”Johannes Takanen Kööpenhaminassa” (Johannes Takanen i Köpenhamn) ingick i hans bok *Snellmaniana* som publicerades år 1970. Den är en samling av artiklar om viktiga kulturpersonligheter under den finländska nationella väckelsens tid. Magnus Kulls (1924-2016) artikel ”I Johannes Takanens fotspår i Köpenhamn” publicerades som småtryck av Svenska folkskolans vänner år 1994.

Tre moderna utställningspublikationer sammanhänger med Johannes Takanens minnesutställningar. Den första arrangerades den 30 juni-11 augusti 1985 i Virolahti (texter av Juha Ilvas), och den andra först i Södra Karelen konstmuseum i Villmanstrand den 17 december 1994-15 januari 1995 och därefter i Cygnaei galleri i Helsingfors den 28 januari-26 mars 1995. Texterna till den senare publikationen har skrivits av Marjatta Räsänen och Elina Vuori. Den sista minnesutställningen ägde rum i Virolahti den 22 maj-12 juli 2009. Texten är skriven av Johannes Takanen-sällskapets ordförande, Jaakko Liukkonen.

Takanen nämns i olika uppslagsverk om finländsk konst, till exempel skriver den redan nämnde Rolf Nummelin om honom i *Konsten i Finland* från år 1998, och tidigare har också Onni Okkonen i sin bok *Suomen Taiteen historia* från år 1945 skrivit om honom.

I sitt verk *Neoclassicism* från år 1997 redogör David Irwin för stilens viktiga grundprinciper samt för hur denna konstinriktning kom till. Verket är användbart, låt vara att det främst handlar om måleri och endast tar upp skulptur i samband med konstindustrin och att Irwin främst koncentrerar sig på anglosaxisk konst. Närmare Norden kommer Else Marie Bukdahl i sin artikel *The Roots of Neo-Classicism. Wiedewelt, Thorvaldsen and Danish Sculpture of our Time*. Artikeln ingår i Bukdahls och Mikkel Boghs *The Roots of Neo-Classicism. Wiedewelt, Thorvaldsen and Danish Sculpture of our Time* från år 2004. Johann Joachim Winckelmanns (1717-1768) klassiska text *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei*

¹¹ Muntlig uppgift av Kari Kotkavaara 24 februari 2017.

und *Bildhauerkunst* är en viktig källa vad gäller nyklassicismens principer.¹² Vad gäller realism har jag använt bland annat Ernst Gombrichs (1909-2001) *The Story of Art* från år 1995 och Bo Lindbergs (1937-) artikel *Måleri från romantik till realism* som ingår i *Konsten i Finland*. För att förstå hur man har tolkat antikens konst utnyttjar jag Onni Okkonens *Antiikin Taide* från år 1936, Ernst Kjellbergs och Gösta Säflunds *Grekisk och romersk konst* från år 1978, och R.R.R. Smiths *Hellenistic Sculpture* från år 1991.

Susanna Petterssons artikel *Suomen Taideyhdistys. Tausta, perustaminen ja toiminnan kulmakivet* i *Dukaatti. Suomen Taideyhdistys 1846-2006* belyser konstens ställning i Storfurstendömet Finland. Hon redogör för grundandet av Finlands Konstförening, och för dess undervisningsverksamhet, det vill säga ritskolan vid vilken Johannes Takanen fick sin första konstundervisning.

För att kartlägga den danska bildhuggarkonsten på 1800-talet anlitas Herman Madsens och Niels Th. Mortensens *Dansk skulptur* från 1965 och i fråga om utbildning vid Köpenhamns konstakademi Anneli Fuchs och Emma Sallings översiktsverk *Kunstakademiet 1754-2004* från år 2004. Verket kastar nytt ljus på Johannes Takanens studieår genom att redogöra för såväl undervisningen, lärarna som utbildningens struktur. Ernst Jonas Bencards artikel *Generation uden egenskaber* i *Afmagt. Dansk billedhuggerkunst 1850-1900* belyser bildhuggarkonstens problematik under den ”post-Thorvaldsenska tiden” i Danmark.

Liisa Suvikumpus doktorsavhandling *Kulttuurisia kohtaamisia. Suomalaiset kuvataiteilijat ja Rooma 1800-luvulla* från 2009 är ett översiktsverk och handlar om finländska konstnärers vistelser i ”den eviga staden” under 1800-talet, om deras arbetsförhållanden, och över lag om det sociala livet.

1.4 Disposition

Avsikten med undersökningen är inte att fokusera på Takanens biografi, det har Eliel Aspelin redan gjort; en ny biografi skulle närmast vara en parafra. Därför beskrivs Takanens liv endast kortfattat.

Kapitel två handlar om nyklassicismen och realismen som konstriktningar och belyser också nyklassicismens påverkan i Danmark. I kapitel tre presenteras Rom som konstens huvudstad. Syftet med kapitlet är att belysa bakgrunden för de orsaker som

¹² Winckelmann var en tysk arkeolog och konsthistoriker som betraktas som nyklassicismens och den moderna konstvetenskapens fader.

ledde Takanen och många andra nordiska och europeiska konstnärer att resa till 1800-talets Rom.

I kapitel fyra presenteras Köpenhamns konstakademi, dess undervisning samt det danska konstklimatet under Johannes Takanens studietid. Fokus ligger på problem som bildhuggare upplevde under den så kallade efter-thorvaldsenska tiden.

I kapitel fem ligger fokus på Johannes Takanen och hans kortfattade biografi. Här presenteras också hans konstnärliga produktion. Kapitel sex är analyskapitel i vilket Takanens verk analyseras med hjälp av stilkritik. Kapitel sju är en sammanfattning.

2 NYKLASSICISMENS PRINCIPER OCH DESS INFLYTANDE I DANMARK SAMT REALISMEN SOM KONSTRIKTNING

I detta kapitel presenteras nyklassicismen eftersom den är av avgörande betydelse för avhandlingens problemställning. Under Johannes Takanens studietid var stilen väletablerad och enligt många också förlegad, medan det konstnärliga klimatet och undervisningen både i Helsingfors och Köpenhamn ännu var starkt genomsyrad av dess arv. Här betraktas nyklassicismen först som konstnärlig rörelse och därefter analyseras dess betydelse för Danmark. Till slut presenteras även den nya riktningen realismen och dess principer.

2.1 Nyklassicismens bakgrund och idé

Utgrävningarna i Herculaneum började år 1738 och i Pompeji år 1748.¹³ Deras resultat, de arkeologiska fynden, utgjorde nyklassicismens viktigaste inspirationskällor. Som rörelse föddes nyklassicismen i slutet av 1740-talet vid L'Académie des Beaux-Arts i Paris där man ville ta avstånd från rokokon som ansågs ha övergett de klassiska idealen från antiken. Rörelsen kallades för "le retour à l'antique et au grand goût".¹⁴ Det som var skönt ansåg man också vara bra och sant. Bildningen hade en viktig roll – man strävade efter att bli en god människa.¹⁵ Den tyska arkeologen Johann Joachim Winckelmann gav nyklassicismen en slags litterär programförklaring i sin bok

¹³ *Britannica Academic*, sökord "Pompeii".

¹⁴ Bukdahl 2004, 12-16.

¹⁵ *Konstbildningsideal, demokrati och samtidskonst*, www.konstframjandet.se, hämtad 25.11.2016.

Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, som utkom år 1755.¹⁶

Det centrala för Winckelmann var naturens förskönande efterbildning. Han ansåg – som de gamla grekerna – att skönhet kunde uppnås genom att observera naturen och att göra den ännu vackrare genom att inte bara imitera utan samtidigt också tankemässigt bearbeta och idealisera dess skönhet. Det handlade med andra ord om att ”destillera” skönheten till någonting som översteg naturen: enligt Winckelmann kunde skönheten upptäckas endast ställvis och i naturen och i splittrad form medan en konstnärs uppgift var att finna, fånga in och framställa skönheten i ett konstverk.¹⁷

Winckelmann ansåg att de grekiska skulpturerna hade ädlare konturer än något modernt konstverk och han betonade konturens roll i att avslöja objektets naturliga skönhet. För en modern människa är det kanske svårt att följa Winckelmanns tankegång, men antagligen var hans avsikt att efterlysa klara, rena linjer som – om möjligt – är oavbrutna och som innesluter objektets fulla förtätade skönhet. Enligt Winckelmann skall konturen synas även under klädesplagg och draperingar.¹⁸ David Irwin anser att moderna konstnärer enligt Winckelmann endast kan lära sig konturens elegans genom att utgå från grekisk konst. Irwin citerar Winckelmann: ”It was contour that unites or circumscribes every component of the natural and ideal beauty of the figures of the Greeks.”¹⁹

Enligt Winckelmann förverkligades draperingen i grekiska verk på så sätt att man utnyttjade våta och tunna kläder som satt tätt intill kroppen.²⁰ Vad gäller konsten över lag ansåg Winckelmann att den hos grekerna var behärskad och ädel, även i *Laokoons* fall. Den ädla översteprästen lider av smärta och fruktan men behärskar sig. Winckelmann skriver att Laokoon även i förtvivlan upplyses av själens storhet då han lider av smärta och skräck utan att vråla, utan att tappa kontroll över sig själv. Detta kallar Winckelmann för ”edle Einfalt und stille Grösse”, ädel enkelhet och tyst, stillsam storhet. ”Das allgemeine Vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im

¹⁶ Bukdahl 2004, 16.

¹⁷ Winckelmann 1756, 9-12.

¹⁸ Winckelmann 1756, 17.

¹⁹ Irwin 1997, 46.

²⁰ Winckelmann 1756, 21.

Ausdrucke.”²¹ Om man däremot visar mera känslor och rörelser i bilden gör man sig skyldig till *parenthysis*, fel i uttryck.²²

Det är intressant att notera att en annan tysk konsthistoriker, Wilhelm Lübke (1826-1893), mer än hundra år senare företräder en annan uppfattning. I sin bok *De Bildande Konsternas Historia* från år 1872 skriver Lübke så här:

Fadern är oförmögen att bistå honom [den ena av sina två söner, T.J.], ty ett dödligt bett af den andra ormen tränger just in i hans sida, så att han kampaktigt i dödskampens smärta vrider åt höger det våldsamt framskjutna bröstet. Öfverväldigad af döds smärta utstöter han ett skrik; i det han kastar hufvudet tillbaka och griper sig, med en skakande sanning i uttrycket, om nacken med den högra handen, under det han söker att med den venstra aflägsna djuret, som han krampaktigt och omedvetet fattat tag uti.²³

Detta är kanske även idag det vanligare sättet att läsa Laokoon. Men det som Winckelmann kallar för ädelhet torde man också kunna se i verket, låt vara att tolkningstraditionerna är många. Hos fadern syns en kamp, en blandning av förtvivlan och självbehärskning, tydligt i hans pose och ansikte.

Winckelmann lovprisar grekernas sätt att avbilda människohud: den har inga rynkor, bara ädla veck. Hans text är en lovsång till antikens grekiska skulptur och innehåller därför panegyriska uttryck som kanske inte väcker önskad respons hos läsaren – åtminstone inte hos nutida läsaren. Ett sådant ord är till exempel ”ädel”. Hur skulle man i dag uppfatta och definiera en sådan egenskap i ett konstverk?

Det viktigaste när det gäller Winckelmann är hur hans läror i praktiken kom att tillämpas. Genom att studera grekiska konstverk och genom att också kopiera dem kom en konstnär att lära sig den grekiska konstens uttryckssätt. Sedan var det möjligt att börja förverkliga sig konstnärligt: med andra ord att inte göra kopior av grekiska konstverk utan genom egen kreativitet skapa ny konst i vilken antikens framställningsideal tillämpades och bearbetades.²⁴

Vi kan se ett exempel på hur nyklassicismen kunde återanvända antiken i konstnären James Barrys (1741-1806) *sjönymfer*. Hos Barry får nereider tjäna som allegorier, som allegoriska symboler för den nya engelska industrins produkter. Målaren Benjamin West (1738-1820) i sin tur avbildade Benjamin Franklin (1706-1790) som

²¹ Winckelmann 1756, 21.

²² Winckelmann 1756, 22-23.

²³ Lübke 1872, 158.

²⁴ Winckelmann 1756, 14-15.

just är i färd att uppfinna elektriciteten. I stället för nereider är det kupider som vi denna gång ser.²⁵

Nyklassicismen påverkade som bekant inte bara avbildande konst utan kom också att präglade andra områden inom kultur från porslin och inredning till parkanläggningar. Den så kallade engelska parken som föddes under nyklassicismen hade även ett politiskt budskap. Dess relativa enkelhet och ”naturlighet” var riktad mot Ludvig XIV av Frankrike och mot hans stora barockparker i Versailles. Nyklassicismen förespråkade personlig frihet och humanism.²⁶ I följande kapitel presenteras vad nyklassicismen kom att innebära för konsten i Danmark.

2.2 Nyklassicismens inflytande i Danmark

Under Christian VII:s (1749-1808) tid restes en ryttarstaty av Frederik V (1723-1766) på Amalienborgs gård (bild 1). Skulptören Jacques François Joseph Saly (1717-1776) bjöds in från Frankrike för att forma statyn. Han hade bott åtta år i Rom och studerat noggrant allt det som hade grävts ut i Pompeji och Herculaneum. Arbetet tog tjugo år. Saly – inte minst som direktör vid Köpenhamns Konstakademi – måste ha haft stor påverkan på nyklassicismens framväxt i Danmark.²⁷

Mannen som kan kallas nyklassicismens fader i Danmark är bildhuggaren Johannes Wiedewelt (1731-1802). Han studerade först i den franska konstakademien i Paris och anlände år 1754 till Rom. Nyklassiska intryck fick han från Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) som gjorde ritningar och grafik av antika ruiner och vyer. Men viktigast för Wiedewelt var att han bodde ett halvt år tillsammans med J.J. Winckelmann.²⁸

Wiedewelts viktigaste arbete i Danmark är skulpturerna i parken vid Fredensborgs slott och i minnesparken för danska stormän, Jægerspris. Han fungerade också som professor i konstakademins modellklass från år 1761 ända till sin död 1802. Som professor skrev han också en studie om konstnärlig smak, *Tanker om Smagen i Konsten i Almindelighed* år 1762, inspirerad av Winckelmann. I sin studie betonade Wiedewelt sökandet av de antika och eviga idiomerna.²⁹ Den danska nyklassicismens kulmination var Bertel Thorvaldsen, Nordens största nyklassicistiska skulptör. Hans inflytande för

²⁵ Irwin 1997, 172, 174-175.

²⁶ Irwin 1997, 183, 188.

²⁷ Madsen & Mortensen 1965, 116-122.

²⁸ Nielsen 2010, 14-15.

²⁹ Nielsen 2010, 16-17, 32-37.

dansk konst förblev starkt även efter hans död 1844. Thorvaldsens kyliga klassicism blev en norm i dansk bildhuggeri. Ett bra exempel på hans förfinade uttryck är *Jason med det gyllene skinnet* (*Jason med det gyldne skind*) från år 1803 (bild 2).

2.3 Realism

Gustave Courbet (1819-1877) betraktas som realismens fader. Realismens utgångspunkt var att ta avstånd från den akademiska romantisk-nyklassicistiska konsten som moderna konstnärer såg som tillgjord. Det viktigaste för Courbet och andra realister var ärligheten mot naturen och sig själv. Man ville sanningsenligt avbilda det man såg. Realisternas verk saknade romantikens känsliga uttryck och närmade sig tankemässigt fotografien: man ville avbilda det man såg sanningsenligt. Därför hör till exempel historiska motiv inte till realisternas konst. För naturalismen, som var en gren som växte fram ur realismen (den andra grenen var impressionismen) var viktigt att naturenligt avbilda hårt arbete, fattigdom och sjukdom. Det vill säga 1800-talets naturalistiska konstverk brukar vara socialt laddade.³⁰

Av finländska bildhuggare var Robert Stigell (1852-1907) kanske den mest insatta i realismen. I hans *Arbetare* från år 1882 syns modellens stolthet över sitt yrke.³¹ Realismen och naturalismen kan karakteriseras i ett nötskal så att motivet hämtades ur vardagligt liv, ofta ur lägre sociala klasser och det avbildades sanningsenligt utan idealisering. Detta gäller både målare och skulptörer. I Johannes Takanens fall kan realismen hittas främst i porträtt.

3 ROM – KONSTENS HUVUDSTAD PÅ 1800-TALET

Många tänker att det ju var Paris som var konstens huvudstad på 1800-talet. Men innan den franska huvudstadens hegemoni var Rom världens konstcentrum. Det är också viktigt att komma ihåg att det var främst målare som flyttade till Paris och detta hände först mot slutet av 1800-talet. För bildhuggare bevarade Rom sin ställning som konstens centrum under hela 1800-talet. De viktigaste skulptursamlingarna fanns i Rom och staden hade en historisk och institutionell ställning bland bildhuggare: antiken och renässansen var hela tiden närvarande i den eviga staden och också de för konstvärlden

³⁰ Gombrich 1995, 390-391; Lindberg 1998, 190.

³¹ Nummelin 1998, 178.

viktigaste institutionerna fanns där: Frankrikes konstakademi i Rom och Accademia di San Luca, modern till världens alla konstakademier.³² Johannes Takanen anlände till Rom år 1873 via Dresden, Wien, Venedig och Florens.³³ I detta kapitel diskuteras först om orsakerna bakom Roms betydelse för konstnärerna. Sedan berättas om skulpturen under antiken och vad som var typiskt för just den.

3.1 Varför blev Rom konstens huvudstad?

”Resan till Rom var en resa för till att bli en riktig konstnär [...]”.³⁴ Så skriver Liisa Suvikumpu i sin doktorsavhandling om Roms viktighet som resmål för nordiska konstnärer. Hon citerar också Walter Runeberg som i sitt brev till Lauritz Prior den 13 mars 1866 skriver så här: ”[...], Rom är ändå alltid Rom och intet kommer opp deremot.”³⁵ Runebergs ord vittnar för Roms värde som resmål för konstnärer. Rom hade varit en viktig del av uppfostran av aristokratiska engelsmän redan på 1600-talet då de förväntades göra en *grand tour* i slutskedet av sina studier. Först efter en sådan resa till de för civilisationen viktigaste städerna i Europa – främst Rom, Venedig och Florens – var deras bildning färdig. Efter det ansågs de vara redo för det aristokratiska sociala livet i England. För många var det fråga om en nöjesresa, men några utnyttjade tillfället och studerade noggrant antika ruiner i Rom.

Av de viktigaste skulptursamlingarna är kanske Museo Pio Clementino den viktigaste. Den fanns – och finns fortfarande – i Vatikanen. Den grundades under andra hälften av 1700-talet under påvarna Clemens XIV (1705-1774, påve 1769-1774) och Pius VI (1717-1799, påve 1775-1799). Museet befinner sig i Cortile delle Statue och i dess omgivning och har de kanske viktigaste antika skulpturerna, bland annat *Laocoon* och *Apollo Belvedere*.³⁶ Ett annat viktigt museum i Vatikanen är Museo Gregoriano Profano med *Chiaramonti Niobid* och *Athena och Marsyas* av skulptören Myron.³⁷ Vatikanen har också Museo Chiaramonti med *Hercules med barnet Telephos* och många porträttbyster, Rafael-rummet och Pinacotheca. I Peterskyrkan finns många

³² Suvikumpu 2009, 10.

³³ Aspelin 1888, 57-58.

³⁴ Suvikumpu 2009, 44. ”Matka Roomaan oli matka oikeaksi taiteilijaksi [...]” (Förf. övers.)

³⁵ Walter Runebergs brev till Lauritz Prior den 13 mars 1866 (Helsinki, WRS, HLA/SLS) i Suvikumpu 2009, 44.

³⁶ *Pio Clementino Museum*, mv.vatican.va, hämtad 2.12.2016.

³⁷ *Gregoriano Profano Museum*, mv.vatican.va, hämtad 2.12.2016.

välkända konstverk från renässansen och barocken, bland annat Michelangelos *Pietà* och Gian Lorenzo Berninis (1598-1680) gravmonument för påven Alexander VII.³⁸

Musei Capitolini har en viktig samling klassiska konstverk, bland annat den så kallade *Venus Capitolino*, den döende Gallen (*Galata Capitolino*) och *Spinario*, pojken som plockar ett törne från sin fot. I museet finns också Marcus Aurelius ryttarstaty. Museet fungerar på Capitolinus-kullens byggnader.³⁹

Palazzo Farnese var en viktig sevärdhet för utländska konstnärer i Rom, eftersom huset hade många muralmålningar av Raffaello Sanzio (1483-1520). Galleria Borghese och Palazzo Spada har också varit museer som utländska konstnärer besökte och där de kopierade gamla mästerverk. Stadens många kyrkor var naturliga mål för att söka inspiration och studera konst.⁴⁰ Det finns inget bevis för att Johannes Takanen skulle ha besökt dessa museer och gjort teckningar där men med tanke på de ovannämnda museernas viktighet när det gäller utställning av antikens och renässansens konstverk vore det trovärdigt att påstå att Takanen skulle ha gjort som andra konstnärer, nämligen ofta ha besökt dessa museer.

Det nutida Rom föddes år 1870 när italienska armén attackerade Kyrkostaten som var det sista området på den apenninska halvön som inte ännu var del av det nya förenade Italien. Påven tvingades stanna i Vatikanen som nu blev ett litet land omringat av staden Rom.⁴¹

Ytterligare en orsak till Roms lockelse för bildhuggare var de gamla klassiska konstakademierna i staden: Accademia di San Luca och Accademia di Francia. Den förstnämnda var konservativ och utbildningen baserades på riktlinjer från senbarocken. Till exempel var det i början av 1800-talet inte möjligt att använda nakenmodeller i undervisningen. För det ändamålet fanns det Scuola di Nudo från år 1748, men även denna skola övervakades av en kardinal. Däremot var den franska konstakademin mera liberal i undervisningen men även där var det möjligt att teckna eller forma bara efter manliga modeller. Inga kvinnor kunde delta i klasser där nakenmodeller användes. Den enda finländare som slutförde sina studier i Accademia di San Luca på 1800-talet var bildhuggaren Robert Stigell.⁴²

³⁸ *Chiaromonti Museum*, mv.vatican.va, hämtad 2.12.2016.

³⁹ Giustozzi 2006, 48, 83, 65, 126.

⁴⁰ Suvikumpu 2009, 120-121.

⁴¹ *Britannica Academic*, sökord "Rome".

⁴² Suvikumpu 2009, 130-132.

De stora nyklassicismens mästare, Antonio Canova (1757-1822) och Bertel Thorvaldsen och deras rykte bidrog säkert till Roms ställning bland europeiska bildhuggare. Roms inflytande strålade till andra europeiska konstcentra, till exempel Köpenhamn. Men när man talar om nyklassicismen ska man hellre använda namnet Rom som ett abstrakt begrepp som inte avser staden själv utan det konstnärliga och andliga innehåll som det hade för nyklassicisterna. När man ser ”Rom” som ett sådant paradigmiskt begrepp kan man konstatera att det fanns olika ”Rom” i olika städer: bland annat ett ”Rom” i Köpenhamn, som hade nyklassicismens gemensamma ”verktygslåda” med tillägg av lokal karakteristik.

3.2 Särdrag i antikens skulptur

Antikens skulptur, som har haft ett avgörande inflytande på den västerländska konsten, har sitt ursprung i antikens Grekland. Konst- och samhällsideal har under tidernas lopp väckt intresse hos senare generationer. Bland annat renässansen hämtade mycket från antiken. Den för avhandlingen viktiga konststilen nyklassicism använde sig av antikens framställningsideal men ofta i ett nytt sammanhang. I detta kapitel presenteras de för nyklassicismen kanske viktigaste antika konstverk och görs också ett försök att lyfta fram realismens antika rötter.

Polykleitos (aktiv 450-415 f.Kr.) måste nämnas när man talar om nyklassicismen. Han utvecklade sin *Kanon* för människokroppens ideala framställning i plastik. Tyvärr har hans skrifter förkommit. Hans *Doryphoros* (ca 450-440 f.Kr., bild 3) som också kallas *Kanon* är ett verk i vilket han har konkretiserat hur hans *Kanon* fungerar i praktiken.⁴³ Det viktigaste i hans *Kanon* var kanske kontrapost. Detta orsakar en liten ändring i lemmarnas ställning mot varandra och är egentligen en radikal förändring i pose.

Under senklassiska tiden var Praxiteles (aktiv 370-330 f.Kr.) det kanske mest betydande namnet och senare viktig för nyklassicistiska bildhuggare. Han började använda stödande konstruktioner i sina skulpturer och förstärkte Polykleitos kontrapost med lutande pose. Ett bra exempel av hans verk är *Apollo Sauroktonos* (ca 350 f.Kr., bild 4). Men det som Praxiteles är mest känd för är den nakna kvinnofiguren som var någonting nytt i grekisk konst. Hans *Knidos Afrodite* presenterar gudinnan för första

⁴³ *Britannica Academic*, sökord ”Polykleitos”.

gången helt naken, vilket var modigt av skulptören eftersom Afrodite var en sträng gudinna och noga med sin heder, vilket framkommer i bland annat myten om Anchises.

Den sista viktiga och kända skulptören som var aktiv under tiden på tröskeln till hellenismen var Lysippos (aktiv 370-300 f.Kr.). Han var bland annat Alexander den Stores (härskare under åren 336-323 f.Kr.) hovporträttör.⁴⁴ Hans mest kända verk är *Apoxyomenos*, Skraparen (bild 5), som föreställer en atlet som just håller på att skrapa olja från sin kropp efter träning. Det som var nytt med *Apoxyomenos* är att den för första gången utnyttjade hela rummet och inbjöd åskådare att betrakta den från alla riktningar, det vill säga runt statyn. Lysippos utvecklade sin egen Kanon, *symmetria*, som gjorde figurer smalare och mindre muskulösa. Syftet med hans *symmetria* var att göra framställningen mera naturlig.⁴⁵

Utvecklingen mot den hellenistiska realismen syns tydligt hos Lysippos: Han försökte avbilda sin modell såsom han såg den, inte som den ”var”.⁴⁶ Alltså realism i stället för idealism. Tidigare hade framställningen av *idén* varit konstidealet enligt Platon: Man ville avbilda den ideala kroppen såsom man visste att den är, inte den ofullständiga kroppen man såg framför sig. Man förskönade mycket innan Lysippos realism. Också proportionerna förändrades. Polykleitos hade i sin *Kanon* beskrivit huvudets proportion 1/8 men den nya lysippanska symmetrin såg ett huvud som var bara 1/10. Typiskt för hellenistisk skulptur var att figuren bildar en uppåtgående spiral. Enligt Kjellberg och Säflund slutar kroppens spiral i den upplyfta vänstra handen.⁴⁷ Lysippos *symmetria* syns bland annat i *Venus av Milo* (bild 6).

Hellenismens förändring mot realism påverkade inte nyklassicisterna. De tillägnade sig den klassiska periodens värdighet och den hellenistiska tidens självbehärskning, men det centrala för dem förblev idealismen, vilket förklarades som lyhördhet mot naturen och dess skönhet.

Alexander den Store inledde ett nytt mode när det gäller porträtt av män: rakade ansikten med ”lejonmanshår” (bild 7). Det är anmärkningsvärt att sådan hårtyp förknippades med regenter. Senare använde bland annat Pompeius (106-48 f.Kr.) Alexanders hårstil i sitt porträtt för att framkalla konnotationer till den stora regenten och erövraren.⁴⁸

⁴⁴ Woodford 1986, 164.

⁴⁵ Smith 1991, 51-53.

⁴⁶ Kjellberg & Säflund 1978, 170-171.

⁴⁷ Kjellberg & Säflund 1978, 170, 185.

⁴⁸ Smith 1991, 21.

Hellenistiska porträtt var alltid helfigurer och porträtt av män var oftast helt nakna eller åtminstone halvnakna, kanske med en kort mantel eller bara en *chlamys* på axeln. Ett särdrag för porträtt var dynamism i stället för den klassiska stilens värdiga stelhet. Kvinnoporträtt var alltid klädda fast Afrodite avbildades naken. Huvuden på kvinnoporträtt var idealiserade i motsats till manliga porträtt: det stod på piedestalen vem som var avbildad.⁴⁹ Man gjorde också idealporträtt, det vill säga porträtt av viktiga kulturfigurer som hade levt i det förgångna. Man kunde inte veta hur de hade sett ut men ändå avbildades de realistiskt.⁵⁰ Ett exempel på sådana porträtt är *Homeros* (bild 8). Takanens *Väinämöinen, spelande kantele* kan också betraktas som ett hellenistiskt idealporträtt.

Onni Okkonen har i boken *Antiikin taide* från år 1936 karakteriserat den hellenistiska konsten så här: ”Känslan av livets verklighet kom ännu närmare; konsten baserades inte mera på en i själen skådad idealbild, den strävade efter att erövra sina motiv direkt ur naturen och genom noggrann observation.”⁵¹ Denna tids konst kallas ibland också för den hellenistiska barocken som hade sina största centra på Rhodos och på Pergamon. Bland annat den tidigare diskuterade Laokoon-gruppen föreställer hellenistisk barock och kommer från Rhodos.⁵² Hellenismen medför till konsten enligt Okkonen ”entusiasmens glöd, uppskakande smärta, exalterad glädje och sensualism”. Typiskt är uttryck av känslor. Realism är drag som syns bland annat i hellenistiska porträtt, genreavbildningar och pastoralidyller.⁵³ Enligt Kjellberg och Säflund var det den hellenistiska realismens mening att förstärka uttrycket.⁵⁴

Vad gäller Romarriket var representationssättet under senare republiken i porträtt mycket realistiskt, veristiskt. Ett bra exempel på detta är den så kallade *Chiaramonti Caesar* från ca 30-20 f.Kr. (bild 9). Men under kejsare Augustus tid (27 f.Kr. – 14 e.Kr.) blev framställningen igen mera idealiserad. Augustus själv stod som förebild. Ett mera klassicerande representationssätt passade bäst för de nya romerska idealen, *mos maiorum* (”på förfädernas sätt”). Ett bra exempel på den idealiserande representationen under julio-claudiska tiden är *Via Labicana Augustus* (Augustus som pontifex med höljt

⁴⁹ Smith 1991, 19, 83.

⁵⁰ Kjellberg & Säflund 1978, 197.

⁵¹ Okkonen 1936, 238. ”Elämän todellisuuden tunne tuli entistä läheisemmäksi; taide ei näyttänyt perustuvan enää pelkkään sielussa nähtyyn idea-kuvaan, se pyrki valtaamaan aineksensa suoraan luonnosta ja terävästä havainnosta.” (Förf. övers.)

⁵² Okkonen 1936, 240.

⁵³ Okkonen 1936, 249-250.

⁵⁴ Kjellberg & Säflund 1978, 179-185.

huvud, bild 10) från år 12 f.Kr. framåt. Han avbildas som en tidlös ung man fast han redan var en äldre man, över 50 år gammal. Avsikten med sådan framställning kan ha varit att betona hans roll som *pontifex maximus* och att väcka konnotationer till kejsaren som en gudomlig figur.

Optiska effekter, ”impressionism” var ett särdrag i romersk konst. Chiaroscuro i skulptur var eftertraktad. Detta syns bland annat i representation av hår och skägg på kejsartiden (bild 11). Med hjälp av borr gjordes håret mera poröst och effekten av större och luftigare hår och skägg skapades.

4 DET KONGELIGE DANSKE KUNSTAKADEMI OCH KONSTKLIMAT I KÖPENHAMN UNDER JOHANNES TAKANENS STUDIEÅR

I detta kapitel läggs först fokus på den danska konstakademins historia och undervisning för att presentera de omständigheter som var rådande i Köpenhamn under Johannes Takanens studieår där. För att förstå studieförhållanden i Köpenhamns konstakademi under denna tid presenteras även dikotomin som präglade akademins förvaltning och undervisning efter Thorvaldsens död. Därefter förklaras dåtidens konstnärliga atmosfär i Danmark för att belysa tidens anda som ofrånkomligen påverkade Takanen.

4.1 Kort översikt över den danska konstakademin

Kung Frederik V grundade konstakademin i Köpenhamn år 1754.⁵⁵ Den ursprungliga upphovsmannen bakom kungens internationellt representativa akademi var Adam Gottlob Moltke (1710-1792), kungens överhovmarskalk. Redan tidigare hade motsvarande läroinrättningar verkat i den danska huvudstaden, den första nämns redan år 1701. Akademin var inrymd i Charlottenborgs slott på Kongens Nytorv. Till dess ledare utnämndes Niels Eigtved (1701-1754), och, efter hans oväntade död, fransmannen Jacques François Joseph Saly.⁵⁶ Han var den skulptör som hade anförtrots uppdraget att resa en ryttarstaty över Fredrik V vid Amalienborg.⁵⁷

Undervisningen bestod av ett lägre och ett högre stadium. Eleverna fick först studera vid *Fritegningskole* och vid *Gipsskole*. Enligt Emma Salling gjorde man på det lägre stadiet inte någon skillnad mellan måleri och bildhuggeri. Som lärare fungerade de

⁵⁵ *Et Kunstakademi bliver født*, www.kunstakademiet.dk, hämtad 31.3.2017.

⁵⁶ Holck Golding 1972, 15-23.

⁵⁷ Madsen & Mortensen 1965, 116.

så kallade *informatorerne*. Senare, på det högre stadiet, inleddes studierna i *Modelskolen*. Arkitektur hade sin egen utbildning, både på lägre och högre nivå.⁵⁸

Professorerna undervisade på *Modelskolen*. De kunde ha ett stort inflytande på sina elevers utveckling, bland annat eftersom det hörde till professorernas uppgifter att ställa den levande modellen i en pose som eleverna skulle rita av eller forma i lera eller gips.⁵⁹ Professorer på *Modelskolen* för bildhuggare under Johannes Takanens studietid var Hermann Wilhelm Bissen (till år 1868) och Jens Adolf Jerichau (1816-1883). Efter Bissens död tog Christian Carl Peters (1822-1899) hans plats som professor.⁶⁰ Johannes Takanen studerade vid *Modelskolen* från oktober 1871 till mars 1872.⁶¹ Han studerade således under ledning av Peters och Jerichau.

Eleverna studerade inte bara modellering eller teckning utan fick undervisning också i anatomi, konsthistoria, religion och mytologi. På lägre klasser ritade man först utgående från tecknade modeller och sedan tredimensionella föremål, ofta gipskopior av kända statyer eller porträtt. För detta ändamål hade akademien ett urval gipskopior som idag utgör en del av Den Kongelige Afstøbningssamling. Samlingen fanns på Antiksalen på Charlottenborg slott.⁶² Målningar från 1800-talet bevisar att det fanns åtminstone följande kopior i samlingen: en variant av *Knidos Afrodite* av Praxiteles, *Den kapitolinska gallern, Afrodite Kallipygos*⁶³; *Belvederetorson*, en byst av Cicero⁶⁴ och kopior av Thorvaldsens konstverk.⁶⁵ I modellskolan ritade elever eller gjorde reliefer efter levande modeller.⁶⁶

Konsthistorikern Niels Lauritz Høyen (1798-1870) var professor i ämnet *kunsthistorie og mytologi*. Efter Høyen blev Julius Lange (1838-1896) lärare i ämnet. Anatomilärare under Takanens studietid var Theobald Stein (1829-1901).⁶⁷

Skolning i konsten att utveckla god smak hörde till konstakademiens viktigaste uppgifter och fanns med i dess stadga ända till 1900-talet. En konstnär förväntades

⁵⁸ Salling & Smidt 2004, 40; Intervju med Ernst Jonas Bencard, vetenskaplig medarbetare, Thorvaldsenmuseet, Köpenhamn, 7.9.2016.

⁵⁹ Intervju med Ernst Jonas Bencard, vetenskaplig medarbetare, Thorvaldsenmuseet, Köpenhamn, 7.9.2016.

⁶⁰ Salling 2004, 24-26.

⁶¹ Aspelin 1888, 26.

⁶² Intervju med Ernst Jonas Bencard, vetenskaplig medarbetare, Thorvaldsenmuseet, Köpenhamn, 7.9.2016; Salling & Smidt 2004, 52.

⁶³ Ditlev Martens, Nordøstsidan af Antiksalen på Charlottenborg, 1821.

⁶⁴ Martinus Rørbye, Parti af Antiksalen på Charlottenborg, 1824.

⁶⁵ Julius Exner, Fra Kunstakademiets figursal, 1843.

⁶⁶ Salling & Smidt 2004, 52-53.

⁶⁷ Salling 2004, 24, 26.

avbilda naturens mest ideala förebilder, och härvid ansågs antiken vara den oöverträffade källan och läromästaren.⁶⁸

Det var också viktigt att genom undervisningen sprida kunskap om och upprätthålla bildkonstens akademiska hierarkier. Vad gäller måleri, ansågs historiemåleriet ha högsta status. Ämnena kunde vara från Bibeln, antikens mytologi, allegori eller en skildring av världsliga motiv. Samspel mellan människor och motiv i historiebilder var essentiellt och därför kom porträtt strax efter historiemåleri i rangordningen. Därefter kom djur, landskap och stilleben.⁶⁹ Därför är det lätt att förstå att också på skulpturens fält var de antika och religiösa skildringar de mest uppskattade. Till exempel Bertel Thorvaldsens konstnärliga produktion består till största del av mytologiska och religiösa motiv samt porträttbyster.

Den danska konstakademien var mycket konservativ ända till 1800-talets sista decennier.⁷⁰ De moderata elementen ville bevara de gamla thorvaldsenska traditionerna och bibehålla den mera internationella stilen i konsten. De kallades *Europæerne*, den kanske viktigaste av dem var J.A. Jerichau. De som motsade denna inställning var *Høyenianerne* och ville förnya akademins undervisning mot en mera nationalistisk och realistisk hållning. De ansåg den utländska konsten vara skadlig för Danmarks egen konst. H.W. Bissen var en nära vän till Høyen och en av den nya riktningens viktigaste konstnärer.⁷¹

Men det var inte bara en fråga om stil. Det var också en fråga om för vilka ändamål man kunde eller skulle använda konsten, det vill säga vad som var ideologiskt det mest passande uttryckssättet. Och det har med genrehierarkin att göra. Traditionellt hade historiemåleri varit den mest förnäma genren men nu blev genremålningar viktigare bland Høyenianerne. Omkring 1850 hade en ny nationell hjältetyp fötts: en fattig men flitig bonde eller landsbygdsarbetare med höga etiska värden.⁷²

N.L. Høyen var Danmarks viktigaste opinionsbildare inom konst i allmänhet. Han betonade att danska konstnärer borde koncentrera sig på ämnena som ställer Danmark i fokus. Sådana ämnen var Danmarks historia, folkskildring och danskt landskap. Nordisk mytologi hade också en central roll i hans agenda.⁷³ Bland annat H.W. Bissen följde dessa råd i sin *Landssoldaten*. Tidigare hade H.E. Freund (1786-1840) avbildat nordisk

⁶⁸ Salling & Smidt 2004, 36-37.

⁶⁹ Salling & Smidt 2004, 43.

⁷⁰ *Konservatisme og opbrud*, www.kunstakademiet.dk, hämtad 19.10.2016.

⁷¹ Salling & Smidt 2004, 100, 121-125, 144.

⁷² Salling & Smidt 2004, 127.

⁷³ Poulsen 1972, 224.

mytologi i sin förstörda *Ragnarok*-fris. Fast realismen redan i några nationalistiskt färgade konstverk visade sin uppkomst fick den inte något fast fotfäste i Danmark förrän slutet av 1800-talet. Høyens ställning på Danmarks konstfält har varit dominerande: om konstnären avvek för mycket från dennes linje kunde han hamna utanför dansk konsthistorieskrivning.⁷⁴

4.2 Konstklimatet i Danmark under Johannes Takanens studieår

Bertel Thorvaldsen var Danmarks stora stjärnfigur inom bildhuggarkonsten. Han vistades i Rom över 40 år, från 1796 till 1838.⁷⁵ Hans konstideal var kylig och heroisk nyklassicism. Ett praktexempel på Thorvaldsens konst är *Jason med det gyllene skinnet* (*Jason med den gyldne skind*) utförd i gips 1802-1803 (bild 2).⁷⁶ Thorvaldsen hör till Europas viktigaste nyklassicistiska bildhuggare tillsammans med Antonio Canova (1757-1822) och Jean-Antoine Houdon (1741-1828). Hans elev Hermann Wilhelm Bissen blev hans arvtagare som slutförde mästarens beställningsarbeten efter dennes död. Bissens egen konst var delvis strikt nyklassicistisk (bland annat *Orestes flyr från eumeniderna* (*Orestes flygter fra Eumeniderne*) från år 1850-1851, marmorversionen av V. Bissen år 1887, bild 12). Delvis följde han N.L. Høyens nationalism som fick ett realistiskt uttryck bland annat i *Landsoldaten* (*Den danske landsoldat efter sejren*) från år 1850-1851. Han gjorde ett stort antal porträttbyster vilka är mestadels realistiska, bland dem porträtt av P.B. Scavenius (*Godsejer, kammerherre P.B. Scavenius*) från år 1853.

Generationen efter Bissen föll nästan i glömska efter de två stora genierna i de föregående två generationerna. Vilhelm Bissen (1836-1913) – son till H.W. Bissen – blev sin faders arvtagare men var länge sysselsatt med dennes beställningsarbeten efter dennes död år 1868. Han och andra samtida skulptörer som hade fötts mellan åren 1820-1840 förblev i Thorvaldsens och Bissens skugga. Bland dem var bland annat Louis Hasselriis (1844-1912), Carl Peters (1822-1899) och Theobald Stein (1829-1901). Ernst Jonas Bencard har forskat denna tidsperiod i dansk konst och i hans artikel *Generation uden egenskaber* berättar han hur dessa skulptörer inte vågade bryta mot den thorvaldsenska traditionen i det mycket konservativa danska konstklimatet. Han skriver att bildhuggarna visste att nyklassicismens tid var förbi och att samhället förväntade sig

⁷⁴ Intervju med Ernst Jonas Bencard, vetenskaplig medarbetare, Thorvaldsenmuseet, Köpenhamn, 7.9.2016..

⁷⁵ Jørnæs 1993, 29-32, 212.

⁷⁶ Jørnæs 1993, 48-49.

nya, moderna (realistiska) konstverk som skulle spegla tidens anda. Men bildhuggarna ansåg sig vara i ett ”konstnärligt intermezzo”: framtiden såg för utmanande ut och det förflutna band dem med osynliga band till nyklassicismen. Konstnärernas lösning var att fortsätta i den gamla stilen fast de inte mera trodde på den.⁷⁷ Realismens egentliga genombrott i Danmark skedde först på 1880-talet.⁷⁸

Tidens skulpturer präglas av apatiska och passiva människofigurer. Unga pojkar och flickor samt barn var ett populärt ämne. Figurerna avbildas ofta med blicken riktad nedåt och med tomma ögon och ansikte. Det finns oftast ingen handling i skulpturerna. Nyklassicistiska, thorvaldsenska hjältefigurer blev helt övergivna. Ofta sitter figurerna, vilket enligt Bencard kan tyda på att de inte psykologiskt står på sina egna ben. De är tomma människoskal. Dessa verk är ytligt mycket lugna men deras fridfullhet är ett uttryck för värdenas sammanbrott. Enligt Bencard fattas det för Thorvaldsen typiska kontrapost – vilket gav helheten ”etisk-idealisk harmoni” – helt i dessa verk.⁷⁹

Största delen av denna generationens fria, av konstnärens eget initiativ födda konstverk har fallit i glömska men man känner till deras offentliga beställningsarbeten. Självporträtt gjorde de inte alls. Även storleken på konstverken berättar om dålig självkänsla: i stället för statyer föredrog de statyetter.⁸⁰ Dåtidens viktigaste konstfrämjare var bryggaren Carl Jacobsen (1842-1914). Han samlade dansk modern konst men såg själv att inhemska bildhuggare skulle behöva utländska exempel. Hans Albertina-stiftelse köpte fransk konst och visade den i Köpenhamn.⁸¹ I till exempel Vilhelm Bissens konst från slutet av 1800-talet kan spår av modern fransk konst hittas.

5 JOHANNES TAKANEN – SKULPTÖR FRÅN VIROLAHTI

Detta kapitel presenterar statarsonen Johannes Takanen från Virolahti i Södra Karelen nära Viborg, och hans konstnärliga karriär. Först behandlas Takanens barndom och första studieår i Finland, sedan hans studietid vid Köpenhamns konstakademi och till sist hans arbetsår i Rom. I samband med Takanens studietid i Helsingfors granskas den

⁷⁷ Bencard 2002, 10.

⁷⁸ Intervju med Ernst Jonas Bencard, vetenskaplig medarbetare, Thorvaldsenmuseet, Köpenhamn, 7.9.2016.

⁷⁹ Bencard 2002, 10-11.

⁸⁰ Bencard 2002, 19, 24.

⁸¹ Bencard 2002, 13.

Finska Konstföreningens grundande och verksamhet för att bättre förstå det finska konstlivet under Takanens livstid.

5.1 Hemma i Finland

I motsats till Walter Runeberg som kom från en bildad familj i den livliga staden Borgå kom Johannes Takanen från en helt annorlunda miljö. Han var ett fattigt barn från en avsides belägen landssocken Virolahti i sydöstra Finland inte långt från Viborg. Trots hemmets anspråkslöshet och sociala status samt Takanens finskhet fick den unga talangen påbörja en konstutbildning med hjälp och stöd av gynnare ur högre sociala skikt.

Johannes Takanen (enligt kyrkoböckerna Juho Erkinpoika Takanen) föddes den 8 december 1849 i Virolahti kommun. Till familjen hörde också fadern Erkki, modern Maria och syskonen Maria, Helena, Anna Liisa och Antti. Familjen bodde på en statargård som hörde till Ala-Urpala herrgård. Eliel Aspelin skriver om Johannes Takanen att han redan tidigt med sin kniv täljde till exempel djurfigurer och olika små hushållstillbehör.⁸²

År 1861 började Johannes Takanen sin skolgång hos fröken Karolina Lydecken, syster till herrgårdsägaren Fredrik Alfthans hustru. Fröken Lydecken var själv bara sexton år gammal när hon började undervisa torparnas och statarnas barn i Ala-Urpala herrgård. Skolbarn gjorde hantverk som fröken Lydecken sedan köpte: så tjänade barn pengar för nödvändiga saker och ting man behövde i skolan, nämligen papper och pennor. Karolina Lydecken presenterade de hantverk som hennes elever hade gjort för sin bror, köpmannen Robert Lydecken som bodde i Viborg och som blev uppmärksam på Johannes Takanens träfigurer. Robert Lydecken kom i framtiden att bli en av Takanens viktigaste vänner och mecenater.⁸³

På sommaren 1864 reste Takanen till Viborg och bodde hos Robert Lydecken. Han fick undervisning i ritning vid det så kallade Behms tyska läroverk, där Th. A. Sprengel undervisade honom. Både Sprengel och Lydecken såg Takanens skicklighet och insåg att han behövde konstundervisning. De började förbereda en plats för Takanen i S:t Petersburgs konstakademi. Men då – skriver Aspelin – började [finksinnade] Viborgbor anse att Takanen borde skickas till Helsingfors i stället.⁸⁴ Med pengar som samlades in skickades Takanen dit hösten 1865. Under den tiden var det

⁸² Aspelin, 1888, 4–10.

⁸³ Aspelin 1888, 8–10; Kull 1994, 5; Wennervirta 1927, 330.

⁸⁴ Aspelin 1888, 14.

vanligt att ordna insamlingar för att stöda lovande konstnärer i deras studier eller resor.⁸⁵

Efter modell från Stockholm hade Finska Konstföreningen grundats den 10 mars 1846.⁸⁶ Idén för konstföreningsverksamhet kom från Tyskland, där den första föreningen för konstfrämjande grundades år 1818 i Karlsruhe. Tanken bakom verksamheten var att stöda modern konst och konstnärer. Medlemsavgifter var den viktigaste inkomstkällan. Föreningar arrangerade också konstverkslotterier. Stockholms konstförening grundades år 1832 men Köpenhamn var vägvisare i nordiska konstärenden redan då; Köpenhamn fick sin konstförening redan år 1825.⁸⁷

Enligt J.J. Tikkanen fokuserade Finska Konstföreningen främst på konstens roll i allmänbildning. Även växande nationalistiska synpunkter invercade: Finland skulle behöva en egen kultur och bildning.⁸⁸ Finland hade inget konstfält alls och den nya föreningen försökte svara på behovet, eller med andra ord försökte den själv skapa ett konstfält. Susanna Pettersson citerar Zachris Topelius som har skrivit att konstföreningen skapade konsten i Finland.⁸⁹ Den Finska Konstföreningen försökte skapa god smak i hela landet genom att distribuera grafikblad av utvalda konstverk. Därmed påverkade föreningen konstuppfattningen i Finland: man såg bara av föreningen godkänd konst.⁹⁰

Konstlotterier var en viktig del av verksamheten. Under de första tio åren utlottades 221 konstverk. Den första konstutställningen arrangerades år 1847.⁹¹ Föreningens första konstanskaffningar gjordes redan år 1849 och den lilla samlingen öppnades för allmänheten år 1859. År 1887 blev Ateneums byggnad färdig och verksamheten flyttades dit.⁹² Bland konstverken fanns några gipskopior efter antika modeller som ställdes ut i universitetets ritsal: *Apollo Belvedere*, *Laokoon* och *Diana från Versailles*.⁹³

Konstföreningen öppnade en ritskola i Helsingfors i november 1848. Dess första lärare var konstnären Berndt Abraham Godenhjelm (1799-1881).⁹⁴ År 1863 kallades

⁸⁵ Suvikumpu 2009, 85.

⁸⁶ Tikkanen 1896, 19.

⁸⁷ Pettersson 2006, 13-14.

⁸⁸ Tikkanen 1896, 18.

⁸⁹ Pettersson 2006, 16.

⁹⁰ Pettersson 2006, 24.

⁹¹ Pettersson 2006, 27.

⁹² Pettersson 2006, 29.

⁹³ Tikkanen 1896, 8-9.

⁹⁴ Tikkanen 1896, 32-32.

den svenska bildhuggaren Carl Eneas Sjöstrand (1828-1906) till Finland för att bli lärare i den högre undervisningen i ritskolan, i antikklassen. Där ritade eleverna efter gipskopior av antika konstverk och levande modeller. Undervisningen skedde på kvällstid.⁹⁵ Det var just i denna antikklass under Sjöstrands ledning som Johannes Takanen studerade åren 1865-1867. Aspelin har inte mycket att skriva om Takanens studier i Helsingfors men han nämner att Takanen inte fick undervisning i bildhuggarkonstens teknik: han fick bara undervisning i teckning.⁹⁶ Det var säkert Sjöstrand som gav Takanen hans första inblick i nyklassicismens värld.

Samtidigt som han gick i ritskolan fick Takanen också privatundervisning i Helsingfors hos Johan Magnus Salenius (1846-1928), som studerade pedagogik vid Helsingfors universitet. Han lärde Takanen historia, geografi och tyska. Enligt Salenius var Takanen inte någon flitig elev: han trivdes bättre i Sjöstrands och Runebergs ateljéer dit han gick för att – med Salenius ord – lära sig konst. Salenius berättar också att han besökte konstföreningens utställning i Esplanadens kapell [eventuellt dagens restaurang Kappeli på Esplanadparken] med Takanen. Han nämner också Thorvaldsen i samband med utställningen. Thorvaldsens konstverk måste ha varit med, åtminstone i kopior. Där har Takanen kanske sett gipskopior av antika konstverk. Enligt Salenius bodde Takanen hos en arbetarfamilj på Glogatan eller Fabiansgatan i en träbyggnad på gården och senare på Anttigatan 15 hos en viss student O.A.J. Carlenius. Takanens hälsa lär ha varit vacklande redan då, han led ibland av huvudvärk och yrsel.⁹⁷

Johannes Takanen blev en god vän till familjen Krohn. Fadern Julius Krohn (1835-1888) var litteraturforskare och diktare, känd för sina psalmer. Han förblev en viktig stödare för Takanen när denne hade rest från Finland. Det var också Krohn som arrangerade Takanens resa till Köpenhamn år 1867.⁹⁸

Enligt Aspelin visades två konstverk av Takanen på Konstföreningens möten: först i april 1866 en gipsmedaljong som föreställde Petrus och i december en efter en modell från antiken format byst av Antinous. Han bodde tillsammans med några unga studerande män, varav konstnären S.A. Keinänen (1841–1914) kan nämnas.⁹⁹

⁹⁵ Tolvanen 1952, 111-113.

⁹⁶ Aspelin 1888, 14-19.

⁹⁷ Salenius 1919, 84.

⁹⁸ Aspelin 1888, 20-22.

⁹⁹ Aspelin 1888, 18-21.

5.2 Studieår i Köpenhamn

Detta kapitel belyser ytterligare Takanens studieår i Danmark, där han eventuellt fick den största inspirationen till sin konst. Först betraktas hans liv i Köpenhamn på allmän nivå, sedan undersöks hans konstnärliga produktion under Danmarksåren.

Magnus Kull skriver i sitt häfte ”I Johannes Takanens fotspår i Köpenhamn” att år 1867 tänkte hans ”lärare och begynnare” att det var dags för Takanen att resa utomlands för att fortsätta sina studier i skulptur.¹⁰⁰ Resmålet blev Köpenhamn. Takanen talade varken danska eller svenska, men Julius Krohn, som hade blivit Takanens viktigaste understödjare i Helsingfors, beslöt att skicka honom till den danska konstakademin, som var ett naturligt ställe för fortsatta studier inom bildhuggeri efter Finska Konstföreningens Ritskola i Helsingfors. Kanske tog Krohn tillfället i akt eftersom en dansk filolog Vilhelm Thomsen (1842–1927) på sommaren 1867 var i Helsingfors för att studera och forska det finska språket och på hösten återvände till Köpenhamn. Krohn bad honom att ta med sig den unge Johannes Takanen och sörja för honom. Thomsen arrangerade ett studentrum åt Takanen och introducerade honom till bildhuggaren Hermann Wilhelm Bissen. Takanen fick en arbetsplats i hans ateljé. Takanen började studierna vid Köpenhamns Konstakademi i januari 1868.¹⁰¹

Takanens viktigaste vänner under vistelsen i Köpenhamn var författaren J.P. Jacobsen (1847–1885), litteraturkritikern H.S. Vodskov (1846–1910) och Takanens närmaste vän Carl Schacke (1852–1890). Också Vilhelm Thomsen med sin familj förblev viktig för Takanen under hans vistelse i Köpenhamn, samt familjen Cold.¹⁰²

Herman Wilhelm Bissen var enligt Kull Takanens lärare i konstakademin men avled redan den 10 mars samma år. Men som tidigare nämnts har Takanen börjat sina studier vid Konstakademin på lägsta nivå och Bissen var professor på högsta undervisningsnivå, *Modelskole*. Det är därför troligt att Takanen inte var Bissens elev i Konstakademin men en privatelev på dennes ateljé. Bissen hade varit Bertel Thorvaldsens elev och hörde till Danmarks ledande bildhuggare efter dennes tid. Även Takanens lärare i Helsingfors, Sjöstrand, var Bissens elev. Efter Bissens död blev hans son och elev, Vilhelm Bissen, Takanens lärare i ateljén. Det finns alltså en kedja från Thorvaldsen till Takanen genom hans lärare.¹⁰³ Detta betyder också att alla Takanens lärare har påverkats av Rom och i och med Thorvaldsens starka Rom-influens, direkt

¹⁰⁰ Kull 1994, 7.

¹⁰¹ Aspelin 1888, 22–23.

¹⁰² Aspelin 1888, 32–39; Kull 1994, 9–16.

¹⁰³ Aspelin 1888, 29; Kull 1994, 14; Bodelsen & Engelstoft 1947, 106.

eller indirekt. H.W. Bissen med sin nyklassicism och i vissa fall gryende realism (åtminstone vad gäller porträtt) har varit en naturlig opinionsbildare för Takanen.

Takanen berättar om sitt liv i Köpenhamn i sina brev till exempel till Robert Lydecken i Viborg och målaren S.A. Keinänen i Helsingfors. Keinänen studerade läsåret 1868–1869 i Köpenhamn. Takanen hade ett socialt rikt liv i Köpenhamn trots de i början svaga språkkunskaperna och lärde sig danska från sin pensionatskamrat J.P. Jacobsen och genom att umgås med sina vänner.¹⁰⁴

Johannes Takanen kom från fattiga förhållanden och under sin studietid i Köpenhamn kunde han inte tjäna mycket pengar med sitt konstnärliga arbete. Han fick stöd från sina mecenater. Man ordnade bland annat soaréer i Finland för att stödja honom.¹⁰⁵ Det är inte sällan Takanen ber om pengar från sina vänner i sina brev.

Det var för det mesta porträttbyster och medaljonger Takanen gjorde under sina studieår i Köpenhamn. Eliel Aspelin har bifogat en lista av Takanens konstverk i slutet av Takanen-biografen. Enligt den var Takanens första konstverk i Köpenhamn en porträttbyst av brodern till Vilhelm Thomsen, konstnären Karl Thomsen från år 1868. Karl Thomsen målade i sin tur Takanens porträtt, som nu finns i konstmuseet Ateneum. Samma år gjorde han ett porträtt av Thomsens syster Thea, en gipsmedaljong. Han skickade en bild av dessa porträtt i sitt brev till S.A. Keinänen och berättade att de är de första som han gör enligt naturen, det vill säga efter en levande modell. År 1868 avbildade han också andra medlemmar i familjen Thomsen, nämligen fru Elise Thomsen (gipsmedaljong), fröken Augusta Thomsen och till sist Vilhelm Thomsen själv (båda porträttbyster i gips). Fröken Thea Thomsen fick en porträttbyst i gips år 1870 och fröken Augusta Thomsen en medaljong i gips år 1869 (Aspelin är osäker om tillverkningsåret på A. Thomsens medaljong). Också fadern till fru Thomsen, kammarrådet V.A. Schlegel fick en porträttbyst i gips år 1869.¹⁰⁶ Dessa var de första konstverken Takanen gjorde i Köpenhamn. Fast ämnesvalet kanske var lite fantasilöst var det bra övning för Takanen att avbilda sina närmaste människor. Största delen av hans produktion i övrigt består av porträttbyster.

Enligt Magnus Kull gjorde Takanen år 1869 en porträttmedaljong av sin vän, filosofen och estetikern Hans Sofus Vodskov. Aspelin nämner inte denna medaljong och Kull anser att Aspelin inte var medveten om att sådan fanns. Man vet tyvärr inte hur

¹⁰⁴ Aspelin 1888, 32–33, 38; Kull 1994, 11.

¹⁰⁵ Kull 1994, 15.

¹⁰⁶ Aspelin 1888, 26–27, 196–197.

Kull har fått veta om verket. En bronsavgjutning av denna medaljong finns numera på Vodskovs gravsten i Vestre Kirkegård i Köpenhamn (Bild 13).¹⁰⁷ Medaljongen är numera i så dåligt skick att det är mycket svårt att se konturerna.

Takanen fortsatte att göra porträttbyster av sina närmaste bekanta. En bra och utmanande övning var porträttet av hans väns och hyresvärds, herr Magdalus Colds son. Sonen Frederik hade inte hunnit fylla tre år när Takanen gjorde en porträttbyst i gips av honom 1871 (bild 14). Den första större fristående grupp han gjorde är *Gosse som leker med hund (Koiran kanssa leikkivä poika)* från år 1870 (bild 15). År 1872 gjorde han en liten gipskopia av H.W. Bissens ryttarstaty av Frederik VI. Enligt Aspelin såldes kopior av denna staty i många exemplar i Danmark.¹⁰⁸

Den viktigaste skulpturen Takanen gjorde under sina år i Köpenhamn är *Väinämöinen spelande kantele (Väinämöinen – kanteletta soittava)*, bild 16), som han formgav år 1871 och som gjöts i zink nästa år. Takanens *Väinämöinen* restes i Monreposparken i Viborg år 1873. Aspelin skriver om Robert Lydeckens besök till Takanens ateljé i Köpenhamn år 1872 och då Lydecken, som representerade viborgsborna i Väinämöinen-ärendet, fick se hur Takanens *Väinämöinen* såg ut. Han spelade kantele och hade lyft sin vänstra arm uppåt som om han försökte få tag på himlen. Enligt Aspelin kritiserade Lydecken armens position och frågade Takanens lärare Wilhelm Bissen, som då råkade besöka ateljén, om hans åsikt. Han uppmanade viborgsborna att godkänna Takanens staty såsom den var – alltså som ett konstverk – utan krav på förändringar.¹⁰⁹ Väinämöinen-statyn diskuteras senare i samband med analysen i kapitel sex.

Det första av Johannes Takanens konstverk som visades på en utställning var kammarrådet Schlegels porträttbyst från år 1869. Den visades på Charlottenborgs konstutställning följande år. Frederik Colds byst ställdes ut i Charlottenborg år 1871. Skulpturen *Gosse som leker med hund* skickades till Finska Konstförenings tävling i 1871 men fick inget pris. Motiveringen var att konstverket inte var konstnärligt sett så fullständigt som det borde vara men ändå visade konstnärens goda talanger och studier.¹¹⁰

¹⁰⁷ Kull 1994, 9–11.

¹⁰⁸ Aspelin 1888, 35-37, 38-41, 42.

¹⁰⁹ Aspelin 1888, 49–50.

¹¹⁰ Aspelin 1888, 35; Kull 1994, 15.

5.3 Livet i Rom

På våren 1873 lämnade Johannes Takanen Köpenhamn och reste med författaren Martinus Galschiöt (1844–1940) till Rom. Männen reste via de viktiga centraleuropeiska konststäderna Dresden, Wien, Venedig och Florens.¹¹¹ De nordiska bildhuggare som han mötte i Rom var finländarna Walter Runeberg och Robert Stigell (1852–1907), svenskarna John Börjeson (1835–1910) och Oscar Berg (1839–1914) och dansken Louis Hasselriis (1844–1912). Takanen kände Runeberg och Hasselriis redan från Köpenhamn: Han träffade Runeberg strax efter sin ankomst och Hasselriis var senare hans ateljékamrat.¹¹²

Johannes Takanen kommer närmare läsaren i Martinus Galschiöts beskrivelser om deras resa till Rom. Bland annat kallar Galschiöt honom ”Telemachos”¹¹³, kanske på grund av att han som ”fader” och Takanen som ”son” hade en gemensam uppgift: Rom. Galschiöt skriver också att när Takanen var på dåligt humör spelade han sin självgjorda fiol och sjöng vemodiga finska folkmelodier med vacker röst. Om Takanens unga ålder och oerfarenhet vittnar en händelse i Berlin när Galschiöt själv skötte sina ärenden på staden och Takanen under tiden var ensam. När Galschiöt kom tillbaka såg han den vemodiga Takanen som nästan grät av ensamhet och hemlängtan till Köpenhamn. Galschiöt bestämde sig att inte mera lämna Takanen ensam. Takanen var då 24 år gammal men han kunde inte tyska, enligt Galschiöt talade han en blandning av finska, finlandssvenska och danska.¹¹⁴

Enligt Aspelin gjorde Takanen en utflykt till Neapel och Pompeji tillsammans med Robert Stigell. Han besökte även Tivoli och såg Hadrianus villa och Villa d’Este. Dessa resor gjorde han på hösten 1873, samma år som han anlände till Rom. Takanen och Stigell hyrde en ateljé på Vicolo delle Lavandaje, en liten gränd nära Piazza del Popolo och Tibern. Ateljén hade fram till 1794 tillhört den engelska bildhuggaren John Flaxman (1755–1826) som hade lämnat två gipsavgjutningar efter Fidias i ateljén, en hästfigur och en dansande kvinna, båda från Parthenons fris som föreställer Panateneernas tåg. Dessa två avgjutningar var i dåligt skick, skriver Jac. Ahrenberg (1847–1914) i sin bok *Människor som jag känt*. Ateljén delades i två rum med en vägg av tyg och papp: Takanen arbetade i första rummet, Stigell i bakre rummet. Men om

¹¹¹ Aspelin 1888, 57–58.

¹¹² Aspelin 1888, 23, 33,59.

¹¹³ Telemakos var Odysseus och Penelopes son som med sin fader dödade alla friare som hade kommit för att fria Penelope när dennes make stred mot Troja.

¹¹⁴ Galschiöt 1923, 15-16.

vintern, om man använde modell, arbetade Takanen i Stigells rum eftersom det i bakre rummet fanns en kamin. Ahrenberg skriver att han också satt som modell när han var på besök hos Takanen och Stigell och hela tiden måste ha på sig en kappa med pälskrage och ser därför ut som en ”nordpolsfarare”. Ahrenberg besökte Takanen i Rom vintern 1875–1876. Takanen gjorde hans porträttbyst i gips år 1875.¹¹⁵

Robert Stigell studerade vid konstakademin San Luca i Rom. Takanen däremot studerade några månader hos en manlig modell som hette Gigi i en kvällsskola som han höll. Där tecknade elever efter klädda eller nakna modeller. Efter denna ”skola” utbildade Takanen sig inte ytterligare under tiden i Rom.¹¹⁶

Johannes Takanen gifte sig år 1879 med italienskan Giacinta Biavasco (1851-1926). Före det besökte han Finland, för första och sista gången under hans romvistelse. Han stannade i Finland åtta månader och träffade bland annat J.V. Snellman för att forma hans porträttbyst.¹¹⁷ Att Takanen gifte sig betydde att hustrun började ta hand om Takanens annars obekymrade sätt att använda pengar. Paret flyttade in till en liten lägenhet på via Gregoriana. Konsthistorikern Johan Jakob Tikkanen (1857-1930) skriver att Takanen var tvungen att göra mindre genreaktiga skulpturer för att ens på något sätt ha kunnat få dem sålda. Finland var ett fattigt rike och om det fanns efterfrågan för skulpturkonst var den ytterst liten.¹¹⁸

Takanen arbetade flitigt men han insjuknade i början av året 1880 i någon slags lungsjukdom. Olika lungsjukdomar störde hans skaparkraft och arbete ända till hans död 1885. Han hade haft hälsoproblem redan i Köpenhamn. Enligt ett brev från Julius Krohn till Takanen anser en viss herr M.G. Stenius som hade besökt Takanen i Köpenhamn att orsaken till Takanens hälsoproblem var den våta leran som konstnären förvarade i sitt sovrum. [Kanske han gjorde så på grund av utrymmesbrist].¹¹⁹ Kalla och fuktiga ateljéer var kanske den största orsaken till hans hälsoproblem även i Rom. Han flyttade slutligen till en ny, bättre ateljé i via S. Basilio 13 efter läkares råd i början av året 1885, men för sent med tanke på sin hälsa.¹²⁰

Takanens första barn, Kullervo, föddes i Rom i 1880 men dog bara två år senare. Dottern Melina föddes 1884 och sonen Toivo 1885.¹²¹ Johannes Takanen insjuknade i

¹¹⁵ Aspelin 1888, 70, 74–75; Ahrenberg, 1914, 254–258.

¹¹⁶ Aspelin 1888, 76.

¹¹⁷ Aspelin 1888, 119–124.

¹¹⁸ Tikkanen 1889, 35.

¹¹⁹ Aspelin 1888, 124–129; Havu 1970, 232.

¹²⁰ Aspelin 1888, 172.

¹²¹ Aspelin 1888, 153, 182.

en lungsjukdom igen i september 1885. Lungsjukdomar kom och gick under Takanens vistelse i Rom men de måste ha påverkat konstnärens allmänkondition så att han år 1885 redan var så svag att en ”reumatisk feber” och lunginflammation ledde till konstnärens död den 30 september 1885.¹²²

Takanens första konstverk i Rom är enligt Aspelin en porträttbyst av Alexis von Kraemer i gips, utförd 6 maj 1873. Samma år gjorde han porträttbyster av Robert Lydecken och hans framlidna fru Olga. År 1874 var det viktigaste verket *Venus och Amor* som höggs i marmor därpåföljande år. Han formade också en klädd *bozzetto* av Aino som han två år senare skulle skicka utan kläder till Konstföreningens utställning i Helsingfors. År 1875 gjorde han bland annat porträttbyster av herr och fru Rundgren och ett porträtt av sin vän, arkitekten Jac. Ahrenberg som på vintern satt som modell för Takanen.¹²³

År 1877 är de viktigaste verken porträttbysten av Eliel Aspelin i gips och *Rebecka vid brunnen (Rebekka kaivolla)* i gips år 1877 och i marmor 1878. År 1878 besökte Takanen Finland och formade några porträttbyster, bland annat Kuno Alfthans medaljong i gips. Följande år (1879) blev en porträttbyst i patinerad gips av Ida Lagus och den första av tre porträttbyster av J.V. Snellman färdiga. Årets viktigaste verk var *Andromeda – fjättrad vid klippan (Andromeda, kallioon kahlittuna)* i gips. Skulpturen höggs i marmor år 1882. År 1880 blev bara två byster färdiga. År 1881 gjorde Takanen verket *Amor som plågar hjärtan (Amor, sydämiä kiduttava)* i marmor och *Porträtt av en ung flicka (Nuoren tytön rintakuva)* i marmor samt statyetten *La Mattina (Morgon)* i terracotta. Därpåföljande år gjordes *Domsängel (Tuomion enkeli)*, en medaljong i marmor för fru Th. Bergboms gravsten i Åbo samt *Bedjande ängel (Rukoileva enkeli)*, en skulptur i marmor för familjen Krooks grav i Helsingfors. År 1883 deltog Takanen i en tävling om minnesmärket för Per Brahe i Åbo och formade en *bozzetto* i terrakotta. Den andra viktiga skulpturen från detta år är professor C.G. Estlanders porträttbyst. Nästa år (1884) gjorde Takanen två porträttbyster av J.V. Snellman, den första till staden Kuopio där den placerades på Kyrkoparken och således blev Takanens enda offentliga monument. Han gjorde också en modell till tävlingen för kejsar Alexander II:s minnesstaty som sedan vann första priset. Takanens sista stora verk var år 1885 *La nuova modella (Ny modell)* i gips.¹²⁴

¹²² Aspelin 1888, 186.

¹²³ Aspelin 1888, 198-200; Ahrenberg 1914, 258.

¹²⁴ Aspelin 1888, 200-203.

6 SKULPTURANALYSER

I detta kapitel analyseras de för avhandlingen valda skulpturerna av Johannes Takanen. Dessa består av alla hans större fristående skulpturer, nio stycken, samt nio porträttbyster som har valts för att representera hela hans karriär.

6.1 *Gosse som leker med hund* (1870)

Detta är Takanens första stora konstverk, som han skapade i Köpenhamn år 1870 (bild 15). Statyn deltog i Finska Konstföreningens tävling men fick inget pris eftersom den enligt juryn inte var så konstnärligt fullständig som krävdes. Aspelin nämner att verket var ”aningens akademiskt” men trots det omtyckt av publiken.¹²⁵ Skulpturen är av patinerad gips som skulle imitera brons.

Skulpturen föreställer en pojke som sitter på en sten och leker med en hund. Pojken sitter bredbent och tar stöd från marken med båda fötter. Han sträcker upp sin högra arm och av fingrarnas ställning kan man dra slutsatsen att han i handen håller något som lockar hunden till sig. Pekfingret i vänstra handen betonar detta, och pekar mot det som förmodligen hänger ur högra handen. Hunden står på bakbenen och tittar ivrigt på den osynliga lockelsen. Kompositionen är arrangerad så att pojkens kropp är i frontal position och hans högra arm sträcker mot höger. Harmonin i verket har åstadkommit med motsatta rörelser samt vertikala linjer (pojken kropp) och horisontala linjer (vänstra armen och benet) som förstärks med diagonala linjer (högra armen, benet, huvudet, hunden). Liksom i hellenistiska skulpturer finns det spiralmönster som stiger ur benen uppåt till vänster och slutar med pojkens högra upphöjda arm.

Kompositionen påminner om den berömda hellenistiska skulpturen *Spinario*, det vill säga pojken som plockar ett törne ur sin fot (bild 17). Takanen kan ha känt till detta konstverk eftersom det fanns en kopia i Bertel Thorvaldsens samling i Köpenhamn och den kan ha varit utställd i Thorvaldsenmuseet. Håret på *Spinario* är finkammat men i ändorna lockigt vilket också gör framställningen livligare. Nakenhet, landskapsidyll och hårets naturenlighet kopplar *Spinario* till den dionysiska världen.¹²⁶ Posen är annorlunda men stämningen är likadan: lugn och naturlig.

¹²⁵ Aspelin 1888, 35-37, (citrat: ”vähän akateeminen”, förf. övers.)

¹²⁶ Smith 1991, 136-137.

Takanen kan ha fått idén till sin skulptur från Bertel Thorvaldsens verk *Herdegosse (Hyrdedreng, bild 18)* från år 1817, i marmor 1822-1825. Han har avbildat en naken ung herdepojke som sitter på en sten med en hund. Kompositionen är lite annorlunda jämfört med Takanens verk, men stämningen är likadan och i princip är ämnet detsamma. Pojken i Thorvaldsens bild har en tydlig herdestav i handen som förknippar verket med herdeidyll.

Vad gäller pose kanske inspirationen kommer från J.A. Jerichaus *Panterjägaren (Panterjægaren)* från åren 1845-1846 (bild 19) fast stämningen i hans verk är helt annorlunda än i Takanens skulptur. Kompositionen i Jerichaus verk har likheter med *Gosse som leker med hund* men Jerichaus figur har alla muskler spända när han håller på att döda pantern med sitt spjut. Jerichaus figur står men han har böjt sina fötter så att låren formar en 45 graders vinkel. Pantern står på bakbenen och lutar sig mot mannen. Jerichaus komposition är i två delar: det som händer sker på högra sidan och det passiva är på vänstra sidan. Spänningen i kompositionen är på högra sidan vertikal. I Takanens verk är den diagonalt från uppe till höger till nere till vänster. Klädesplagget har placerats på samma sätt i *Panterjägaren* som i Takanens verk. Det är mycket möjligt att Takanen kan ha sett Jerichaus konstverk i Köpenhamn, Jerichau hörde ju till den äldre konstnärsgeneration och var professor i Konstakademin under Takanens studietid.

Pojkens ansikte är i Takanens verk idealiserat. Ögonen tittar ner på hunden. Pupillerna är skurna men framställningen av ögonen är kanske oavsiktligt inte finslipad. Konstnären har kanske strävat efter att ge pojken en tankspridd blick men när man undersöker ögonen närmare, känns det även som om pojken skulle skela med ögonen en aning. Ögonen är också på något sätt "arkaiska" vilket kan tyda på att skulptören var i början av sin karriär. Ansiktet liknar mycket det hos H.W. Bissens *Fiskarepojken (Fiskerdreng)* från år 1842 (bilder 20 och 21). Även håret har formats på samma sätt. Bissens pojke har nog ett mer noggrant förverkligat ansikte än Takanens men material kan också ha påverkat framställningen i detta fall: Bissens *Fiskarepojken* är i marmor vilket ger konstnären bättre möjligheter för noggrannare modellering.

Gosse som leker med hund ska betraktas från alla håll. Detta har sitt ursprung i Lysippos *Apoxyomenos* (bild 5) i slutet av den klassiska perioden.¹²⁷ Redan hos Praxiteles kan en sådan pose med upphöjd höger arm ses.

¹²⁷ Smith 1991, 52.

I verket ser man inga hudrynkor och pojkens kropp och hår är vackra. Fast *Gosse som leker med hund* kunde betraktas som en anatomisk studie av en i en komplicerad pose sittande pojke utnyttjar verket antikens representationssätt. I stället för att avbilda en herdeidyll har Takanen valt att ta antika element och använda dem till ett anspråkslöst motiv, som konstnären kanske hade valt bara för nöjets och övningens skull. Konstnären har – medvetet eller omedvetet – lämnat bort sådana tydliga attribut som kunde förknippa verket med antikens herdeidyll. Därmed blir representationen nyklassicistisk. Vad gäller den numera försvunna lockelsen som pojken håller i handen ser man den i ett träsnitt som publicerades i Aspelin's bok: där håller pojken en liten fågel i handen.¹²⁸ Eftersom hunden är en retriever, det vill säga en fågelhund, styrker detta således konstverkets logik.

Pojkens ansikte visar den för nyklassicismen viktiga självbehärsknigen: pojken har försjunkit i sina tankar, ögonen är tankspridda och även hunden syns behärska sig. Draperingen är naturenlig och konturerna rena och oavbrutna. Ansiktet är idealiserat vilket också hör till nyklassicismen. Vad som är ”ädel” i *Gosse som leker med hund* är en tolkningsfråga. Kanske kan pojkens kropp, hundens huvud och ”min” samt kompositionens balans och lugn betraktas som sådana.

Gosse som leker med hund skapades under Takanens vistelse i Danmark vilket betyder att den eventuellt speglar någonting av det dåtida danska konstklimatet. Unga människor och barn var ett typiskt ämne för Bissen-elevernas generation. De symboliserade livet som redan låg bakom dem och livet som väntade. Ynglingarnas fridfullhet kallar Bencard för ”la dolce far niente” – tillstånd, det vill säga ”det ljuvliga i att göra ingenting”. Takanens gosse gör i princip ingenting, han sitter tankspridd i sin herdeidyll och leker samtidigt med hunden. Tankspriddheten och den nedåt riktade blicken gör honom till en sysslolös karaktär. Hundens aktiva närvaro ger kompositionen dynamik men kan också betraktas som en motbild till gossen. Ernst Jonas Bencard skriver att dåtidens danska bildhuggare beundrade djurens oförmåga att minnas länge och att inte oroas inför nya utmaningar och därför ofta använde djur i sällskap av en människa i sina konstverk.¹²⁹

¹²⁸ Aspelin 1888, 36.

¹²⁹ Bencard 2002, 19-21.

6.2 Väinämöinen – spelande kantele (1872)

För den vaknande nationalismen i Finland var Elias Lönnrots insamling av folksagor och dikter och utgivning av Kalevala en mycket värdefull gärning. Nu hade Finland fått sitt eget epos på vilket man kunde bygga den gryende nationens kulturella och andliga grund. Kalevala publicerades samma år som Johannes Takanen föddes, 1849.¹³⁰

Det hade redan tidigare funnits en Väinämöinenstaty i Monrepos-parken i Viborg. Enligt Aspelin hade den beställts på 1840-talet av den danska bildhuggaren Gotthilf Borup (ca 1806-1879) av herrgårdens ägare, baron Paul von Nicolay. Statyn blev sönderslagen av vandaler sommaren 1871 och stadsborna ansåg saken så viktig att de bestämde sig att skaffa en ny staty som skulle beställas av Johannes Takanen. Materialet för statyn blev zink, av kostnads- och hållbarhetsskäl. Statyn anlände till Finland år 1873.¹³¹

Av Takanens brev till Robert Lydecken den 17 september 1871 framgår det att Lydecken hade föreslagit Robert Wilhelm Ekmans (1808-1873) Väinämöinen som modell för statyn.¹³² I breven diskuterades Ekmans teckningar och det är antagligt att Lydecken menar Ekmans serie av teckningar om Kalevala. Denna serie utgavs som litografier i tre häften på mitten av 1860-talet. Häftserien annonserades bland annat i Suometar den 1 mars 1864 då det skrevs i tidningen om dess betydelse för Finlands folk. Den rekommenderades för familjer för att lära sina barn om Kalevala.¹³³ Takanen undrade hur Lydecken trodde att han skulle kunna anpassa Ekmans teckningar till en skulptur. Han skrev att det är nödvändigt att avvika från Kalevala i bland annat i vad gäller klädsel.¹³⁴ Han räknar upp Väinämöinens klädsel i Kalevala:

Det här är en sådan uppgift att det inte passar att tillverka helt efter Kalevala. På många ställen måste man avvika från Kalevala, till exempel vad gäller kläder. Av dem nämns i Kalevala: 1) rock av kläde, 2) kaftanen smiter åt på alla ställen, fällen släpar över sanden, 3) skjortan skiner i en glipa, 4) varv på varv av härligt hantverk; stickerskan är solens dotter, 5) silkesstrumporna på benen, 6) banden likaså av silke, silverslingor sirligt sydda, 7) tyska skor som heter duga,

¹³⁰ Information om Kalevala på Suomalaisen Kirjallisuuden Seuras webbsida, www.finlit.fi.

¹³¹ Aspelin 1888, 42-47, 50.

¹³² Aspelin 1888, 43-44.

¹³³ Ervamaa 1981, 86-88.

¹³⁴ Aspelin 1888, 43-44.

8) huvudbonaden, som stiger skyhögt, 9) åtsittande byxor; 10) päls med många knappar; 11) ett skärp om midjan, med ett broderi av guldtråd.¹³⁵

Takanens *Väinämöinen* har försvunnit under andra världskriget och analysen måste göras efter ett fotografi. Statyn var placerad på en hög sten, lika hög som statyn själv som var tre alnar (ca 1,8 meter).¹³⁶ Den var placerad i ett hörn mot ett högt berg. Placeringen var – enligt fotografierna – identisk med Borups staty. Det som kan tolkas ur bilden är att statyn syntes bäst från vänster och frontalt men sekundärt också bakifrån och från höger. Det är synligt – och självklart – att Takanen inte kunde visa alla finesser i *Väinämöinen*'s klädsel. Det är också möjligt att han inte kunde veta vad alla ord betydde, och till exempel *hurdana "tyska skor"* var [här skall påpekas att Kalevalas finska språk är mycket dekorativt och innehåller ord vilkas betydelse dagens läsare kan bara gissa sig till på grund av sammanhanget].

Takanen har klätt sin *Väinämöinen* i en enkel lång dräkt som kan framställa en kåpa av blåsväv med broderade kanter och med ett traditionellt finskt spänne (runt med vågrät nål i mitten) som fäster kragen eller egentligen halsöppningen och som var vanlig i finska folkdräkter. Hans pose är naturlig men inte avslappnad: han håller den dekorerade kantelen i sin famn och sträcker samtidigt upp den öppnade vänstra handen. *Väinämöinen* formar en uppåtsträvande spiral som börjar från höger ben och slutar vid vänster arm, som i hellenistisk tradition. Zinken ser i bilderna ofärgad ut, helheten är monokrom.

Takanens drapering är skenbart enkel men väl planerad. Den visar klädesplaggens tjockhet (bara några breda veck) och i ärmar och i fällan ser man hur tyget veckar sig i krökningar. Det som Winckelmann konstaterade om att antikens drapering var våt stämmer inte i *Väinämöinen*'s fall. Vänstra ärmen faller lite när armen lyfts upp, armen viks vid ärmlinningen men ärmens fall är inte tillräckligt stort för att vara övertygande: armens ställning är ca 45 grader uppåt. Om tyget är så tjockt som det ser ut att vara borde armen falla ner ända till axeln. Såsom redan i kapitel 5.2 nämndes kritiserade Lydecken som Viborgbornas representant armens ställning men det hade kanske inte

¹³⁵ Aspelin 1888, 44; skildring av klädseln i nya Kalevalas sång 18 och 25 [dock sång 18 skildrar Ilmarinens klädsel, inte *Väinämöinen*'s], "Tämä on semmoinen aine (opgave), ett'ei sitä sovi ihan Kalevalan mukaan valmistaa eli kuvata. Siinä täytyy monesa kohden poieta pois Kalevalasta. Niin esimerkiksi vaatteihin katsoen. Niistä mainitaan Kalevalassa: 1) haahen haljakka, 2) kauhtana kapoinen, helmet hietoa vetävi, 3) valkea paita, 5 [4] vyöllä ussakka utuinen, 5) sulkkuiset sukat jalassa, 6) silkkiset sukansitehet, säteriset säärinauhat, 7) Saksan kengät kelvolliset, 8) päässä pystyinen kypäri, 9) kaatiot kapoiset; 10) turkki tuhatnyplä; 11) kirja kintahaiset, kultasuiset sormikkahat." (Förf. övers., skildring av klädsel från Lars och Mats Huldén, Kalevala, Finlands nationalepos, Stockholm 1999, sånger 18 och 25).

¹³⁶ Aspelin 1888, 46; Allardt, Numminen, Lehtinen & Saloranta 1984, 461.

varit ett estetiskt bra val att låta ärmen falla mera. Torsten Stjernschantz skriver i *Valvoja* att Takanens oerfarenhet och omogenhet som konstnär tydligt syns i *Väinämöinen*. Kanske menar han främst den upphöjda armen, vilkens position han kallar för ”banal”.¹³⁷ Annars är hans omdöme svårt att förstå.

Väinämöinenens pose har likheter med antikens, men någon tydlig förebild i antikens konst går inte att visa. Ansiktet är fyllt med sublimerat patos, vilket var typiskt för hellenismens konst. Den för nyklassicismen typiska ”adelheten” i uttrycket kan också hittas hos Väinämöinen. Hans ansikte visar koncentration och självbehärskning men samtidigt lever han med i sin musik med hela kroppen. Enligt Maija-Liisa Talvikanta hade Takanen gett sin Väinämöinen Magdalous Colds drag.¹³⁸ Väinämöinen avbildas när han spelar sin kantele gjord av björk och gäddans käftar, efter R. W. Ekmans modell.¹³⁹

Hvadan fick han ljudfullt botten? Från den häggbevuxna dalen, Från den genljudsfulla granen. Hvadan fick han harpans skrufvar? Af den stora gäddans tänder, [Utaf Tuoni-trälens borrar.] Ännu felas något litet, Sköna harpan är i saknad Af en sträng, af tvenne tagel. Hvaraf voro harpans strängar? Utaf hår från Hiisi-hästen, Utaf Lempo-fälens klädnad. Nu var strängaspelet färdigt, Stora gäddbens instrumentet, Harpan utaf fiskens fenor.¹⁴⁰

I Ekmans målning har Väinämöinenens hår arrangerats på ett sätt som var typiskt för hellenismens skulptur. Hans hår har bundits med ett rött hårband. I antiken använde regenter likadana band som kallades för *diadem*. Hårbandets idé är kanske att ge Väinämöinen en högre status.

Ekmans Väinämöinen sitter på samma sätt på en klippa som i Takanens verk men den sistnämnda är något äldre. Takanens Väinämöinen är mera koncentrerad i sitt spelande än Ekmans. Blicken hos Takanens figur är riktad mot någonting avlägset, i någon annan andlig värld, men Ekmans Väinämöinen ser mot betraktaren, han spelar för betraktaren. Takanens Väinämöinen har inte någon klar publik. I den färdiga oljemålningen [*Väinämöinen – spelande kantele*] har Ekmans Väinämöinen mera publik och i teckningen har han en svan. Enligt Jukka Ervamaa har Ekman i sin målning använt den klassiska mytologin som modell när han skapade sina Kalevalafigurer. Det var

¹³⁷ Stjernschantz 1909, 210.

¹³⁸ Talvikanta 1961, 266.

¹³⁹ Ervamaa 1981, 143.

¹⁴⁰ Enligt Ervamaa använde Ekman gamla Kalevala. Svenska översättningen av M.A. Castrén, sång 22, 87. ”Kusta sai kopan komian? Tuolta tuomikkopuroilta, Kuusesta kumisevasta. Mist’ on naulat kanteletta? Hauin suuren hampahista, Orasista Tuonen orjan. Vielä uupuvi vähäsen, Kaipovi kanteloinen, Yhtä kieltä, kahta jouhta. Mist’ on kielet kanteletta? Hivuksista Hiien ruunan, Lemmon varsan vaattehista. Jo on soitto valmihina, Soitto suuri hauinluinen, Kantelo kalanevänen.” *Kalevala Taikka vanhoja Karjalan runoja Suomen kansan muinosista ajoista*, 1999, sång 22, 310.

Ekman och C.E. Sjöstrand som skapade de arketyper som senare kom att stå modell för Kalevala-illustrationer.¹⁴¹

Ekman's teckningar (och målning) har säkert varit modell för Takanen fast det inte kommer fram i brevväxlingen mellan Takanen och Lydecken om han verkligen använde dem som modell och i vilken grad. Men inspiration kan ha kommit från andra håll också. Takanens första konstlärare C.E. Sjöstrand höll 1866 på att skapa sin relieffris *Väinämöinen spelar (Väinämöisen soitto)* då Takanen studerade i Helsingfors och ofta besökte Sjöstrands ateljé. Hans Väinämöinen håller kantelen på vänster ben, tittar snett uppåt till höger och har sträckt sin högra arm horisontalt, stigande ungefär 30 grader från armbågen. Han sitter också men hans säte syns inte i reliefen. Han har också en tjock mantel på sig och i övrigt mera kläder än Takanens Väinämöinen. Sjöstrands figur är spegelvänt jämfört med Takanens men pose och riktning är nästan identiska i Ekman's och Takanens verk.

Den första framställningen av Väinämöinen är dock Eric Cainbergs (1771-1816) skapelse. Hans fris i Akademihusets festsal i Åbo har en scen i vilken Väinämöinen spelar kantele. Det är viktigt att komma ihåg att Cainberg fick sin uppgift och formgav Väinämöinen ungefär tjugo år innan Lönnrot började samla sina folkdikter. Cainberg och Franz Mikael Franzén (1772-1847) ansåg att förebilden måste hämtas från den klassiska världen och att Väinämöinen är Finlands Orfeus, Apollo och Prometheus i en och samma person.¹⁴²

Det är anmärkningsvärt att Cainbergs Väinämöinen nästan har exakt samma pose som figuren i Ekman's oljemålning (men inte i hans teckning). Takanens *Väinämöinen* är också mycket nära Cainbergs version vad gäller pose. Man kan konstatera att Takanen har kombinerat *Väinämöinens* pose med att låna överkroppens ställning från Sjöstrand och underkroppens ställning från Cainberg. Det är intressant att lägga märke till att Takanens *Väinämöinen* mera liknar Cainbergs och Sjöstrands verk än Ekman's som den borde ha haft som förebild. Kanske har Takanen velat använda redan färdiga, för plastiken arrangerade modeller hellre än teckningar, även om Cainbergs och Sjöstrands versioner båda är reliefer. Eller kanske det är fråga om dikotomin mellan bildhuggarkonsten och målarkonsten: en annan skulptör är bättre modell för en bildhuggare än en målare.

¹⁴¹ Ervamaa 1981, 124.

¹⁴² *Väinämöisen idea*, www.kalevalaseura.fi, hämtad 14.5.2017.

En annan möjlig inspiration för Takanens *Väinämöinen* kan eventuellt ha varit Herman Ernst Freunds (1786-1840) bronsstaty *Odin* från åren 1825-1827 (bild 22). Odin har avbildats sittande på en tron och hans vänstra hand vilar på en stav, ett hellenistiskt regentattribut från Alexander den stores tid. Hans lockiga hår har bundits med diadem, en annan klassisk symbol för regenter. Han har en kåpa med broderade kanter på sig, såsom i *Väinämöinen*s fäll. I Ekmans teckning har Väinämöinen kläder inget broderi men eventuellt ett uppslag i fällen. Sjöstrands *Väinämöinen*-relief har ingen brodering men hans *bozzetto* av *Väinämöinen* har fällbrodering (bild 23). Skorna på Freunds *Odin* liknar *Väinämöinen*s skor i Takanens verk.

Jukka Ervamaa lägger märke till likheter mellan Väinämöinen's pose i Sjöstrands relief med Leda-motiv från antikens ikonografi (bild 24). Han skriver dock att svanen i Sjöstrands relief har koppling till Apollo-kulten, inte till myten om Zeus och Leda.¹⁴³ Ikonografen i Takanens *Väinämöinen* är dock mera begränsad och direkt koppling till någon gammal representationskonvention går inte att hitta.

Kroppens konturer täcks ställvis av klädesplagget men linjerna är ändå tydliga. Spår av naturens samlade skönhet kan knappast hittas hos Takanens *Väinämöinen*. Hans ansikte och håret, skägget och yviga mustaschen representerar mera hellenistisk realism med en aning idealism.

Väinämöinen är kanske inte just det motiv som förväntas visa nyklassicistiska inflytanden. Men verket är viktigt att behandla när man talar om Takanen. Och som påvisats har Väinämöinen's ursprung, både som en finsk hjälte och hur han kom att avbildas, rötter i antikens värld. Takanens *Väinämöinen* följer nyklassicismens principer men andligt representerar den ändå finsk nationalism, kanske i høyeniensk anda.

6.3 *Venus och Amor* (1874)

Denna skulptur är det första av de fristående konstverk som Takanen gjorde i Rom. *Venus och Amor* (bild 25) blev färdig i gips år 1874 och i marmor följande år.¹⁴⁴ Venus ligger på någon slags bänk eller divan i halvliggande position och stöder sitt huvud med högra armen så att hon ligger halvfrontalt mot betraktaren. På famnen har hon sittande Amor som spänner sin båge. Hon håller barnet med sin vänstra arm. Amor har små vingar på ryggen. Båda figurer är nakna, Venus har ett klädesplagg på famnen så att Amor inte sitter på naken hud. Det finns inre spänning i bilden: modern och barnet ser

¹⁴³ Ervamaa 1981, 105.

¹⁴⁴ Aspelin 1888, 199.

varandra i ögonen. Stämningen är avslappnad och varm, verket utstrålar öm kärlek mellan moder och barn. Venus böljande hår har knutits på bakhuvud och hårslingor på hjässan har modellerats med tjocka hårbuntar. Amors hår liknar Frederik Colds hår (bild 14) och har tjocka slingor, så tjocka att de knappast kunde ha med verkligheten att göra. Hårets modellering ger ett slarvigt intryck, som om Venus och Amor inte hade brytt sig om hur deras hår ser ut innan konstnären förevigade dem i marmor.

Båda ansiktena är idealiserade. Venus har ömma, halvstängda ögon, stor rak näsa och mjuka, smala läppar. Hennes ansikte är italienskt och har kanske förebilder i antikens framställningar av Venus. Barnets panna är hög och ansiktet runt och han liknar äldre konstns *putti*.

Takanens *Venus och Amor* är mer en skildring av moderskärlek än ett klassiskt ämne. Man vet inte hur Takanen kom att välja ämnet men liksom de flesta av hans konstverk är *Venus och Amor* inte ett beställningsarbete. Det vill säga konstnären har själv valt ämnet. Andra konstverk som skulle ha likheter med Takanens verk är svårt att hitta och därmed skulle jämförelser med äldre konst bli tillgjord. Ett undantag är Antonio Canovas porträtt av Pauline Bonaparte som *Venus Victrix* (cirka 1805, bild 26). Statyn fanns – och finns fortfarande – i Galleria Borghese i Rom och således är det nästan säkert att Takanen hade sett den flera gånger. I Canovas verk vilar figuren på samma sätt på divanen som i *Venus och Amor*, bara fötterna har arrangerats på ett annorlunda sätt. Huvudets ställning, vänstra armens ställning och pose i allmänhet är identisk med Takanens verk. Han har kanske tänkt att han kunde använda Canovas pose i ett eget konstverk: han har i princip endast tillagt barnet i famnen. David Irwin skriver om Canovas verk att när Pauline Bonaparte lät avbilda sig som Venus Victrix blev hon ”kanoniserad” som en mytisk gudomlighet: motivet förbinder personen till den eviga mytologin.¹⁴⁵

Avbildningssättet är tydligt nyklassicistiskt. Protagonisterna är idealiserade, den tydliga konturen avslöjar alla former och det finns inget patos eller överdrift i uttrycket av känslor. Draperingen har utförts så att den utgör grunden på vilken Venus och Amor vilar. Winckelmanns ”adelhet” kan kanske hittas i Venus ansikte och i den lugna kompositionen som hölls ihop av horisontala och diagonala linjer (konturer) men också av blicken mellan modern och barnet. Dessa linjer understryker också kompositionens liggande, horisontala position. Kompositionens lugn och passivitet påminner om

¹⁴⁵ Irwin 1997, 329.

möjliga danska inflytanden. Det finns ingen synlig handling i verket men figurerna i *Venus och Amor* är inte några tomma skal, kärleken som binder dem ihop är så stark att den även kan betraktas nästan som fysisk handling. Takanen har här kunnat avbilda moderskärleken så starkt att den visuellt osynliga känslan mellan protagonisterna binder kompositionen samman och ger verket dynamik.

Takanen högg inte själv verket i marmor men betalade en marmorhuggare för arbetet. Han tänkte nämligen att verket skulle på så sätt bli bättre.¹⁴⁶ Kanske litade Takanen inte ännu helt på sin talang i marmorhuggning.

6.4 *Aino, blickande över havet (1876)*

Johannes Takanen skapade ännu en figur från Kalevala när han redan bodde i Rom. *Aino, blickande över havet (Aino – merelle katsova, bild 27)* blev färdig år 1876 i gips och höggs efter konstnärens död i marmor. Takanen gjorde en *bozzetto* för Aino redan år 1874.¹⁴⁷ Denna är enligt Torsten Stjernschantz den första avbildningen av Aino i bildkonst.¹⁴⁸ Då var hon klädd men i den slutgiltiga versionen från 1876 är hon naken. Statyn blev Takanens huvudverk och gipskopior av den såldes i Finland. År 1888 då Aspelin publicerade sin biografi om Takanen hade 60 stycken gipskopior sålts.¹⁴⁹ Ainos positiva mottagande i Finland syns i ett gammalt fotografi (odaterat, men från början av 1900-talet). I bilden syns den patinerade gipsversionen av *Aino, blickande över havet* som har fått hedersplats i Ateneums huvudtrappa (bild 28).

Aino står och lutar sig lätt framåt. Hon kikar någonstans framför sig, hon tittar på någonting som kräver kännedom om Kalevala för att förstå. Takanen har avbildat scenen ur Kalevala i vilken Aino – efter att hon mot sin vilja lovats som hustru åt den gamla Väinämöinen – i sin stora sorg har vandrat genom skogar till stranden och drunknat i havet:

Så gick hon en dag, två dagar; på den tredje dagens afton nådde hon en vik av havet där det växte säv vid stranden: Där kom mörkret över henne, där föll natten över henne. Flickan grät sig genom kvällen, snyftade sig genom natten på en sten i vattenbrynet, innerst i den breda viken. Mycket tidigt nästa morgon tittade hon utåt udden: Där såg hon tre unga kvinnor tumla runt i havets vågor. Flickan Aino blev den fjärde, och ett videspö den femte. Särken hängde hon i sälgen, kjolen slängde hon i aspen, lade strumporna på marken, ställde skorna på en klippställning, slängde pärlorna i sanden, ringarna bland strandens stenar. Mitt i fjärden låg en kobbe, den var blank, den sken och glänste: dit fick flickan lust att simma, lust att ta sig ut till klippan. När hon nådde fram till målet satte hon sig ner att vila på den mångskiftande klippan, på den guldskimrande hällen. Men då

¹⁴⁶ Aspelin 1888, 87.

¹⁴⁷ Aspelin 1888, 199-200.

¹⁴⁸ Stjernschantz 1909, 210.

¹⁴⁹ Aspelin 1888, 199-200.

började den sjunka, hela kobben gick till botten, och tillika flickan Aino där hon vilade på stenen.¹⁵⁰

Takanen har inte hittat på sin Aino. Man vet att som modell för henne stod en viss fru Caesar, den tjugoåriga hustrun till en marmorhuggare i Rom. Jac. Ahrenberg fick – när han besökte Takanen i Rom år 1875 – se hur skulptören formgav Aino efter fru Caesar.¹⁵¹ Alltså kan man inte påstå att konstnären skulle ha observerat naturen och kondenserat dess skönhet i sitt verk. Eller kanske representerade just fru Caesar denna kondenserade skönhet för Takanen.

Ainos nakenhet var inte omtyckt i konstkretsar i Finland. Robert Lydecken skrev i sitt brev till Takanen den 17 januari 1876 att ”alla här [Viborg] och i Helsingfors tycker mera om en påklädd Aino som på fotografiet som skickades till [Vilhelm] Hackman.”¹⁵²

Takanen hade ett år tidigare skickat fotografier till Finland av sina *bozzetti*, den ena klädd, den andra naken.¹⁵³ Den klädda Aino är mera ”finskt” med sina *feresi* [folkdräkt]-liknande kläder och hårbånd. Enligt Kalevala klädde Aino av sig vid havsstranden. Men om man läser sin Kalevala noggrant märker man att först såg Aino ut över havet och sedan klädde hon av sig. Den nakna figuren är alltså en lätt anpassning av myten.

Kanske ville Takanen framställa Aino avklädd på grund av nyklassicismens ideal: en mytologisk kvinnofigur vore mera trogen det hellenistiska arvet om hon vore naken. Här hänvisas kanske även till gudinnan Afrodite som i den hellenistiska konsten oftast avbildades som naken. Orsaken till Ainos sorg var ju kärlek: hennes skönhet hade orsakat hennes sorg och för att undvika den ofrånkomliga konsekvensen var den enda lösningen att dränka sig.

Det går inte att säga mycket om Ainos hud eftersom gipsversionen inte kan uttrycka samma finesser som marmor som material. Eftersom marmorversionen högs

¹⁵⁰ Kalevala, fjärde sången, översättning av Lars och Mats Huldén, Stockholm 1999; ”Astui päivän, astui toisen, päivänäpä kolmantena ennätti meri etehen, ruokoranta vastahansa: tuohon yöhyt yllättävi, pimeä piättelevi. Siinä itki impi illan, kaikerteli kaiken yötä rannalla vesikivellä, laajalla lahen perällä. Aamulla ani varahin katsoi tuonne niemen päähän: kolme oli neittä niemen päässä – ne on merta kylpemässä! Aino neiti neljänneksi, vitsan varpa viienneksi! Heitti paitansa pajulle, hamehensa haapaselle, sukkansa sulalle maalle, kenkäänsä vesikivelle, helmet hietarantaselle, sormukset somerikolle. Kivi oli kirjava selällä, paasi kullaan paistavainen: kiistasi kivellen uia, tahtoi paaelle paeta. Sitte sinne saatuansa asetaiksen istumahan kirjavaiselle kivelle, paistavalle paaterelle: kilahti kivi vetehen, paasi pohjahan pakeni, neitonen kiven keralla, Aino paaen palleassa.” Kalevala, Helsinki 2009, fjärde sången.

¹⁵¹ Ahrenberg 1914, 255.

¹⁵² ”Kaiki täälä sekä Helsingissä tykkävät enemmän Ainosta vaatessa niin kuin valokuva Hackmannille näytä.” Robert Lydecken till Johannes Takanen 17-01-1876, Finska Litteratursällskapet arkiv, Helsingfors, Eliel Aspelin-Haapkyläs arkiv, brevsamling 136, mf 1972:10, förf. övers.

¹⁵³ Aspelin 1888, 93.

för konstföreningen efter konstnärens död behandlas den inte i avhandlingen. Däremot analyseras en patinerad gipsversion som finns i konstmuseum Ateneums förråd.

Ainos hår är långt, lockigt, ymnigt och faller fritt. Förebilden för håret kan komma från den redan i samband med *Väinämöinen* diskuterade teckningsserien med Kalevalamotiv av R.W. Ekman. I hans teckning av Aino ligger hon på en liten klippa på havet och har fladdrande hår. Men att Takanen har tagit modell för Ainos hår direkt från sin modell fru Caesar är kanske en mera trovärdig förklaring.

Kroppen har avbildats ganska realistiskt. Lindriga veck i magens nedre del och anatomisk realism i den högra armen visar trogenhet till modellen. Annars är Aino en ganska idealiserad representation. Ansiktet har förverkligats halvidealiserande: några särskilda individuella tecken finns inte men trots det kunde fru Caesar kanske igenkännas om man mötte henne på gatan. Juha Ilvas i *Ars – Suomens taide 5* nämner att Takanens *Aino, blickande över havet* företräder ”modern naturalism”.¹⁵⁴ Om man jämför statyn med Thorvaldsens verk är den både modern och naturalistisk. Fru Caesars hår och kropp samt delvis ansikte är mera naturtrogna än Thorvaldsens kyliga idealism. Men realistisk är *Aino, blickande över havet* inte. Hon är ett gränsfall.

Ainos pose är klassisk grekisk: stilren kontrapost i Polykleitos anda. Tyngden är på vänstra benet och högra benet är i viloläge. Detta orsakar att den högra höften är litet lägre än den vänstra. Därmed är högra axeln tydligt högre än den vänstra, vilket förstärkes med högra handens lyftning till pannan. Vänstra foten har stigit något framåt för att nå en mera avslappnad och realistisk pose. Hon stöder sig mot en trädstump bakom sig (bild 29). Ett stöd var ett vanligt element i romerska marmorkopior av grekiska konstverk eftersom marmor inte är tillräckligt hållbart material att till exempel kunna bära figurens vikt om den stod bara på en fot. Alla ovannämnda egenskaper hör till nyklassicismens formspråk. Ainos fridfullhet och balanserade pose ger kompositionen Winckelmanns ”ädelhet”. I all sin sorg och självdestruktivitet visar figuren nästan inga känslor: hennes ansikte är ”tomt”, drömmande, förlamat. Konturerna är tydliga. Ansiktets och blickens tomhet kan ha sina rötter i Takanens studietid i Danmark, i dåtidens apatiska och handlingsfattiga avbildningssätt. Aino har stannat, handlingen har avbrutits. Momentet har frysts och man får intrycket att hon inte aktivt ser på någonting och inte heller tänker någonting.

¹⁵⁴ Ilvas 1990, 74.

Förebild för Ainos pose kan ha varit H.W. Bissens skulptur *Flicka som arrangerar sitt hår* (*Pige, der sætter sit hår*) från år 1842 vilket V. Bissen högg i marmor år 1902 (bild 30). Denna pose går tillbaka ända till *Afrodite Anadyomene* (ur havet uppstigande Afrodite) från den hellenistiska tiden i vilken gudinnan ordnar sitt hår. Hennes pose är likadan som hos Takanens Aino förutom händerna. Det är oklart om Takanen har sett *Afrodite Anadyomene* i Köpenhamn eller i Rom men eftersom den är ett välkänt grekiskt konstverk är det rimligt att påstå att Takanen kände till det från bilder eller från någon samling. *Aino, blickande över havet* hör till gränsfallen i Takanens *oeuvre*. Hon är en nyklassicistisk figur med någorlunda realistiska drag.

6.5. Rebecka vid brunnen (1877)

Skulpturen blev färdig i gips år 1877 och i marmor 1878.¹⁵⁵ Den avbildar Rebecka, dottern till Abrahams släktingar (bild 31). När flickan hämtar vatten från brunnen möter hon Abrahams tjänare. Dennes uppgift är att hitta en brud åt Abrahams son Isak bland Abrahams egna släktingar. När han träffar Rebecka förstår han att det är just hon som har valts av Gud som Isaks gemål. Han trär gyllene armband på flickans arm. Johannes Takanen har valt just detta ögonblick för sitt verk: flickan beundrar sina nya gyllene armband vid brunnen. (I Mos. 24:15-23.)

Takanen har utfört kompositionen så att Rebecka lutar i praxiteleansk kontrapost mot en trädstam med vänster fot korsad i viloläge över den högra på vilken tyngden vilar. Poseringen påminner om *Apollo Sauroktonos* av Praxiteles (bild 4).

Flickan har en enkel dräkt på sig, ett relativt tungt klädesplagg som har fästs på hennes vänstra axel. Enkla draperingar flyter från vänstra axeln till högra foten. Flickans hår har knutits i nacken. Hon håller en heltäckande huvudduk som har knutits med ett spänne vid tinningen. Huvudduken avslöjar frisyren, dukens drapering har avbildats i form av strålar som upplöses från spännet. Hennes dräkt är broderad på kragen och tygets kvalitet är luftig med små vertikala, mjuka veck. Hon tittar nedåt mot sin högra arm på vilken hon har de nya armbanden. Hennes unga, vackra ansikte är idealiserat, ansiktsuttrycket är ödmjukt och innehåller både beundran och glädje samt blyghet. Flickan håller en vattenkruka (amfora) mot sin vänstra sida.

I *Rebecka vid brunnen* har Takanen följt den nyklassicistiska traditionen fast Jac. Ahrenberg har skrivit om verket att *Rebeckas* ”realism närmar sig nästan

¹⁵⁵ Aspelin 1888, 200.

illusoriskhet”.¹⁵⁶ Juha Ilvas medger att verket har synliga realistiska drag men kritiserar Ahrenberg för att han inte iakttog stilhistoriska konventioner i sitt omdöme. Enligt Ilvas visar *Rebecka vid brunnen* modern naturalism.¹⁵⁷ Vad gör verket då snarare nyklassicistisk än realistisk? För det första har konstnären valt ett ämne från Bibeln. Realismen hämtade inte sina motiv från mytologi eller historia.¹⁵⁸ Man kan anta att samma ”regel” gällde även för religiösa motiv. För det andra har han avbildat flickan på idealistiskt sätt. Det verkar som om han har strävat efter att ”samla” vackra flickansikten och sedan kondenserat dem i Rebeckas ansikte. För det tredje, hela kompositionen är mycket lugn och värdig. Fast flickan säkert känner stor glädje över de nya värdefulla smyckena ser hon närmast anspråkslös och ödmjuk ut i stället för att med stora gester eller miner uttrycka sin glädje (bild 32). Kompositionens anspråkslöshet kan betraktas som ”ädelhet”, reservation. Draperingen, klädseln och pose har tydliga rötter i antiken. Konturen är tydlig och kroppens figur syns även under klädseln. När man tittar på skulpturen lite längre börjar det tunga klädesplagget se ut tunnare och den avslöjar bröstens och magens mjuka former. Vad gäller marmorbehandling har Takanen i *Rebecka vid brunnen* kunnat visa sin storartiga talang. *Rebecka* är en passiv figur: hon gör nästan ingenting, handlingen har avbrutits och hon har koncentrerat sig att titta nedåt på sina nya smycken. Hon ser eller hör ingenting av vad händer omkring henne. Hon har fallit i för tiden typisk dansk passivitet.

Det talas egentligen inte om att Rebecka hade beundrat sina nya smycken vid brunnen i första Moseboken. Här har konstnären valt att avvika – eller snarare tillägga – någonting i ämnet. Likadana tidigare konstverk är svårt att hitta men det har säkert funnits åtminstone målningar i romerska samlingar om ämnet. Takanens verk kan ändå betraktas som konstnärens egen arrangemang av komposition och klädsel inom ett bibliskt motiv.

6.6 Andromeda – fjättrad vid klippan (1879)

Myten om Perseus och Andromeda kommer från Iliaden. Andromeda var den vackra dottern till kungen Kefeus och hans gemål Kassiopeia. Hon var så vacker att hennes moder skröt åt nereider, havsnymfer, att Andromeda är vackrare än de. Då straffade sjöguden Poseidon Kefeus och skickade ett vidunder för att förstöra hans kungarike.

¹⁵⁶ Ahrenberg 1879, citerad i Ilvas 1990, 65. ”Rebekka lähestyy realismissaan suorastaan illusorisuutta”. (Förf. övers.)

¹⁵⁷ Ilvas 1990, 74.

¹⁵⁸ Lindberg 1998, 190.

Man kunde rädda riket bara genom att offra Andromeda till vidundret. Perseus – på väg hem från slagfältet med sin flygande häst Pegasos – stannade på Kefeus rike och fick se flickan fjättrad på klippan. När Perseus såg henne blev han kär i henne och slog vidundret med sitt svärd när det kom för att hämta sitt offer. Perseus fick Andromeda som gemål.¹⁵⁹

Johannes Takanen har avbildat Andromeda i den stund då vidundret anländer (bild 33). Flickan sitter ihopkrupen på en klippa. Hennes pose liknar ett sicksack-mönster, tät spiral. Konturen är ändå tydlig, men inte enkel. Flickans vänstra arm gör en avvärande gest på högra tinningen. Hon är naken men har ett kort klädesplagg som har placerats under hennes knäveck, i högra handen. Hennes fötter på hennes vänstra sida har bojor kring anklarna. Klippan består av några på varandra placerade kantiga stenar. Vidundret skymtas från flickans vänstra sida och lyfter sitt huvud med gapet med vassa tänder vidöppet. Verket har tillverkats med omsorg. Klippans stenar har en fin och bearbetad yta. Flickans hud är sammetsliknande. Takanen har i *Andromeda – fjättrad vid klippan* visat sin talang när det gäller marmorhuggning.

Temat Perseus och Andromeda har varit populärt inom målerikonsten från grekiskt vasmåleri till Mengs och Rodin men Andromeda som ensam figur har sällan väckt konstnärernas intresse.¹⁶⁰ I dansk bildhuggarkonst kan man hitta några exempel av Andromeda som ensam figur. Två statyetter från år 1838 och en staty av gips från år 1857 av H.W. Bissen samt en äldre statyett av en obekant skulptör från 1601-1615 finns i danska museer. Även statyetten av Georg Christian Freund (1821-1900) från år 1866 har kanske varit möjligt för Takanen att se. Skulptören Johannes Wiedewelt hade också gjort en version av Andromeda och marmorstatyn finns i Glorup herrgårds park i Svindinge i Fyn (bild 34). Det är möjligt att Takanen kan ha sett den: Wiedewelts roll för nyklassicismen i Danmark var ju viktig och att bekanta sig med hans konstverk kan ha varit en del av undervisningen i konstakademin. Men detta är förstås bara ett antagande.

Jämförandet med de danska skulpturer visar att Takanen eventuellt har haft Wiedewelts och Bissens verk som förebilder när han formade sin egen Andromeda, men bara när det gäller detaljer. Wiedewelts Andromeda har ännu drag av rokokon i pose och ansikte. Hon sitter på en klippa och vidundret närmar sig från hennes vänstra sida.

¹⁵⁹ *Britannica Academic*, sökord "Andromeda".

¹⁶⁰ Davidson Reid 1993, 875-883.

Iscensättningen hos Takanen liknar så mycket Wiedewelts verk att det är sannolikt att det har påverkat Takanen.

De två statyetterna av H.W. Bissen har avbildats stående, utan någon piedestal [klippa]. Vidundret i den andra nalkas från hennes höger och hon håller sin högra hand uppe nära huvudet liksom i Takanens verk, för att försöka skydda sig eller som en gest av skräck.

Takanens Andromeda är helt naken liksom i den hellenistiska tidens mytologiska kvinnobilder. Vidundrets nalkande syns i alla tre verk av Bissen samt i Wiedewelts verk: Takanen har haft gott om förebilder för sitt eget vidunder, vilket är nog mest fantasifullt av alla dessa versioner. Han kan ha sett Bissens verk i dennes ateljé där han arbetade på vintern 1867-1868.¹⁶¹

Andromeda har i Takanens verk diadem vilket ger henne ett mera klassiskt utseende och hjälper skulptören att arrangera håret. Det långa håret har fästs i nacken och formar en knut som har gjorts luftigare med hjälp av borrh. Att med borrh skapa *chiaroscuro* i skulptur var en romersk uppfinning från Flavia-kejsarnas tid framåt.¹⁶²

Andromedas pose i Takanens verk – det att flickan håller sin hand under bröstet och lyfter den andra mot tinningen liknar den så kallade *pudicitia*-posering från den hellenistiska tiden. I stället för tinningen lyfts den andra handen mot ansiktet i den. Dess mening var att avbilda personens anspråkslöshet och tillbakadragenhet och visa det kvinnliga *sophrosyne*, det vill säga den ideala karaktären och själens stabilitet.¹⁶³ Gesten var reserverad bara för dödliga kvinnor, inte för gudinnor. Hela figuren hos Takanen yttrar detta *pudicitia*, ödmjukhet. Hon visar ingen rädsla men undergivenhet framför det hemiska vidundret och den oundvikbara döden. Flickans pose och ansikte uttrycker också för nyklassicismen viktiga ”edle Einfach und stille Größe”. Ansiktet är idealistiskt, samt hela kroppen.

Det som i alla dessa presenterade framställningar av ämnet inte är trovärdigt är att vidundret är väldigt litet (bild 35). Det kunde nog kanske ha varit kompositionellt omöjligt att framställa ett vidunder som i verkligheten kunde ha skrämt människor. Därför är det bara en ofarlig hänvisning, ett tecken i kompositionen. Myten vore även svårare att igenkänna utan vidundret fast klippan och bojor kan redan fungera som attribut *per se*.

¹⁶¹ Aspelin 1888, 201.

¹⁶² Bonanno 1983, 70.

¹⁶³ Smith 1991, 84.

Några växter som tränger sig fram ur klippans hål kan ikonografiskt tolkas som en hänvisning till det oskyldiga offret eller till räddningen och eventuellt det äktenskap hon kommer snart ingå med sin räddare Perseus. Det är tyvärr svårt att definiera dessa växter men de kan vara murgröna och saffran.

Andromeda – fjättrad vid klippan är tydligt ett nyklassicistiskt verk. Ämnesvalet, den idealiserade figuren och dess självbehärskning och ödmjukhet inför döden i vidundrets tänder är tecken på detta. Flickans skönhet är också ”övermänsklig”. Fast Takanen skapade sitt verk i Rom kan i flickans pose, ansikte och nedåtvända blicken ses en klang från tidens danska konstklimat som producerade apatiska och passiva människofigurer, oftast unga pojkar eller flickor.

6.7 Amor som plågar hjärtan (1881)

Takanens viktigaste konstverk under året 1881 var en marmorstaty som avbildar sonen till kärlekens gudinna Venus (bild 36). *Amor som plågar hjärtan (Amor – sydämiä kiduttava)* heter skulpturen på finska. Takanen har enligt Aspelin använt sin egen son Kullervo som modell för statyn.¹⁶⁴

Amor står med tyngden på höger ben i lätt kontrapost och tittar nedåt på ett hjärta han trycker i sin vänstra hand. Ett annat hjärta är under hans vänstra fot och ett till har funnits genomborrat på pilen som han håller på sin högra hand tillsammans med bågen. Statyn har skadats så att pilens bakre del med hjärtat har fallit bort men det finns ett träsnitt i Aspelins bok som avbildar statyn i originalskick.¹⁶⁵ Pojken (Kullervo föddes år 1880) är under två år gammal.¹⁶⁶ Hans kropp har barnets knubbighet och han ser ut precis som Amor eller *putti* i äldre konst. Kroppen är kanske lite ovanligt lång jämfört med benen. Små vingar finns på ryggen. Ett bälte som håller kogret med pilar på ryggen går över pojkens högra axel. Håret är tunt och naturenligt arrangerat. Ansiktet kunde vara idealiserat men i detta fall följer det ganska säkert modellens ansikte. Tydliga individuella drag syns inte. Minen är koncentrerat och nyfiken. Enligt Aspelin trycker pojken ihop hjärtat som han håller i handen och observerar hur det reagerar.¹⁶⁷

Det är klart att Takanen har varit stolt över sin första son. Kanske ville han visa med sin Amor hur barnet har stulit hans och sin moders hjärtan. Att pojken pressar ihop

¹⁶⁴ Aspelin 1888, 136, 201.

¹⁶⁵ Aspelin 1888, 136.

¹⁶⁶ Aspelin 1888, 126-129.

¹⁶⁷ Aspelin 1888, 135.

hjärtat, att han har skjutit pilen genom ett hjärta och att han håller ett under sin fot kunde kanske tolkas också så att han orsakade också harm och besvär för sina föräldrar.

Det finns talrika avbildningar av ämnet Amor/Cupido i tidigare konst. Men Takanen kan ha haft Sjöstrands konstverk *Kullervo sönderslitande sina lindor* från år 1858 som förebild. Sjöstrand modellerade sin staty inspirerad av Kalevala men i nyklassicistisk anda och den liknar närmast antikens avbildningar av Herkules-barnet.¹⁶⁸ I Sjöstrands *Kullervo* stiger ett knubbigt barn framåt från en bänk eller divan med mycket målmedveten och bister min. Han river isär från sig sina lindor (ett klädesplagg). Ett svärd står i hans fötter. Ansiktet påminner mera om en vuxen mans än ett barns ansikte. I avbildningar av Herkules-barnet skildras en knubbig naken pojke med en orm. Herkules (Herakles) var Zeus och Alkmenes son som Hera, gemål till Zeus ville döda. Därför skickade hon ormar till Herkules vagg. Men Herkules var så stark att han ströp båda ormarna.

Takanens *Amor* är en idealistisk avbildning av konstnärens egen son *Kullervo*. Ingenting i skulpturen visar individualistiska drag. Amor kunde vara vilken pojke som helst. Kanske har Takanen velat idealisera sin son, stolta fadern har höjt sin kära son till en ”övermänniska”, en gudomlig varelse som håller sina föräldrar i förtrollning. ”Ädelhet” kan kanske hittas i poseringen, den koncentrerade pausen när barnet studerar hjärtat i sin hand. Konturen är klar, det finns inga kläder som kunde dölja kroppens former. Det är inte trovärdigt att påstå att konstnären skulle ha studerat flera barn för att kunna kondensera deras diverse skönhet i ett konstverk. Däremot har Takanen säkert varit väl bekant med barockens *putti* som fanns överallt i Roms kyrkor och med antikens och renässansens Amor eller Cupido-avbildningar.

6.8 Skiss för minnestaty av Alexander II (1884)

Den första stora allmänna tävlingen i Finland för en minnestaty arrangerades år 1884. Alla finländska kända bildhuggare deltog i den: Takanen, Runeberg, Sjöstrand, Stigell och Ville Vallgren (1855-1940). Ämnet var en minnestaty av den avlidne kejsaren Alexander II. Tävlingsens resultat kungjordes i oktober och vinnaren var Takanen.¹⁶⁹ Detta var hans första stora framgång och erkännande på det finska konstfältet.

Takanens förslag till minnestatyn innehöll en stående figur av kejsaren i finska gardets uniform när han år 1863 talade inför lantdagen i Helsingfors. Takanen föreslog

¹⁶⁸ Okkonen 1945 (I), 333, citerad i Tolvanen 1952, 67-68.

¹⁶⁹ Aspelin 1888, 167.

att ett lejon med en sköld skulle stå strax framför piedestalen som huvudfiguren stod på. Han beställde en akvarellskiss från den svenska arkitekten Isak Gustaf Clason (1856-1930) som hade tillagt lejon med sköldar på alla fyra sidor om piedestalen. Clasons akvarell (bild 37) skickades sedan till tävlingsnämnden.¹⁷⁰ Eliel Aspelin försökte ”lobba för” Takanens skiss för minnesmärkesnämnden med sin ”votum” i tidskriften *Finland* år 1885.¹⁷¹

Slutresultatet blev att Takanen och Runeberg gemensamt skulle förverkliga minnesmärket så att Takanen skulle tillverka själva kejsarstatyn samt två sidofigurer (Finlands näringsgren och Fredens genius). Två andra sidofigurer samt piedestalen blev Runebergs del att utföra. Herrarna hade också sinsemellan kommit överens om arbetet.¹⁷² I september 1885 fick Takanen ett delat pris i tävlingen för kejsarens minnesstaty. Priset och äran var de största Takanen någonsin hade fått. Tyvärr hann konstnären inte njuta av priset, eftersom han dog den 30 september.¹⁷³ Walter Runeberg fick utföra kejsarmonumentet ensam men tävlingsnämndens krav var att han skulle så mycket som möjligt följa Takanens skisser och idéer i genomförandet av statyn.¹⁷⁴

I Takanens *bozzetto* (bilder 38 och 39, gipsmodell som förvaras i Virolahti kommunalhus) står kejsaren rakryggad i uniform, med vikten på högra benet medan vänstra benet vilar lite framåtböjt. Fötterna pekar cirka 45 grader åt sidan. Kejsaren håller en delvis rullad knippe papper i vänstra handen. Hans armar motsvarar benens ställning: posen är i kontrapost i Polykleitos stil. Vänstra handen ligger längre bak, högra handen är böjt lätt framåt i en talargest, *adlocutio*. Kejsaren har ett brett ordensband som går över högra axeln. Uniformens epåletter har stora tofsar. Huvudet tittar en aning mot figurens höger. Ansiktet är lugnt och uttryckslöst. Stor mustasch och stora ögon dominerar ansiktet. Kejsarens hår har kammats så att det nedåtkammade håret på sidorna böjer sig lätt framåt. Benan finns på huvudets vänstra sida varifrån en högre lockning går över hjässan. Tinningarna har också hårslingor som påverkar frontalupplevelsen.

Takanens gipsmodell är realistisk: ansiktet och dräkten har utförts så att de påminner om kejsaren i så hög grad som möjligt. Här måste påpekas att Takanen inte fick tillräckligt goda bilder av kejsaren och var tvungen att göra sin skiss med

¹⁷⁰ Aspelin 1888, 164-165.

¹⁷¹ Aspelin 1885.

¹⁷² Aspelin 1888, 180-181.

¹⁷³ Aspelin 1888, 184-186.

¹⁷⁴ Aspelin 1888, 182.

bristfälliga kunskaper om personens utseende.¹⁷⁵ Nyklassicistiska drag finns i Takanens Alexander II, nämligen personens värdiga och mäktiga samt behärskade ansikte och pose i kontrapost. Men helheten är präglad av realism och påminner om H.W. Bissens Frederik VI (bild 40). Takanen kan ha tagit modell även från den italienska statyn av Camillo Benso, greven av Cavour (1810-1861, bild 41). Denna staty restes i staden Vercelli år 1864. Takanen nämner nämligen några statyprojekt i Italien i sitt brev till Aspelin den 10 november 1884, bland dem minnesmärkesprojektet för Cavourmonumentet som antagligen handlar just om statyn till staden Vercelli.¹⁷⁶ Det är självklart att en regentstaty har vissa krav. Till exempel måste avbildningen visa härskarens makt och prestige. Det har Takanen strävat efter med sin upphöjda realism.

Walter Runebergs slutliga version av Takanens skisser ser något annorlunda ut (bilder 42 och 43). Ögonen är mindre, näsan är större och vinkeln mellan pannan och näsan är rakare. Figurens bröst är fylligare än i Takanens version, det vill säga i Runebergs version ser det ut så att kejsaren har dragit lungorna fulla och sedan håller han andan tills skulptören har utfört sitt arbete. Takanens version skulle kanske ha varit mindre dockaktig. Pose är nästan likadan i båda versioner. Runeberg har kanske haft bättre fotografier av kejsaren tillhanda så att han har kunnat forma ansiktet mera porträttnligt.

Runeberg har förverkligat den slutgiltiga statyn med hjälp av både hans egen (bild 44) och Takanens skisser. I båda skisser tittar kejsaren snett mot höger, i Takanens skiss har han vridit även övre kroppen lätt mot vänster, vilket understryker huvudets ställning. I den förverkligade statyn ser kejsaren rakt framåt, huvudet eller övre kroppen har inte vridits. Handens position (talargesten) liknar mera Takanens version, Runeberg själv hade höjt handen högre. Pappersrullen på vänstra handen är närmare Takanens skiss. Även stödet som finns på kejsarens högra sida i Runebergs skiss – men inte i Takanens version – finns inte i det slutgiltiga verket. Värjans position kommer från Runebergs egen skiss. Sidofigurernas placering och formgivning kommer tydligt från Runebergs egen skiss.

6.9 *La Nuova Modella* – Den nya modellen (1885)

Denna skulptur är Takanens sista konstverk som han formade på sommaren 1885 och som efter en terrakottamodell gjöts i gips efter hans död. Aspelin anser att detta verk är

¹⁷⁵ Aspelin 1888, 162.

¹⁷⁶ Aspelin 1888, 170.

det mest realistiska bland Takanens skulpturer. Han avser särskilt flickans händer.¹⁷⁷ I *La Nuova Modella* (Den nya modellen, bild 45) har Takanen avbildat en ung flicka som för första gången poserar naken framför konstnären. Flickans kroppsspråk och ansikte uttrycker blyghet: hon står lätt framåtlutad, blicken sänkt ned mot hennes vänster och hon täcker sina könsorgan med klädesplagget eller duken som hon håller med båda händer på famnen. Flickans pose är nästan praxiteleansk men hon lutar inte mot någonting. Hennes tyngd ligger på hennes högra ben medan vänstra ben vilar lätt böjt. Det långa håret har bundits på bakhuvud i en hårknut. Armar och axlar utgör en triangel som understryker modellens fasta bröst och magens mjuka kurva. Ansiktet är idealiserat och på något sätt även arkaisk. En känsla av ett ofullbordat arbete kan inte undvikas (bild 46). Ögonen skelar på samma sätt som i *Gosse som leker med hund*. Ansiktet är runt, näsan stor och läpparna fylliga. Håret på pannan har en liknande slinga som i Frederik Colds porträtt. Hårets arrangemang och förverkligande är skissartat. Skrevet på skulpturens baksida har av någon orsak täckts med något slags material, kanske med tyg. Det är klart att det handlar om en skiss (bild 47).

Det väsentligaste i denna skulptur är – som Aspelin redan har nämnt – händerna och tygets fina drapering på famnen. Tyget ser tjockt ut och det bildar mjuka veck när modellen trycker det mot sig för att täcka sina könsorgan (bild 48).

Vid första anblicken kan man tänka att *La Nuova Modella* är en av de mest nyklassicistiska av Takanens konstverk. En naken kvinna i kontrapost, blyghet, hårbånd, hårknut liksom hos *Venus av Milo*. I själva verket påminner Takanens flicka ganska mycket denna hellenistiska avbildning av gudinnan, fast Venus inte har några händer kvar och hennes huvud är mindre (Lysippos nya kanon). Nyklassicistiskt i verket är också den starka och tydliga konturen. Om Takanen hade haft tid och kraft att hugga *La Nuova Modella* i marmor kunde den kanske ha varit ett rent nyklassicistiskt verk, även vad gäller ämnesvalet. Antikens avbildningssätt och konventioner används här för någonting helt annat än mytologiska, historiska eller religiösa bilder. En ny modell, en blyg ung flicka är både ett banalt och erotiskt ämne. Man vet inte varför Takanen har valt detta ämne men liksom med de flesta av sina konstverk var orsaken antagligen bara ett infall eller en egen förkärlek, kanske även erotisk. ”Ädelhet” går inte heller att hitta i verket.

¹⁷⁷ Aspelin 1888, 175-176, 203.

Realism går inte direkt att hitta i *La Nuova Modella* fast händerna och tyget har arrangerats mycket naturenligt. Man ser på händerna att de är en ung flickas: fingrarna är relativt tjocka, korta och mjuka. Men liksom Aino har mera fylliga former än vad finländare kanske hade önskat, är *La Nuova Modella* en frisk ung flicka med fylliga former. Verkets realism ligger snarare i motivvalet än i själva utförandet. Den nya modellen är ett ganska vardagligt ämne.

6.10 Porträtt

Under sin studietid i Köpenhamn gjorde Johannes Takanen främst porträttbyster av sina närmaste människor, både i Finland och i Köpenhamn. Hans porträtt avviker inte från den sedvanliga stilen i Norden och utan bättre kännedom är de svåra att attribuera till honom. Här kan även sägas att porträtt är svåra att analysera med tanke på avhandlingens syfte eftersom kroppen saknas. I analysen kan bara ansiktet och håret studeras.

Det första av analysens porträtt är kammarrådet V.A. Schlegels (1791-1871) byst från år 1869 (bild 49). Aspelin anger i sin text året 1870 för Schlegels porträtt men i hans lista över Takanens verk i slutet av boken står året 1869. Kammarrådet V.A. Schlegel hörde till familjen Thomsen som under Takanens första år i Danmark blev ett slags familj för honom. Schlegel var fader till fru Thomsen, Vilhelm Thomsens hustru.¹⁷⁸ I V.A. Schlegels porträtt ser man en äldre man, kanske i 60-års ålder, tittande direkt mot betraktaren. Ansiktet har samma form som i de två övriga porträttbyster som analyseras senare: bred panna och smal haka. Denna bild har ingen idealisering men visar veristiskt mannen så gammal som han är och med fåror i kinder, och med ögonpåsar. Hans ögon ligger djupt i huvudet, ögonhålarna är så djupa att de kastar en skugga på ansiktet. Men ögonen är fridfulla. Hjässan har inget hår men på sidorna växande hår täcker nacken och är slätkammat. Polisongerna är långa och tjocka och med sina lockiga hår fyller de bristen av hår på hjässan.

Posen är frontal och något anspänd. En aning otålighet kan förnimmas ur bilden. Förebild för Schlegels porträtt kommer säkert från H.W. Bissens otaliga porträttbyster, varav ett bra exempel är porträttet av prästen och psalmdiktaren N.F.S. Grundtvig (1783-1872, bild 50). Takanens lärare har här avbildat sin modell på samma veristiska sätt. Håret liknar Schlegels hår och pose är frontal. Även Grundtvig har avbildats naken.

¹⁷⁸ Aspelin 1888, 26, 38-40.

Som modell för dessa verk kan ha fungerat den så kallade *Chiaramonti-Caesar* (bild 9) eller senrepublikanska romerska porträtt i allmänhet.

Carolina Lydeckens porträtt (bild 51) är från konstnärens Finlandsbesök från året 1870. Aspelin anger att materialet för bysten (lera) togs från Virojoki-ån. Han skriver att bysten har försvunnit.¹⁷⁹ Men på 1980-talet hade bysten dykt upp i Fredrikshamn.¹⁸⁰ Författaren fotograferade bysten i Södra Karelens konstmuseum i Villmanstrand. När man betraktar bysten närmare ser man att i några hörn syns grå lera där ytan har brutits.

Carolina Lydeckens porträtt är mycket levande. Hennes mun har lämnats något öppen och det känns som om hon skulle andas. Detta för tankarna till gamla romerska dödsmasker och deras realism. Men Takanens fröken Lydecken är mycket levande, tyst, stelrad, men vid liv. Ansiktet visar inte någon stor realism men är inte heller idealiserat. Lydeckens min är allvarlig, kanske har hon varit en sträng lärare. Kanske ville Takanen uttrycka det i Lydeckens porträtt från sommaren 1870, det vill säga fröken Lydecken var då ungefär 24 år gammal. Hon har en slängkappa eller dylikt på sina axlar, fäst med ett dekorerat spänne. Draperingen är mycket enkel och tjock. Spännet och slängkappan för tankarna till antiken men kan också vara fröken Lydeckens klädsel då hon satt modell för Takanen.

Håret har klippts relativt kort, det lämnar nacken blottad. Hårets arrangemang är tydligt, enkelt och anständigt, helhetsbilden av porträttet är dygdig och fridfull och man kan säga att den har framställts i Winckelmanns anda. I porträttet syns Takanens uppskattning av fröken Lydecken.

Frederik Colds porträttbyst från år 1871 (bild 14) visar pojkens en aning sorgsna men uppmärksamma ansikte. Han var den nästan tre år gamla sonen till Magdalus Cold, fader till familjen i vilken Takanen bodde senare under hans år i Köpenhamn.¹⁸¹ Pojkens huvud har samma form som fröken Lydeckens huvud, bred panna och smalare haka. Pojken tittar aningen snett nedåt till höger. Hans hår är lockigt och han har en hårslinga på pannan. Huvudets vridning ger porträttet dynamik.

Frederik Colds porträtt är på samma sätt realistiskt men samtidigt idealiserat liksom Carolina Lydeckens byst. Skillnad i material gör att pojkens byst ser mera välarbetad ut men bådas ansikten – särskilt i Lydeckens porträtt – är levande. Vad gäller minen i pojkens byst får betraktaren ett uttryck att det handlar om en livlig pojke som

¹⁷⁹ Aspelin 1888, 37, 197.

¹⁸⁰ Kull 1994, 19.

¹⁸¹ Aspelin 1888, 39, 197.

inte länge kan sitta kvar och som när som helst kunde lyfta sitt huvud, springa bort – eller börja gråta. Här har Takanen lyckats frysa tiden i verket.

Dessa tre under skulptörens studieår formade porträttbyster visar alla skulptörens högaktning för sina modeller. Nyklassicistiska drag i dem är kanske värdighet men bara i Carolina Lydeckens porträtt kan något slags ”ädelhet” hittas i uttrycket. Pojken håller på att börja gråta eller vrida sig bort från konstnären och Schlegel håller på att fråga att hur länge måste han ännu sitta utan att röra sig. Det känns också som om konstnären hade gjort fröken Lydeckens porträtt vackrare än personen egentligen var, men det går tyvärr inte att påvisa. Frederik Colds ansikte ser idealiserat ut men kan också vara pojkens riktiga ansikte. Dessa två porträtt är på gränsen mellan nyklassicism och realism men Schlegels porträtt är tydligt realistiskt.

Av de i Rom formade porträtt analyseras här Olga Lydeckens, fru Rundgrens, Eliel Aspelins och C.G. Estlanders porträttbyster samt en porträttbyst som föreställer en flicka i stråhatt och J.V. Snellmans byst.

Av dessa är Olga Lydeckens porträtt (bild 52) den första och blev färdig år 1873. Takanen formade bysten efter ett fotografi enligt beställning av Robert Lydecken, vars framlidna hustru Olga Lydecken var.¹⁸² Marmorversionen, som numera finns utställd på Björneborgs stadshus, hör till Takanens finaste porträtt. I det – samt i fru Rundgrens porträtt – visar han sin förmåga att hantera marmor. Han får fram marmorns skönhet och dessa två porträtt är liksom gjorda av socker: glittrande, känsliga, delikata. Fru Lydecken tittar snett nedåt till höger, på samma sätt som Carolina Lydecken i sitt porträtt tidigare. Hennes min är blid och har ett nästan osynligt småleende. Hennes ansikte är felfritt men trots det har den knappast idealiserats. Trots det dåliga fotografiet¹⁸³ kunde man – efter att ha sett Takanens byst – känna igen fru Lydecken som om man hade känt henne från förut.

Lydeckens hår är ymnigt och tjockt och vertikalt flätat längs huvudet ända till nacken där flätornas ändor faller fritt till skulderbladens höjd i korkskruvslockar. Blusen är likaledes omsorgsfullt bearbetad och har en rynkning på kragen. Kragen förefaller vara av spets. Draperiet är trovärdigt och fina veck går från spetskragen nedåt i skjortan. Huden är sammetsliknande och därmed realistisk.

¹⁸² Aspelin 1888, 66.

¹⁸³ Johannes Takanen till Ludovika Schacke 20–5–1873, Finska Litteratursällskapets arkiv, Helsingfors, Eliel Aspelin-Haapkyläs arkiv, brevsamling 228, (Kl. 6878/4).

Särskilda nyklassicistiska tecken är svårt att hitta i detta porträtt. Ämnet för porträttet var mycket delikat och Robert Lydecken var Takanens viktigaste mecenat vilka kan ses som orsaker för att konstnären gjorde den avlidna hustruns porträtt så väl som möjligt.

Följande porträtt är *Flickan i stråhatt* (*Olkihattutyttö*, bild 53), som blev färdig år 1876. Aspelin nämner porträttet och enligt honom var flickan ”av lägre borgerlig familj utan någon ’romersk’ typ [...]”¹⁸⁴ Flickan poserar med huvudet vänt uppåt till vänster och ser på någonting där uppe, kanske fåglar eller moln. Hennes min är glad och bestämd, ögonen strålar av glädje. Ansiktet är smalt och rektangulärt. Håret i pannan har klippts rakt, på baksidan faller det på övre ryggen. En del av det längs ryggen fallande håret har flätats (bild 54) och flätan har bundits med en rosett.

Porträttets mest dominerande element är den stora stråhatten som sitter på flickans huvud. Hatten har ett relativt smalt brätte och dess form – som syns bakifrån – följer huvudets former och har en ymnig dekorkrans runt hatten. Det framgår inte ur Takanens verk vad dekorationen innehåller, men antagligen handlar det om en blomsterkrans. Flickans skjorta har dekorerats med en rynkad krage i två rader. Den fina rynkningen överst på kragen är omsorgsfullt genomförd, vilket är typiskt för Takanens kvinnoporträtt. På halsen har flickan två band, i båda hänger ett smycke. Det övre smycket är hjärtformat.

Takanens flicka påminner om den franska skulptören Jean-Baptiste Carpeaux verk, varav *Bacchantinde med rosor* (*Bacchantinde med roser*, bild 55) från år 1872 (finns i Ny Carlsberg Glyptotek i Köpenhamn) kunde stå som exempel. Nyklassicistiska drag kan inte hittas i Takanens verk: i stället påminner verket om rokokons *sans souci*-mentalitet och *fêtes champêtres* och kan vara ett exempel på de italienska realistiska och överdrivande skulpturer som var i mode under Takanens tid i Rom. Flickans halssmycken binder henne till Italien, annars följer bilden mera den franska bildkonstens modell från 1800-talets senare hälft.

Eliel Aspelins porträttbyst (bild 56) från år 1877 är en realistisk representation av en viktig fennoman, professor och Takanens personliga vän och mecenat. Ansiktet är bredare på pannan än vid hakan. Han tittar snett nedåt till höger. Aspelins porträtt uppvisar ingen idealisering och hör snarare till den realistiska stilen, som Takanen fick smakprov på redan i Köpenhamn hos Bissen. Håret är ymnigt. Huvudets vridning var en

¹⁸⁴ Aspelin 1888, 109-110. ”Tyttö oli alhaisempaa porvarillista perhettä ilman ’roomalaisen’ tyypin merkkiäkään [...]” (Förf. övers.)

uppfinning från den tidiga klassiska perioden: så skapades ”eget liv” för skulpturen, det vill säga det att figuren inte såg rakt framåt mot betraktaren gav den ett inre, eget liv.¹⁸⁵ Enligt Juha Ilvas har många porträtt från 1870-talet med den italienska *verismo*, det vill säga avbildningar som liknar fotografiets precision, att göra.¹⁸⁶ Detta skall hållas i minnet när man betraktar några av Takanens realistiska porträtt, bland annat Estlanders byst.

Fru Rundgrens porträtt (bild 57) är ett lika fint arbete som Olga Lydeckens porträtt. Fru Rundgrens bild i marmor (från 1876-1878) finns i Åbo konstmuseum. Hennes ansikte är ganska realistiskt, hennes ålder (ca 45 år) syns bra i verket. Ögonen är stora och långt från varandra. Hennes ögonbryn är förverkligade så att det ser ut som om hon hade just höjd dem och är en dominerande del av ansiktet. Rundgrens hår är tjockt och flätat i tjocka flätor runt hjässan. En eller två flätor är större och hänger på bakhuvudet. En dekorerad kam håller frisyren samman. Håret är särskilt realistiskt. Huden är sammetsliknande.

Blusen har en ca två centimeter hög tunn krage som är lätt rynkad. Kragens behandling är igen ett prov av Takanens kunskap om marmor och talang i dess huggning. På skjortbrösten nedanför kragen har hon en rosett vars ändar har tofsar. Under bröstet finns det ett spänne eller en brosch på vilken det står ”Roma”. Den liknar en *aegis*, ett gudomligt attribut liksom gudinnan Athene hade i alla framställningar på sitt bröst, ungefär på samma plats som fru Rundgren, en brosch eller ett spänne som avbildade Medusas huvud. Att Takanen har graverat ”Roma” på broschen är en intressant lösning och tyder säkert inte på att fru Rundgren själv hade varit i Rom när bysten formades. Även fru Rundgrens porträtt hör till Takanens realistiska verk.

Carl Gustav Estlanders porträtt från år 1883 (bild 58) av marmor i Nyländska nationens festsal i Helsingfors liknar Aspelins porträtt men är på grund av materialet mera detaljerad. Den realismen som porträttet visar är säkert inflytanden från Danmark. Estlander poserar tyst, ögonen är fridfulla och tomma. Starka ögonbryn och mustasch dominerar porträttet. Behandlingen av marmorn är fin och ytan sammetsliknande. Huvudet är vänt snett till höger liksom i de flesta av Takanens porträtt.

Den viktigaste av Takanens alla porträttbilder är J.V. Snellmans (1806-1881, bilder 59 och 60) porträtt i Kyrkoparken i Kuopio. Statyn är Takanens enda offentliga konstverk (om Alexander den II:s minnesmärke i Helsingfors inte räknas). Eliel Aspelin

¹⁸⁵ Woodford 1986, 84.

¹⁸⁶ Ilvas 1990, 74.

hade rekommenderat Takanen för Kuopio när staden sökte en konstnär för Snellmanstatyn. C.G. Estlander hjälpte också Takanen i ärendet när han var på besök i Rom.¹⁸⁷ Takanen var alltså inte enbart fennomanernas ”projekt”: när det gällde Takanen gick fennomaner och svekomaner hand i hand. Takanen gjorde tre gipsbyster av Snellman, den första år 1879. Bronsstatyn i Kuopio gjöts år 1885 i gjuteriet *Nelli* i Rom och restes följande år i Kuopio.¹⁸⁸ Snellmans byst följer samma realistiska tradition som de övriga av Takanens manliga porträtt. Snellman är klädd i en tjock enkel dubbelknäppt rock eller kavaj. Hans pose är frontal. Hans ansikte är veristiskt och visar hans höga ålder. Ögonen – djupt i huvudet – och kraftiga ögonbryn, som böjer sig ner till ögonens sidor dominerar porträttet. Hans blick är fridfull men skarp: han rynkar ögonbrynen för att se bättre. Vad han ser på beror på betraktarens fantasi. Håret är kort och välkammat och spretar lindrigt på ändorna. Snellmans polisonger övergår i skägg och under hakan och leder betraktaren att se en hög spetsig krage där.

Snellmans byst förmedlar en fridfull, stolt men också något trött attityd. Den är gjord med stor uppskattning. Enligt J.J. Tikkanen har Takanen i Snellmans porträtt avbildat mannen som poserade för honom, inte den hjälte som han för sina samtida medborgare var. Takanen kritiserades för att Snellmans uttryck inte motsvarade dennes betydelse för folket.¹⁸⁹

Takanens porträtt har mera med den danska realismen än den neoklassicistiska traditionen att göra. Porträtten av män är allvarliga och förmedlar stabilitet och personens inre styrka, vilket nog var ett för nyklassicismen viktigt drag. Porträtten visar också högaktning från skulptörens sida. De här diskuterade mansporträtten var främst avbildningar av antingen stormän eller annars för Takanen viktiga mecenater. Kvinnoporträtten är däremot mästerliga prov på skulptörens konstnärliga talang och sensibilitet vad gäller marmor som material.

6.11 Resultat

Av de analyserade konstverken av Johannes Takanen var nio fristående skulpturer och nio porträtt. Analysen visar en viss tudelning i Takanens konst: alla porträtt var realistiska, några av dem hade även idealiserande drag. Däremot kan antikens konstnärliga konventioner ses i samtliga fristående skulpturer.

¹⁸⁷ Aspelin 1888, 154-156; Eliel Aspelin till Johannes Takanen 03-04-1882, Finska Litteratursällskapets arkiv, Helsingfors, Eliel Aspelin-Haapkylläs arkiv, brevsamling 135, mf 1972:10.

¹⁸⁸ Aspelin 1888, 201-203.

¹⁸⁹ Tikkanen 1889, 36.

Porträtt är konstnärligt en genre som kanske minst är öppen för olika rådande tendenser. Porträttets avsikt är att avbilda en viss person som han eller hon är och således tillåter genren bara föga adaptering av tendenser. Däremot kan modet påverka mycket i porträtt. Hårmodet och klädseln ställer krav på konstnären och minskar hans konstnärliga självständighet. H.W. Bissens realism i porträttbyster har varit en dominerande förebild för Takanen.

I några av Takanens porträtt syns ibland en viss lindrig idealisering men utan att skada representationens trovärdighet. Sådana porträtt är till exempel Carolina Lydeckens – i vilket den unga konstnären har lyckats mycket väl – och Olga Lydeckens. Kanske även Frederik Colds porträtt kan räknas till denna kategori. De flesta av de här analyserade mansporträtten är däremot strikt realistiska och kan jämföras med Bissens motsvarande som kanske nog har lite mera uttrycksfullhet än vad Takanen har kunnat eller velat ge sina porträtt. Respekt och solennitet skiner ur Takanens porträtt, bland annat ur C.G. Estlanders fina marmorbyst eller Eliel Aspelins gipsbyst.

På grund av porträttkonstens väsen går det inte att hitta tydliga stilistiska drag från antikens konst. Hårets arrangemang följer förstås modellens hår. Hudens och ansiktets framställning tillåter smärre avvikelser från realiteter och kan därmed eventuellt innehålla föga idealisering, särskilt i kvinnoporträtt.

Vad gäller fristående skulpturer är kopplingen till antiken betydligt lättare att hitta. För det första, Ainos pose går direkt på den klassiska tidens polykleitanska tradition. *Andromeda – fjättrad vid klippan*, *Väinämöinen*, *spelande kantele* och *Gosse som leker med hund* har ganska likadana poser sinsemellan: alla sitter men inte i en vanlig pose utan på ett konstnärligt mera krävande sätt. Danska konstverk, huvudsakligen Bissens verk kan erbjuda möjliga förebilder. Det hellenistiska spiralmönstret är synligt i de ovannämnda tre skulpturerna.

Nakenhet har med antiken att göra, för framställning av män var det ett tecken på heroism, för kvinnor var det antingen fråga om koppling till kärlekens gudinna Afrodite eller nymfer eller senare romerska helfigurporträtt som var på mode bland kvinnor i högre sociala klasser.¹⁹⁰

Takanens framställning av huden är mycket skicklig. Ansiktena är antingen helt idealiserade (*Andromeda – fjättrad vid klippan*, *Gosse som leker med hund*, *La Nuova Modella*) eller delvis idealiserade (*Aino, blickande över havet*).

¹⁹⁰ Smith 1991, 83.

Takanens fristående skulpturer visar att skulptören har tillägnat sig nyklassicismens konstnärliga ideal: Han använder antikens ”formförråd” för sina egna syften. Kanske är det för Takanen mest kännetecknande att han kombinerade det antika arvet i bildhuggeri med sin egen tids värld och behov utan problem. *Aino, blickande över havet* är ett bra exempel av det: klassisk framställning av finländsk mytologi. Således kan hans fristående verk räknas som nyklassicistiska och största delen av hans porträtt som realistiska, de har sitt ursprung i både i hellenismens och den romerska republikens konst men också i H.W. Bissens danska realism.

Vad gäller Takanens ”egendomlighet” eller kanske snarare säregna uttryck som gör honom så unik [jämför med konsthistoriska beskrivningar om hans konst i inledningen] har det kanske med hans sinnelag att göra. Under arbetets gång har bilden av Johannes Takanen sakta kristalliserat: Han förblev alltid en lantlig pojke från Virolahti fast han studerade och bodde utomlands, hade familj och umgicks med sina internationella vänner. I Takanens fristående verk – som förutom *Väinämöinen, spelande kantele* och *Alexander II* inte var beställningsarbeten eller skisser för offentliga minnesmärken – kan man se blyghet och någon slags introversion, liksom han hade sökt skydd och en sköld mot omgivande världen. Detta kommer fram tydligast i *Andromeda – fjättrad vid klippan*, *Aino, blickande över havet* och *Gosse som leker med hund*, *Rebecka vid brunnen* och *La Nuova Modella*. I andra verk (*Amor som plågar hjärtan*, *Venus och Amor*) finns det ömhet och kärlek som kanske berättar om konstnärens kärlek för barn och familj. Denna kärlek är så iögonfallande och stark i de två ovannämnda verk att den kan betraktas också som översvallande eller rentav sirapssöt. Vad som är gemensamt för alla dessa verk är en viss pojkaktig lantlig timiditet både i ämnesval och representation. Detta gör Takanens konstverk annorlunda.

Med tanke på konsthistorieskrivningen i Finland från Aspelin och framåt kan man konstatera att Takanen inte var så opåverkad av rådande konstströmningar som man tidigare låtit påskina. Han band sig inte till nyklassicismen eller realismen, men utnyttjade båda fritt och bekymmerslöst; han var således inte immun för någondera. Istället hörde tanken att Takanens skulpturer var skapade oberoende av samtida stilinriktningar kanske till Aspelins agenda när han ville skapa konstkanon för det gryende konstväsendet i det land som senare kom att bli det självständiga Finland. Denna konstnärsbild har sedan dess levt vidare och har blivit mer eller mindre betraktad som ”sanning”.

7 SAMMANFATTNING

Syftet med avhandlingen är att visa att nyklassicismens konstnärliga tradition påverkade Johannes Takanens konst men att han även utnyttjade realismens konstnärliga principer. Genom stilkritisk analys jämförs Takanens skulpturer med antikens och hans samtida bildhuggarkonst och med nyklassicismens och realismens stilistiska drag. De viktigaste forskningsfrågorna är: I vilken mån har det nyklassiska konstidealet och realismen påverkat Johannes Takanen? Hur syns detta i hans konst? Hur självständig konstnär var Johannes Takanen med tanke på tidens inflytanden? Har Takanen något säreget konstnärligt uttryck?

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) betraktas som nyklassicismens fader. Han betonade att observation av naturen var det viktigaste när man skapade konst. Konstnärernas uppgift var att genom observation samla naturens skönhet och sedan försöka avbilda all skönhet i ett konstverk. Till exempel skulle en nyklassicistisk konstnär observera olika unga mäns ansikten och kroppar och sedan skapa ett konstverk med felfri kropp och felfritt ansikte. Så skulle helheten bli övernaturlig: nyklassicismen handlar om idealbilder. Slät hud utan rynkor, felfri kropp och muskel, sublimt motivval och utförande. Enligt Winckelmann var ”ädel enkelhet och stilla storhet” typiskt för antikens konst och det efterlyste han också i modern (nyklassicistisk) konst.

Nyklassicismen var också en etiskt bildande konstinriktning. Nyklassicistiskt tänkande skulptörer använde antikens ”formförråd” för att avbilda på sitt eget sätt. Man strävade inte efter imitering av antikens konst men att skapa ny konst i antikens anda. En nyklassicistisk skulptör skulle avbilda sin modell naken, stående, i heroisk pose och med något gudomligt attribut från antiken. Modellens ansikte och andra karakteristiska drag skulle också vara idealiserade, det vill säga förskönade.

Realismen var den moderna konstinriktningen under Johannes Takanens livstid. Den fick sin början med Gustave Courbets (1819-1877) målningar som behandlade vardagliga ämnen såsom arbetare och lantligt folk vid sina vardagliga sysslor. Realisterna målade naturen sanningsenligt vilket betyder att de avbildade den såsom de såg den framför sig, inte hur de visste att den är. Mytologiska ämnen och nyklassicismens idealisering hörde inte till realismen.

Båda nyklassicism och realism har sina rötter i antikens konst. Nyklassicism – liksom namnet antyder – hämtade inspiration främst från den klassiska grekiska konsten

och realismen från hellenismens individualism och starkare och sanningsenligare uttryck. Även romersk konst hade realistiska drag, särskilt under den senrepublikanska tiden och igen från de flaviska kejsarna framåt. Under kejsar Augustus tid blev romersk konst idealiserande. En realistisk skulptör skulle ha avbildat sin modell klädd i tidsenliga (aktuella) kläder och inte undvikit att visa modellens ålder eller andra individualistiska drag i porträtt. Tvärtom: han/hon skulle ha strävat till en naturenlig framställning.

Rom var konstens huvudstad ända till mitten av 1800-talet och för bildhuggare även därefter, för i Rom fanns de viktigaste samlingarna av antikens och renässansens skulpturer, bland annat Museo Pio Clementino i Vatikanen och de mest berömda konstakademierna, Accademia di San Luca och Accademia di Francia.

De för avhandlingen viktigaste dragen i antikens skulpturkonst är polykleitansk kontrapost, den av Praxiteles utvecklade lutande posen och skulpturens självständighet i rummet, samt av Lysippos ökade individualism. Hellenismens förmåga att avbilda stora känslor och smärtor, till exempel i *Laokoon*, och realism i helfigurporträtt såsom i idealporträtt av Homeros bildar bakgrunden för många realistiska konstverk.

Köpenhamn var en viktig konststad i Norden på 1800-talet, främst på grund av sin konstakademi och skulptör Bertel Thorvaldsens (1770-1844) rykte som en av tidens största bildhuggare. Många finländare studerade i Köpenhamn, bland annat Walter Runeberg (1838-1920). Efter Thorvaldsens död råkade danska konstnärer i ett tomrum. De var starkt bundna till den föregående generationens kyliga nyklassicism men samtidigt förstod de att den var föråldrad och inte passade ihop med det moderna samhällseliga klimatet. Den nya och moderna riktningen – realismen – upplevdes däremot som någonting främmande och hotande. Konstnärerna strävade i sin passivitet inte efter att djärvt bryta mot nyklassicism och adaptera moderna tankar. Hegemonin efter den föregående nyklassicistiska generationen, vars främsta företrädare var Hermann Wilhelm Bissen (1798-1868) rådde fortfarande – trots att han i några konstverk provade på ett mera realistiskt uttryck (främst i sina porträtt och till exempel *Landsoldaten* från år 1849).

Johannes Takanen från Virolahti – en pojke så finsk man bara kunde vara – flyttade redan som en 14-årig gosse till Köpenhamn för att där utveckla sin stora talang i bildhuggarkonsten. Köpenhamn var ett naturligt val för de finsksinnade kretsarna som stod nära Johannes Takanen. Takanen arbetade i H.W. Bissens ateljé och fortsatte där efter dennes död 1868 under sonen Vilhelm Bissens (1836-1913) ledning. Takanen

började sina studier i konstakademin år 1868 i den lägsta klassen (*Fritegningskole*, det vill säga Ritningsskola) och fortsatte därefter till *Gipsskole* och till slut till *Modellskole*. Hans viktigaste verk under Danmark-åren var *Väinämöinen, spelande kantele*, en zinkstaty till Monrepos-parken i Viborg. År 1873 – efter sex års Danmarksvistelse – flyttade han till Rom där han bodde ända till sin död år 1885. I Rom gifte han sig och grundade familj. Samtliga viktigaste konstverk tillkom under hans år i Rom, bland annat *Aino, blickande över havet* år 1876 och *Rebecka vid brunnen* år 1877.

Johannes Takanen förblev en ganska bekymmersfri människa under hela sitt liv och någonting gossaktigt var i honom även om han bodde utomlands största delen av sitt liv. Han klarade inte av sin ekonomi och led alltid av brist på pengar.

Utan finländska gynnare skulle hans karriär utomlands aldrig ha varit möjlig. Han tjänade inte tillräckligt med sina egna konstverk och största delen av dem skickades hem till Finland, där konstmarknaden var outvecklad och kretsen som köpte konst var mycket liten.

Sjukdom skuggade hela hans karriär. Redan i Helsingfors där han studerade under C.E. Sjöstrand i Finska Konstföreningens ritskola var hans hälsa vacklande. Slutligen dog han i reumatisk feber i Rom år 1885.

I avhandlingen analyseras nio av hans fristående skulpturer från olika perioder och nio porträtt. Analysen visar att vad gäller fristående skulpturer är Takanen en nyklassicistisk konstnär, ibland med en aning realism. Nyklassicismens arv syns tydligt i hans verk bland annat i pose (kontrapost), i motiv (grekisk mytologi, finsk mytologi, bibliska motiv) och i hantering av håret, ansiktet och huden, draperingen och uttryck. Hans ansikten är en blandning av idealisering och realism. *Väinämöinen, spelande kantele* är närmast realistisk, *Aino, blickande över havet* är en blandning av båda uttryckssätten medan *Andromeda – fjättrad vid klippan*, *Gosse som leker med hund* och *Venus och Amor* är idealiserade. *Amor som plågar hjärtan* och *Rebecka vid brunnen* uppvisar mycket idealisering men också en aning realism. Alla analyserade mansporträtt är realistiska men kvinnoporträtten visar en lindrig idealisering, särskilt Carolina Lydeckens porträtt. Takanens säregna uttryck kan tolkas som något slags lantlig timiditet vilket syns i ansiktena på bland annat *Andromeda – fjättrad vid klippan* och *Aino, blickande över havet* och stark kärlek för barn och familj i *Amor som plågar hjärtan* och *Venus och Amor*.

Fast Johannes Takanen hela sitt vuxna liv bodde utomlands och således var inte så känd för den finländska publiken glömdes han inte bort under alla dessa år. Ivriga och

mäktiga män i Finland höll hans namn på publikens läppar. Som konstnär stod Johannes Takanen på gränsen mellan nyklassicism och realism i bildhuggarkonsten. Trots att han inte ville följa några tendenser i konst och inte heller den nya stilen som var på modet då i Italien (realism/verismo) kunde han inte skilja sig från sitt samhälleliga och konstnärliga sammanhang och undvika inflytanden – som kanske var omedvetna. Han flyttade inte som Robert Stigell och Walter Runeberg med sin familj till Paris, utan stannade i Rom.

Frågan varför Johannes Takanen förblev en relativt okänd konstnär i Finland, och varför och när han hamnade i skymundan skulle kunna vara intressant för forskning i konstens tidiga år i Finland. Vilka faktorer har bidragit till att till exempel Walter Runeberg och Ville Vallgren inte har glömts medan Takanen fortfarande är en relativt okänd skulptör för allmänheten även om han tas upp i översiktsverk om finländsk konst? Hans korta liv i exil är säkerligen en bidragande faktor men sannolikt inte den enda. Ytterligare en fråga som inte behandlas i avhandlingen är hur hans konst togs emot i Finland. Detta kunde ge bakgrundsinformation om varför han ganska snart efter sin död kom att stå i skuggan av hans mer kända kolleger.

I tidigare konsthistorieskrivning i Finland förs Takanen fram som en konstnär som var immun för rådande konstströmningar och att han har en säregen stil. Som framkommer av analysen i föreliggande avhandling var han dock inte helt oberoende av rådande konstinriktningar; han lånade element ur både nyklassicism och realism fritt i sina konstverk, men med ett eget, karakteristiskt uttryck. Den rådande konstnärsbilden av honom har kanske att göra med striden mellan fennomanner och svekomanner, vilket i viss utsträckning innebar en strävan efter att föra fram ”finskspråkig” konst i Storfurstendömet Finland. Eliel Aspelin var den första som skrev om Takanen och även den första som gav ut ett översiktsverk om finländsk konst. Aspelin var också en ivrig fennoman. Det var således Aspelin som skapade den första bilden av skulptören, och sedan dess har denna bild fortsatt leva i senare finländska översiktsverk, utan att ha blivit ifrågasatt.

Hur kunde man då göra en ny evaluering av Takanen som konstnär? Han var förvisso ett anspråkslöst naturbarn ute i den stora världen och som inte trodde på sig och sin talang tillräckligt mycket – samtidigt hade han ett ganska bekymmerfritt förhållningssätt till livet. Hans konst har som konstaterat inflytande från både nyklassicism och realism, men dessa utnyttjar han ganska fritt genom att ibland använda båda uttryckssätten i samma konstverk. Hans konst hade således en särpräglad

karaktistik som konstnär: en varm timiditet och lantlig pojkaktighet. Som konstnär stod han på gränsen mellan nyklassicism och realism. Rom blev hans hemstad, där levde han och där blev han begravd. Han fastnade i den eviga stadens garn och de italienska intrycken blomstrade i hans konst.

KÄLLFÖRTECKNING

a) Otryckta källor

Arkiv:

Finska Litteratursällskapetets arkiv, Helsingfors:

Eliel Aspelin till Johannes Takanen 03–04–1882,

Eliel Aspelin-Haapkylläs arkiv, brevsamling 135, mf 1972:10.

Johannes Takanen till Ludovika Schacke 20–5–1873,

Eliel Aspelin-Haapkylläs arkiv, brevsamling 228, (Kl. 6878/4).

Robert Lydecken till Johannes Takanen 17–01–1876,

Eliel Aspelin-Haapkylläs arkiv, brevsamling 136, mf 1972:10.

b) Tryckta källor

Kull, Magnus, *I Johannes Takanens fotspår i Köpenhamn*, Helsingfors 1994.

Salenius, Johan Magnus, ”Johannes Takasen opettajana. Pikku muistelma”, *Maailma* vol. 3, 1.3.1919, 84.

Aspelin, Eliel, ”Ett votum om eskizzerna till Alexander II:s äreminne” i *Finland*, 3 januari 1885, Helsingfors.

c) Övrigt material

Muntliga uppgifter:

Bencard, Ernst Jonas, vetenskaplig medarbetare, Köpenhamn. Intervju i Thorvaldsenmuseet 7.9.2016.

Kotkavaara, Kari, docent, universitetslärare, Åbo Akademi, Åbo 24.2.2017.

Målningar:

Julius Exner (1825-1910), *Fra Kunstakademiets figursal*, 1843. Olja på duk, Statens Museum for Kunst, Köpenhamn, Salling 2004, 194.

Ditlev Martens (1795-1864), *Nordøstsidan af Antiksalen på Charlottenborg*, 1821. Olja på duk, Thomas le Claire Kunsthandel, Hamburg, Salling 2004, 192.

Martinus Rørbye (1803-1848), *Parti af Antiksalen på Charlottenborg*, 1824. Olja på duk, privat ägo, Salling 2004, 193.

d) Internetresurser

Biografiskt lexikon för Finland, Kansallisbiografia, www.blf.fi,

www.kansallisbiografia.fi:

Fredrik Cygnaeus:

<http://www.blf.fi/artikel.php?ref=sok&id=3175>, sökord Fredrik Cygnaeus, hämtad den 3 april 2017.

Britannica Academic, Encyclopædia Britannica, www.britannica.com:

Perseus och Andromeda:

<http://academic.eb.com.ezproxy.vasa.abo.fi/levels/collegiate/article/7503>, sökord Andromeda, hämtad den 9 januari 2017.

Polykleitos:

<http://academic.eb.com.ezproxy.vasa.abo.fi/levels/collegiate/article/Polyclitus/60685>, sökord Polykleitos, hämtad den 14 maj 2017.

Pompeii och Herculaneum:

<http://academic.eb.com.ezproxy.vasa.abo.fi/levels/collegiate/article/60753>, sökord Pompeii, hämtad den 19 september 2016.

Vatikan och Rom på 1800-talet:

<http://academic.eb.com.ezproxy.vasa.abo.fi/levels/collegiate/article/109501>, sökord Rome, hämtad den 29 november 2016.

Finska Litteratursällskapet, www.finlit.fi:

Information om Kalevala:

<http://neba.finlit.fi/kalevala/>, hämtad den 15 maj 2017.

Kalevala-seura (Kalevala-sällskapet), www.kalevalaseura.fi:

Avbildning av Väinämöinen:

<http://www.kalevalaseura.fi/kaku/sivu.php?n=p1a3&s=p1a3s1&h=hp1a3&f=fp1s>, hämtad den 14 maj 2017.

Konstfrämjandet.se:

Nyklassicism:

<http://konstframjandet.se/projekt/vad-ar-konstbildning-for-dig/262-2/>, hämtad den 25 oktober 2016.

Kunstakademiet.dk:

Kunstakademins historia:

<http://www.kunstakademiet.dk/da/billedkunstskolerne/billedkunstskolernes-historie/konservatisme-og-opbrud>, hämtad den 19 oktober 2016.

<http://www.kunstakademiet.dk/da/billedkunstskolerne/billedkunstskolernes-historie/et-kunstakademi-bliver-fodt>, hämtad den 31 mars 2017.

Vatican Museums, mv.vatican.va:

Museo Chiaramonti:

http://mv.vatican.va/3_EN/pages/MCM/MCM_Main.html, hämtad den 2 december 2016.

Museo Gregoriano Profano:

http://mv.vatican.va/3_EN/pages/MGP/MGP_Main.html, hämtad den 2 december 2016.

Museo Pio Clementino:

http://mv.vatican.va/3_EN/pages/MPC/MPC_Main.html, hämtad den 2 december 2016.

LITTERATURFÖRTECKNING

- Ahrenberg, Jac., *Människor som jag känt. Personliga minnen, utdrag ur bref och anteckningar af Jac. Ahrenberg*, sjätte delen, Helsingfors 1914.
- Allardt, Erik & Maija Numminen & Lauri Lehtinen & Pekka Saloranta (toim.), *Facta 2001*, Helsinki 1984.
- Aspelin, Eliel, *Johannes Takanen. Elämä ja teokset*, Helsingfors 1888.
- Bencard, Ernst Jonas, "Generationen uden egenskaber", *Afmagt. Dansk billedhuggerkunst 1850-1900*, Ernst Jonas Bencard, & Stig Miss (red.), København 2002, 9-35.
- Bodelsen, Merete & Povl Engelstoft (red.), *Weilbachs Kunstnerleksikon I*, København 1947.
- Bonanno, Anthony, "Sculpture", *A Handbook to Roman Art. A Survey of the Visual Arts of the Roman World*, Martin Henig (ed.), London 1983, 66-96.
- Bukdahl, Else Marie, "The Roots of Neo-classicism. Wiedewelt, Thorvaldsen and Danish Sculpture of our Time", *The Roots of Neo-classicism. Wiedewelt, Thorvaldsen and Danish Sculpture of our Time*, Else Marie Bukdahl & Mikkel Bogh (red.), Copenhagen 2004, 12-42.
- Castrén, M[atthias] A[lexander], *Kalevala*, Helsingfors 1841.
- Davidson Reid, Jane, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990's*, vol. 2, Oxford 1993.
- Ervamaa, Jukka, *R.W. Ekmanin ja C.E. Sjöstrandin Kalevala-aiheinen taide*. Finska fornminnesföreningens tidskrift 81, Helsingfors 1981.
- Estlander, Carl Gustaf, *Skrifter av C.G. Estlander II. Uppsatser i Litteratur och konst samt allmänna ämnen*. 3. åren 1893-1910, Helsingfors 1921.
- Galschiøt, Martinus, *Skandinaver i Rom for halvhundred aar siden*, København 1923.
- Gombrich, Ernst, *The Story of Art*, London 1995.
- Giustozzi, Nunzio (ed.), *The Capitoline Museums Guide*, Roma 2006.
- Havu, Ilmari, "Johannes Takanen Kööpenhaminassa", *Snellmaniana*, Helsingfors 1970, 219-234.
- Holck Golding, Torben, "Det kongelig danske Skildre-, Billedhugger- og Bygnings-Akademi", *Dansk Kunst Historie. Billedkunst og skulptur. Akademiet og Guldalderen 1750-1820*, Torben Holck Colding & Vagn Poulsen & Henrik Bramsen & Lisbet Balslev Jørgensen (red.), København 1972, 11-21.

- Huldén, Lars, Huldén, Mats, (övers.), *Kalevala. Finlands Nationalepos*, Stockholm 1999.
- Ilvas, Juha, ”Kuvanveisto 1800-luvulla”, *Ars – Suomen taide* 5, Salme Sarajas-Korte et al. (red.), Helsinki 1990, 60-83.
- Irwin, David, *Neoclassicism*, London 1997.
- Jørnæs, Bjarne, *The Sculptor Bertel Thorvaldsen*, Copenhagen 2011.
- Kalevala* (1849), Helsinki 2009.
- Kalevala, taikka, Vanhoja Karjalan runoja Suomen kansan muinosista ajoista* (1835), Helsinki 1999.
- Kjellberg, Ernst & Gösta Säflund, *Grekisk och romersk konst*, fjärde upplagan, Stockholm 1978 (1958).
- Lindberg, Bo, ”Måleri från romantik till realism”, *Konsten i Finland*, Bengt von Bonsdorff, et al. (red.), Helsingfors 1998, 186-215.
- Lübke, Wilhelm, *De Bildande Konsternas Historia*, Stockholm 1872.
- Madsen, Herman, Mortensen, Niels Th., *Dansk skulptur*, Odense 1965.
- Nielsen, Marjatta, ”An Introduction to the Life and Work of Johannes Wiedewelt (1731-1802)”, *Johannes Wiedewelt. A Danish Artist in Search of the Past, Shaping the Future*, Marjatta Nielsen & Annette Rathje (red.), Danish Studies in Classical Archaeology Acta Hyperborea, Copenhagen 2010, 11-62.
- Nummelin, Rolf, ”Skulpturen”, *Konsten i Finland*, Bengt von Bonsdorff et al. (red.), Helsingfors 1998, 169-185.
- Okkonen, Onni, *Antiikin taide*, Helsinki 1936.
- Okkonen, Onni, *Finsk konst*, Helsingfors 1944.
- Okkonen, Onni, *Suomen taiteen historia*, 2. painos, Helsinki 1955 (1945).
- Pettersson, Susanna, ”Suomen Taideyhdistys. Tausta, perustaminen ja toiminnan kulmakivet”, *Dukaatti. Suomen Taideyhdistys 1846-2006*, Rakel Kallio (toim.), Helsinki 2006, 11-31.
- Poulsen, Vagn, ”Kunsten under Frederik 6. og Christian 8”, *Dansk Kunst Historie. Billedkunst og skulptur. Akademiet og Guldalderen 1750-1820*, Torben Holck Colding & Vagn Poulsen & Henrik Bramsen & Lisbet Balslev Jørgensen (red.), København 1972, 217-228.
- Raamattu*, Vanha Testamentti, XI yleisen Kirkolliskokouksen vuonna 1933 käyttöön ottama suomennos, Helsinki.

- Salling, Emma, Smidt, Claus M., ”Fundamentet. De første hundrede år”,
Kunstakademiet 1754-2004, Anneli Fuchs & Emma Salling (red.), bind 1,
København 2004, 23-118.
- Salling, Emma, ”Professorer, docenter & lektorer”, *Kunstakademiet 1754-2004*, Anneli
Fuchs & Emma Salling (red.), bind 3, København 2004, 21-29.
- Smith, R.R.R., *Hellenistic Sculpture. A Handbook*, London 1991.
- Stjernschantz, Torsten, ”Kalevala ja kuvaamataide”, *Valvoja*, 2, 1909, 192-216.
- Suvikumpu, Liisa, *Kulttuurisia kohtaamisia. Suomalaiset kuvataiteilijat ja Rooma
1800-luvulla*, Helsinki 2009.
- Talvikanta, Maija-Liisa, ”Ossiaanista soittoa. Monrepos’n puiston Väinämöis-patsaat”,
Kalevalaseuran vuosikirja 41, Helsingfors 1961, 241-269.
- Tikkanen, Johan Jacob, *Finska Konstföreningen 1846-1896*, Helsingfors 1896.
- Tikkanen, Johan Jacob, ”Johannes Takanen” (bokrecension av Aspelin Johannes
Takanen. Elämä ja Teokset), *Finsk Tidskrift*, förra halvåret, T. XXVI, Helsingfors
1889, 30-41.
- Tolvanen, Jouko, *Carl Eneas Sjöstrand. Suomen uudemman kuvanveistotaiteen
uranuurtaja*, Helsinki 1952.
- Wennervirta, Ludwig, *Finlands konst från förhistorisk tid till våra dagar*,
Helsingfors 1927.
- Wiedewelt, Johannes, *Tanker om Smagen udi Konsterne i Almindelighed*, København
1762.
- Winckelmann, Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen
Werke in Malerey und Bildhauerkunst*, 2. Auflage, Dresden und Leipzig 1756
(1755). <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1756>.
- Woodford, Susan, *An Introduction to Greek Art*, London 1986.

BILDFÖRTECKNING

Försättsbladets bild: Johannes Takanen (1849-1885), *Aino, blickande över havet*, detalj, 1876, marmor 1886, höjd 110,50 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 1: Jacques Francois Joseph Saly (1717-1776), *Frederik V:s ryttarstaty vid Amalienborg*, 1768-1774. Brons, högre än naturlig storlek. Amalienborg plads, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 2: Bertel Thorvaldsen (1770-1844), *Jason med det gyllene skinnet*, 1802. Marmor, 2,42 m. Thorvaldsen Museum, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 3: Polykleitos (verksam ca 460-420 f.Kr.), *Doryphoros*. Romersk kopia efter grekisk original i brons, ca 450-440 f.Kr. Marmor, höjd 2,12 m. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. (Bild: Marie-Lan Nguyen, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Doryphoros_MAN_Napoli_Inv6011_n02.jpg) . Hämtad den 14 januari 2017.)

Bild 4: Praxiteles (verksam ca 370-340 f.Kr.), *Apollo Sauroktonos*. Romersk kopia efter grekisk original i brons, ca 350-340 f.Kr. Marmor, höjd 1,49 m. Musée de Louvre, Paris. (Bild: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Apollo_Sauroktonos,_Louvre_Ma_441) . Hämtad den 19 april 2017.)

Bild 5: Lysippos (ca 390-310 f.Kr.), *Apoxyomenos (skraparen)*. Romersk kopia efter grekisk original i brons, ca 320 f.Kr. Marmor, något högre än naturlig storlek. Museo Pio Clementino, Vatikan. (Bild: Marie-Lan Nguyen, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apoxyomenos_Pio-Clementino_Inv1185.jpg) . Hämtad den 19 april 2017.)

Bild 6: *Venus av Milo*, ca 150-100 f.Kr. Marmor, något högre än naturlig storlek. Musée du Louvre, Paris. (Bild: Sailko, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venere_di_Milo_02.JPG) . Hämtad den 19 april 2017.)

Bild 7: Leochares (verksam på 300-talet f.Kr.), *Porträtt av Alexander den Store*, ca 340-330 f.Kr. Marmor, obekant storlek. Acropolis Museum, Athen. (Bild: Marsyas, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ACMA_1331_Alexander_2.JPG) . Hämtad den 19 april 2017.)

Bild 8: *Homeros*, gipskopia efter hellenistisk original, obekant storlek. Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke München. (Bild: Bibi Saint-Pol, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Homeros_Naples_5113_copy_MFA_Munich.jpg) . Hämtad den 22 april 2017.)

Bild 9: *Chiaramonti-Caesar*, ca 30-20 f.Kr. Marmor, obekant storlek. Museo Pio Clementino, Vatikan. (Bild: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaius_Iulius_Caesar_\(Vatican_Museum\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaius_Iulius_Caesar_(Vatican_Museum).jpg)) . Hämtad den 22 april 2017.)

Bild 10: *Via Labicana Augustus (Augustus som pontifex)*, efter 12 e.Kr. Marmor, obekant storlek. Museo Nazionale Romano, Rom. (Bild: Marie-Lan Nguyen, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:August_Labicana_Massimo_Inv56230.jpg. Hämtad den 19 april 2017.)

Bild 11: Porträtt av Marcus Aurelius, ca 160-180 e.Kr. Marmor, höjd 37 cm. Walters Art Museum, Baltimore. (Bild: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roman_-_Portrait_of_the_Emperor_Marcus_Aurelius_-_Walters_23215.jpg. Hämtad den 19 april 2017.)

Bild 12: Hermann Wilhelm Bissen (1798-1868), *Orestes flyr från eumeniderna*, 1850-1851, Vilhelm Bissen (1836-1913), marmor 1887. Höjd 184 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 13: Johannes Takanen (1849-1885), *H.S. Vodskovs gravrelief*, 1869. Brons, ca. 30 cm. Vestre Kirkegård, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 14: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av Frederik Cold*, 1871. Gips, naturlig storlek. Åbo konstmuseum. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 15: Johannes Takanen (1849-1885), *Gosse som leker med hund*, 1870. Patinerad gips, lägre än naturlig storlek. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 16: *Väinämöinen spelar kantele, staty i Monrepos-parken*, odaterad. Svartvit fotografi. En gammal bild av Johannes Takanens (1849-1885) förstörda Väinämöinen-staty av zink, höjd 1,8 m. Historiska bildsamlingen, Museiverkets nätservice Musketti. (Bild: <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:HK19390412:284>. Hämtad den 20 april 2017.)

Bild 17: *Spinario*. Efter romersk kopia av grekisk original från 200-talet f.Kr. Gips, höjd 79,7 cm. Thorvaldsen museum, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 18: Bertel Thorvaldsen (1770-1844), *Herdegosse*, 1817. Gips, höjd 148,5 cm. Thorvaldsen museum, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 19: Jens Adolf Jerichau (1816-1883), *Panterjägaren*, 1845-1846. Brons, höjd 209,5 cm. Statens Museum for Kunst, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 20: Hermann Wilhelm Bissen (1798-1868), *Fiskarepojken*, 1842. Marmor, höjd 142 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 21: Hermann Wilhelm Bissen (1798-1868), *Fiskarepojken*, detalj, 1842. Marmor, höjd 142 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 22: Hermann Ernst Freund (1786-1840), *Odin*, 1825-1827. Brons, naturlig storlek. Ny Carlsberg Glyptotek, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 23: Carl Eneas Sjöstrand (1828-1906), *Väinämöinen*, 1859. Patinerad gips, höjd 39 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 24: Romersk oljelampa i terrakotta med Leda och Zeus-motiv, första århundrade e.Kr. Staatliche Antikensammlungen, München. (Bild: Carole Raddato, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Leda_and_the_swan%2C_terracotta_Roman_oil_lamp_1st_century_AD%2C_Staatliche_Antikensammlungen%2C_Munich_%288958396304%29.jpg. Hämtad den 19 april 2017.)

Bild 25: Johannes Takanen (1849-1885), *Venus och Amor*, 1874. Marmor, höjd ca 50 cm. Lahti konstmuseum, Lahtis. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 26: Antonio Canova (1757-1822), *Pauline Bonaparte som Venus Victrix*, 1805-1808. Marmor, höjd 92 cm. Galleria Borghese, Rom. (Bild: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pauline_Borghese.jpg. Hämtad den 26 mars 2017.)

Bild 27: Johannes Takanen (1849-1885), *Aino, blickande över havet*, 1876. Gips, höjd 110,50 cm. (Bild: Åbo Akademis bildsamling.)

Bild 28: Landskapsmålare från Finska Konstföreningens ritskola och deras lärare Torsten Wannenberg i Ateneums trapphus, odaterad. Svartvit fotografi. Historiska bildsamlingen, Museiverkets nätservice Musketti. (Bild: <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:HK19750516:418>. Hämtad den 28 mars 2017.)

Bild 29: Johannes Takanen (1849-1885), *Aino, blickande över havet* (bakifrån), 1876. Patinerad gips, höjd 110,50 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 30: Hermann Wilhelm Bissen (1798-1868), *Flicka som arrangerar sitt hår*, 1842, huggen i marmor av Vilhelm Bissen (1836-1913) år 1902. Höjd 177 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 31: Johannes Takanen (1849-1885), *Rebecka vid brunnen*, 1877. Marmor, lägre än naturlig storlek. (Bild: Åbo Akademis bildsamling.)

Bild 32: Johannes Takanen (1849-1885), *Rebecka vid brunnen*, detalj, 1877. Marmor, mindre än naturlig storlek. Emil Aaltonens museum, Pyynikinlinna, Tammerfors. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 33: Johannes Takanen (1849-1885), *Andromeda – fjättrad vid klippan*, 1879, marmor 1882. Gips, höjd 84 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 34: Johannes Wiedewelt (1731-1802), *Andromeda*, 1763-1764. Marmor, naturlig storlek. Glorup herrgård, Svindinge, Danmark. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 35: Johannes Takanen (1849-1885), *Andromeda – fjättrad vid klippan*, detalj, 1879, marmor 1882. Gips, höjd 84 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 36: Johannes Takanen (1849-1885), *Amor som plågar hjärtan*, 1881. Marmor, höjd 85 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 37: Johannes Takanen (1849-1885), skiss av Isak Gustaf Clason (1856-1930), Förslag till kejsare Alexander II:s minnesmärke, 1884. Akvarell. Historiska bildsamlingen, Museiverkets nätservice Musketti. (Bild: <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:HK19511227:61>. Hämtad den 28 mars 2017.)

Bild 38: Johannes Takanen (1849-1885), *Modell för kejsare Alexander II:s minnesmärke*, 1884. Gips, höjd ca en meter. Virolahti kommunalhus. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 39: Johannes Takanen (1849-1885), *Modell för kejsare Alexander II:s minnesmärke*, detalj, 1884. Gips, höjd ca en meter. Virolahti kommunalhus. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 40: Hermann Wilhelm Bissen (1798-1868), *Frederik VI*, 1855-1858. Brons, högre än naturlig storlek. Frederiksbergs park, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 41: Giuseppe Argenti (1811-1876) och Ercole Villa (1827-1909), *Camillo Cavour*, 1864. Marmor (?), högre än naturlig storlek. Piazza Cavour, Vercelli, Italien. (Bild: Niccolò Caranti, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cavour-Vercelli.JPG>. Hämtad den 26 mars 2017.)

Bild 42: Johannes Takanen (1849-1885) & Walter Runeberg (1838-1920), *Minnesmärke till kejsare Alexander II*, invigd 1894. Brons, högre än naturlig storlek. Senatstorget, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 43: Johannes Takanen (1849-1885) & Walter Runeberg (1838-1920), *Minnesmärke till kejsare Alexander II*, detalj, invigd 1894. Brons, högre än naturlig storlek. Senatstorget, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 44: Walter Runeberg (1838-1920), Skiss för minnesmärke till kejsare Alexander II, 1884. Lavering. Historiska bildsamlingen, Museiverkets nätservice Musketti. (Bild: <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:HK19511227:60>. Hämtad den 28 mars 2017.)

Bild 45: Johannes Takanen (1849-1885), *La Nuova Modella – Den nya modellen*, 1885. Patinerad gips, höjd 140 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 46: Johannes Takanen (1849-1885), *La Nuova Modella – Den nya modellen*, detalj av ansiktet, 1885. Patinerad gips, höjd 140 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 47: Johannes Takanen (1849-1885), *La Nuova Modella – Den nya modellen*, detalj bakifrån, 1885. Patinerad gips, höjd 140 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 48: Johannes Takanen (1849-1885), *La Nuova Modella – Den nya modellen*, detalj av tyget i famnen, 1885. Patinerad gips, höjd 140 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 49: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av V.A. Schlegel*, 1869. Gips, höjd 59 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Manuel Lopez).

Bild 50: Hermann Wilhelm Bissen (1798-1868), *Porträtt av N.F.S. Grundtvig*, 1847-1848. Gips, höjd 57,8 cm. Statens Museum for Kunst, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 51: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av Carolina Lydecken*, 1870. Lera, naturlig storlek. Södra Karelen konstmuseum, Villmanstrand. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 52: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av Olga Lydecken*, 1873. Marmor, naturlig storlek. Björneborgs konstmuseum (deponerad på Björneborgs stadshus). (Foto: Toni Jakala.)

Bild 53: Johannes Takanen (1849-1885), *Flickan i stråhatt*, 1876. Gips, naturlig storlek. Finlands Nationalmuseum, fjärrdepå, Orimattila. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 54: Johannes Takanen (1849-1885), *Flickan i stråhatt*, bakifrån, 1876. Gips, naturlig storlek. Finlands Nationalmuseum, fjärrdepå, Orimattila. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 55: Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), *Bacchantinde med rosor*, ca 1872. Patinerad gips, höjd 64 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 56: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av Eliel Aspelin*, 1877. Gips, naturlig storlek. Finlands Nationalmuseum, fjärrdepå, Orimattila. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 57: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av fru Rundgren*, 1875, marmor 1876-1878. Marmor, naturlig storlek. Åbo konstmuseum. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 58: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av C.G. Estlander*, 1883. Marmor, naturlig storlek. Nylands nation, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 59: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av J.V. Snellman*, 1884, invigd 1886. Brons, högre än naturlig storlek. Snellmansparken, Kuopio stad. (Foto: Toni Jakala.)

Bild 60: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av J.V. Snellman*, närbild, 1884, invigd 1886. Brons, högre än naturlig storlek. Snellmansparken, Kuopio stad. (Foto: Toni Jakala.)

BILDBILAGA



Bild 1: Jacques Francois Joseph Saly (1717-1776), *Frederik V:s rytarstaty* vid Amalienborg, 1768-1774. Brons, större än naturlig storlek. Amalienborg plats, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala).



Bild 2: Bertel Thorvaldsen (1770-1844), *Jason med det gyllene skinn*, 1802. Marmor, 2,42 cm. Thorvaldsen Museum, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 3: Polykleitos (verksam ca 460-420 f.Kr.), *Doryphoros*. Romersk kopia efter grekisk original i brons, ca 450-440 f.Kr., marmor, höjd 2,12 m. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. (Bild: Marie-Lan Nguyen, Wikimedia Commons.)



Bild 4: Praxiteles (verksam ca 370-340 f.Kr.), *Apollo Sauroktonos*. Romersk kopia efter grekisk original i brons, ca 350-340 f.Kr. Marmor, höjd 1,49 m. Musée de Louvre, Paris. (Bild: Wikimedia Commons.)



Bild 5: Lysippos (ca 390-310 f.Kr.), *Apoxyomenos* (skraparen). Romersk kopia efter grekisk original i brons, ca 320 f.Kr. Marmor, lite större än naturlig storlek. Museo Pio Clementino, Vatikan. (Bild: Marie-Lan Nguyen, Wikimedia Commons.)



Bild 6: *Venus av Milo*, ca 150-100 f.Kr. Marmor, lite större än naturlig storlek. Musée du Louvre, Paris.
(Bild: Sailko, Wikimedia Commons.)



Bild 7: Leochares (verksam på 300-talet f.Kr.), *Porträtt av Alexander den store*, ca 340-330 f.Kr. Marmor, obekant storlek. Acropolis Museum, Athen. (Bild: Marsyas, Wikimedia Commons.)

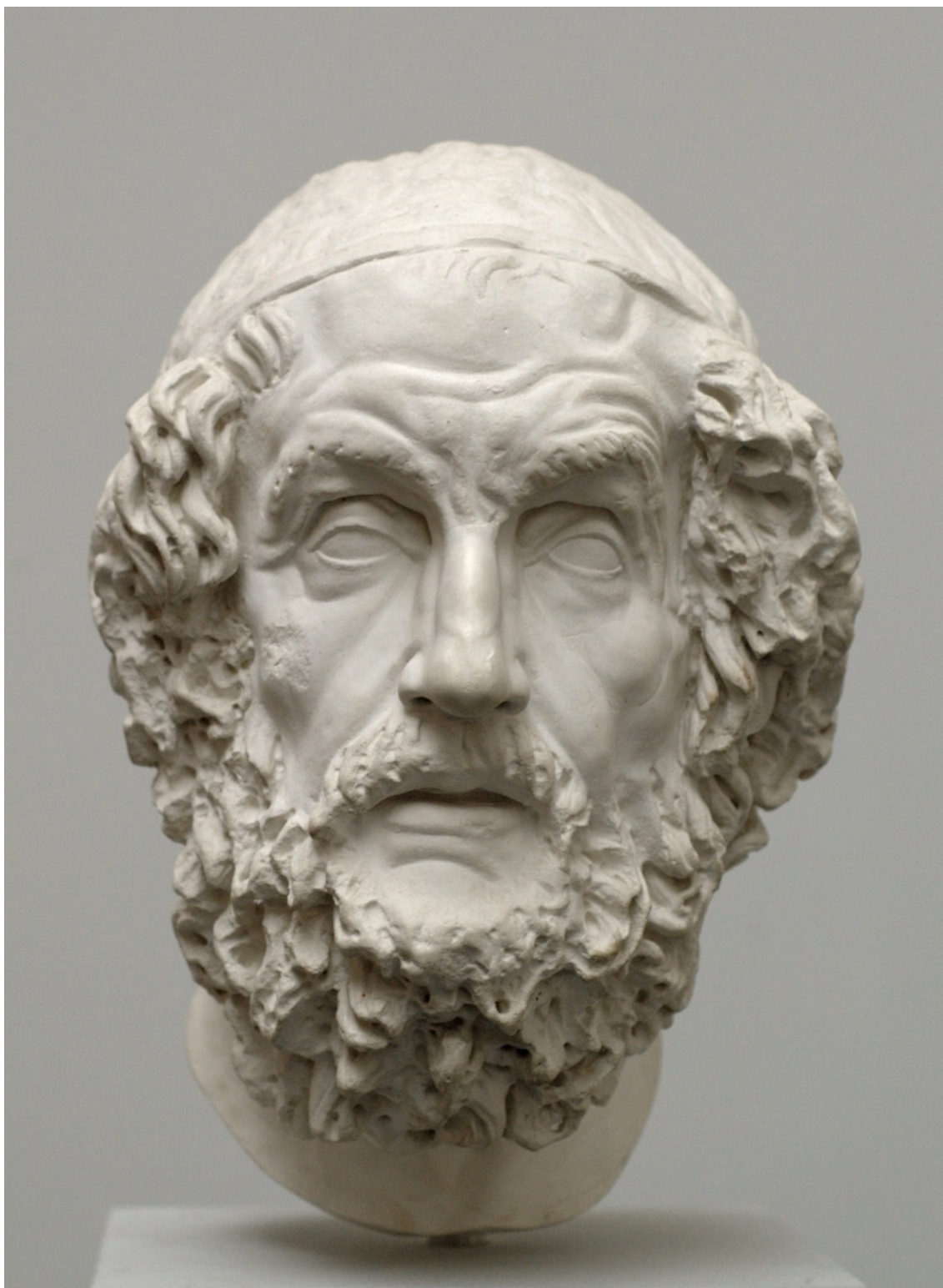


Bild 8: *Homeros*, gipskopia efter hellenistisk original, obekant storlek. Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke München. (Bild: Bibi Saint-Pol, Wikimedia Commons.)

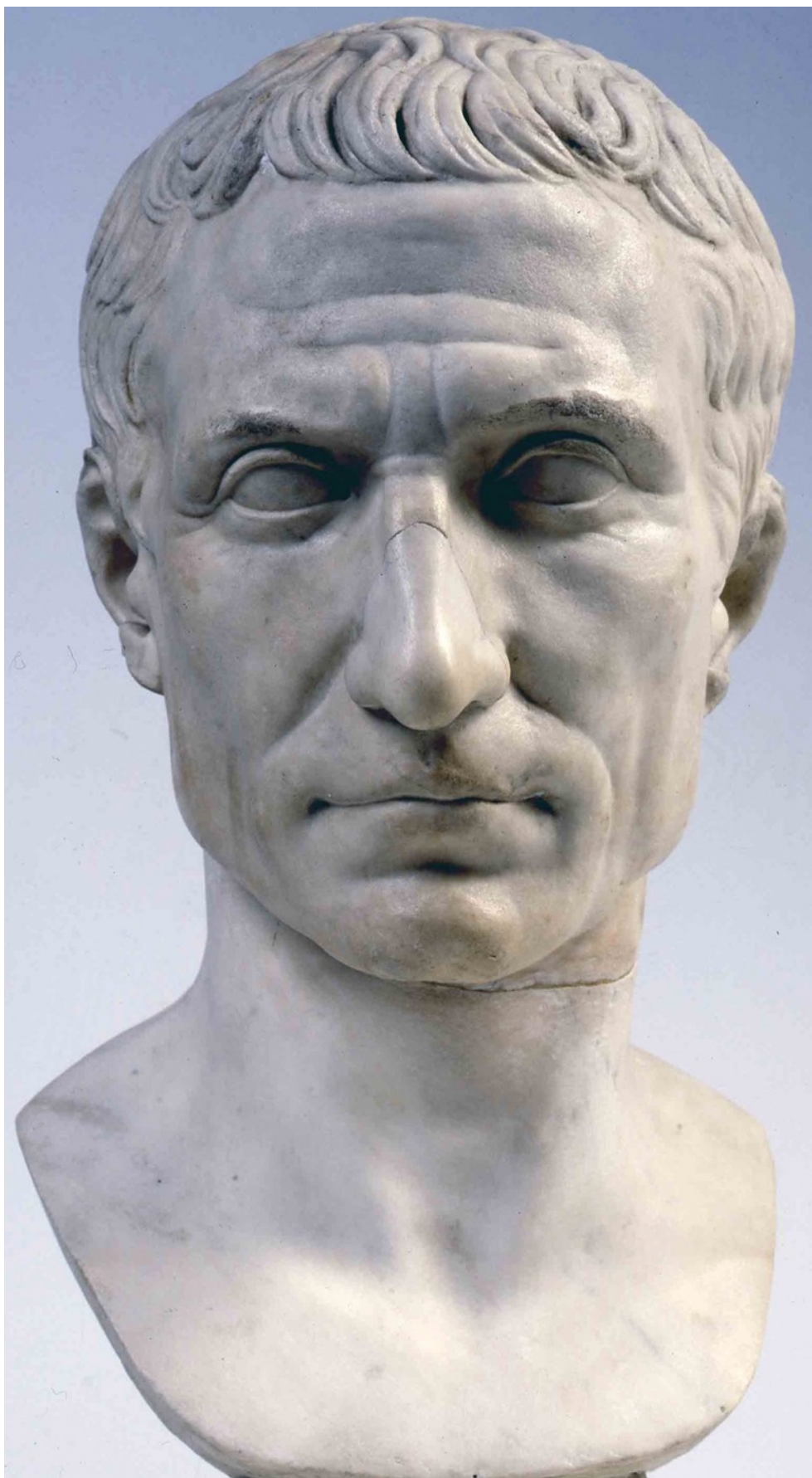


Bild 9: *Chiaramonti-Caesar*, ca 30-20 f.Kr. Marmor, obekant storlek. Museo Pio Clementino, Vatikanen.
(Bild: Wikimedia Commons.)



Bild 10: *Via Labicana Augustus* (Augustus som pontifex), efter 12 e.Kr. Marmor, obekant storlek. Museo Nazionale Romano, Rom. (Bild: Marie-Lan Nguyen, Wikimedia Commons.)



Bild 11: *Porträtt av Marcus Aurelius*, ca 160-180 e.Kr. Marmor, höjd 37 cm. Walters Art Museum, Baltimore. (Bild: Wikimedia Commons.)



Bild 12: Hermann Wilhelm Bissen (1798-1868), *Orestes flyr från eumeniderna*, 1850-1851, Vilhelm Bissen (1836-1913), marmor 1887. Höjd 184 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 13: Johannes Takanen (1849-1885) ?, *H.S. Vodskovs gravrelief*, 1869. Brons, ca. 30 cm. Vestre Kirkegård, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 14: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av Frederik Cold*, 1871.
Gips, naturlig storlek. Åbo konstmuseum. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 15: Johannes Takanen (1849-1885), *Gosse som leker med hund*, 1870.
Patinerad gips, mindre än naturlig storlek. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors.
(Foto: Toni Jakala.)



Bild 16: Väinämöinen spelar kantele, staty i Monrepos-parken, odaterad.
Svartvit fotografi. En gammal bild av Johannes Takanens (1849-1885) förstörda Väinämöinen-staty (zink, höjd 1,8 m). (Bild: Historiska bildsamlingen, Museiverkets nätservice Musketti.)



Bild 17: *Spinario*. Efter romersk kopia efter grekiskt original från 200-talet f.Kr. Gips, höjd 79,7 cm. Thorvaldsen museum, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 18: Bertel Thorvaldsen (1770-1844), *Herdegosse*, 1817. Gips, höjd 148,5 cm. Thorvaldsen museum, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 19: Jens Adolf Jerichau (1816-1883), *Panterjägaren*, 1845-1846. Brons, höjd 209,5 cm. Statens Museum for Kunst, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 20: Hermann Wilhelm Bissen (1798-1868), *Fiskarepojken*, 1842. Marmor, 142 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 21: Hermann Wilhelm Bissen (1798-1868), *Fiskarepojken*, 1842, detalj. Marmor, 142 cm. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 22: Hermann Ernst Freund (1786-1840), *Odin*, 1825-1827. Brons, naturlig storlek. Ny Carlsberg Glyptotek, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 23: Carl Eneas Sjöstrand (1828-1906), *Väinämöinen*, 1859. Patinerad gips, 39 cm.
Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 24: Romersk oljelampa i terrakotta med Leda och Zeus-motiv, första århundrade e.Kr. Staatliche Antikensammlungen, München. (Bild: Carole Raddato, Wikimedia Commons.)



Bild 25: Johannes Takanen (1849-1885), *Venus och Amor*, 1874. Marmor, höjd ca 50 cm. Lahti konstmuseum, Lahtis. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 26: Antonio Canova (1757-1822), *Pauline Bonaparte som Venus Victrix*, 1805-1808. Marmor, höjd 92 cm. Galleria Borghese, Rom. (Bild: Wikimedia Commons.)



Bild 27: Johannes Takanen (1849-1885), *Aino, blickande över havet*, 1876. Gips, höjd 110,50 cm. (Bild: Åbo Akademis bildsamling.)



Bild 28: : Landskapsmålare från Finska Konstföreningens ritkola och deras lärare Torsten Wannenberg i Ateneums trapphus, odaterad. Svartvit fotografi. (Bild: Historiska bildsamlingen, Museiverkets nätservice Musketti.)



Bild 29: Johannes Takanen (1849-1885), *Aino, blickande över havet* (bakifrån), 1876. Patinerad gips. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 30: Hermann Wilhelm Bissen (1798-1868), *Flicka som arrangerar sitt hår*, 1842, Vilhelm Bissen (1836-1913), marmor 1902. Höjd 177 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Köpenhamn.
(Foto: Toni Jakala.)



Bild 31: Johannes Takanen (1849-1885), Rebecka vid brunnen, 1877. Marmor, mindre än naturlig storlek. (Bild: Åbo Akademis bildsamling.)



Bild 32: Johannes Takanen (1849-1885), Rebecka vid brunnen, detalj, 1877. Marmor, mindre än naturlig storlek. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 33: Johannes Takanen (1849-1885), Andromeda – fjättrad vid klippan, 1879, marmor 1882. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 34: Johannes Wiedewelt (1731-1802), *Andromeda*, 1763-1764. Marmor, naturlig storlek. Glorup herrgård, Svindinge, Danmark. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 35: Johannes Takanen (1849-1885), *Andromeda – fäträdd vid klippan*, detalj, 1879, marmor 1882. Gips, höjd 84 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 36: Johannes Takanen (1849-1885), *Amor som plågar hjärtan*, 1881. Marmor, naturlig storlek. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 37: Johannes Takanen (1849-1885), skiss av Isak Gustaf Clason (1856-1930), *Maalleni*, förslag till kejsare Alexander II:s minnesmärke, 1884. Akvarell. (Bild: Historiska bildsamlingen, Museiverkets nätservice Musketti.)



Bild 38: Johannes Takanen (1849-1885), *Modell för kejsar Alexander II:s minnesmärke*, 1884. Gips, höjd ca en meter. Virolahti kommunalhus. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 39: Johannes Takanen (1849-1885), *Modell för kejsar Alexander II:s minnesmärke*, detalj, 1884. Gips, höjd ca en meter. Virolahti kommunalhus. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 40: Hermann Wilhelm Bissen (1798-1868), *Frederik VI*, 1855-1858. Brons, större än naturlig storlek. Frederiksbergs park, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 41: Giuseppe Argenti (1811-1876) och Ercole Villa (1827-1909), *Camillo Cavour*, 1864. Marmor (?), större än naturlig storlek. Piazza Cavour, Vercelli, Italien. (Bild: Niccolò Caranti, Wikimedia Commons.)



Bild 42: Johannes Takanen (1849-1885), Walter Runeberg (1838-1920), *Minnesmärke till kejsare Alexander II*, invigd 1894. Brons, större än naturlig storlek. Senatstorget, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 43: Johannes Takanen (1849-1885), Walter Runeberg (1838-1920), *Minnesmärke till kejsare Alexander II*, detalj, invigd 1894. Brons, större än naturlig storlek. Senatstorget, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 44: Walter Runeberg (1838-1920), *Skiss för minnesmärke till kejsare Alexander II*, 1884. Lavering.
(Bild: Historiska bildsamlingen, Museiverkets nätservice Musketti.)



Bild 45: Johannes Takanen (1849-1885), *La Nuova Modella – Den nya modellen*, 1885. Patinerad gips, höjd 140 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 46: Johannes Takanen (1849-1885), *La Nuova Modella – Den nya modellen*, detalj av ansiktet, 1885. Patinerad gips, höjd 140 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

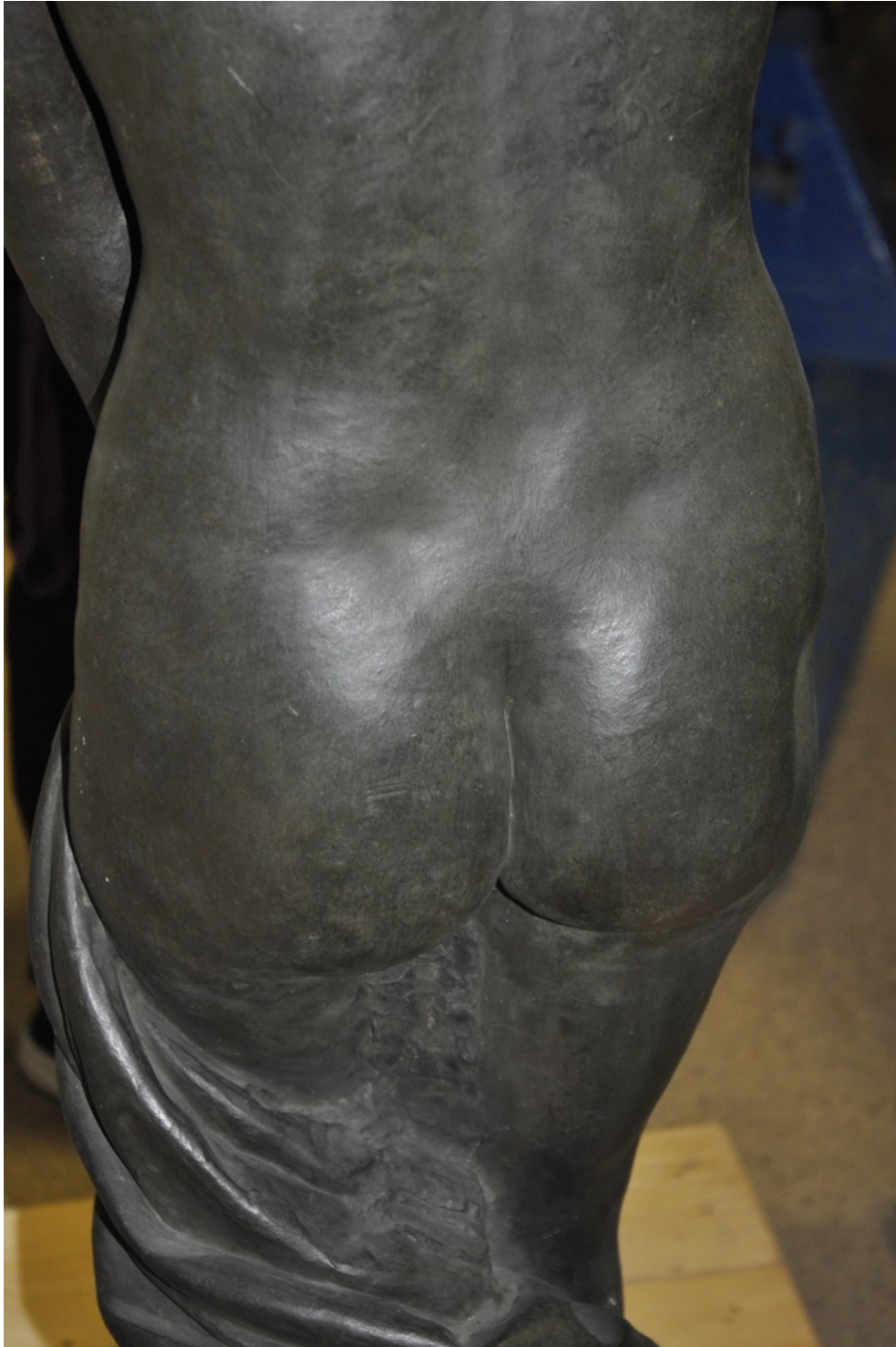


Bild 47: Johannes Takanen (1849-1885), *La Nuova Modella – Den nya modellen*, detalj bakifrån, 1885. Patinerad gips, höjd 140 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

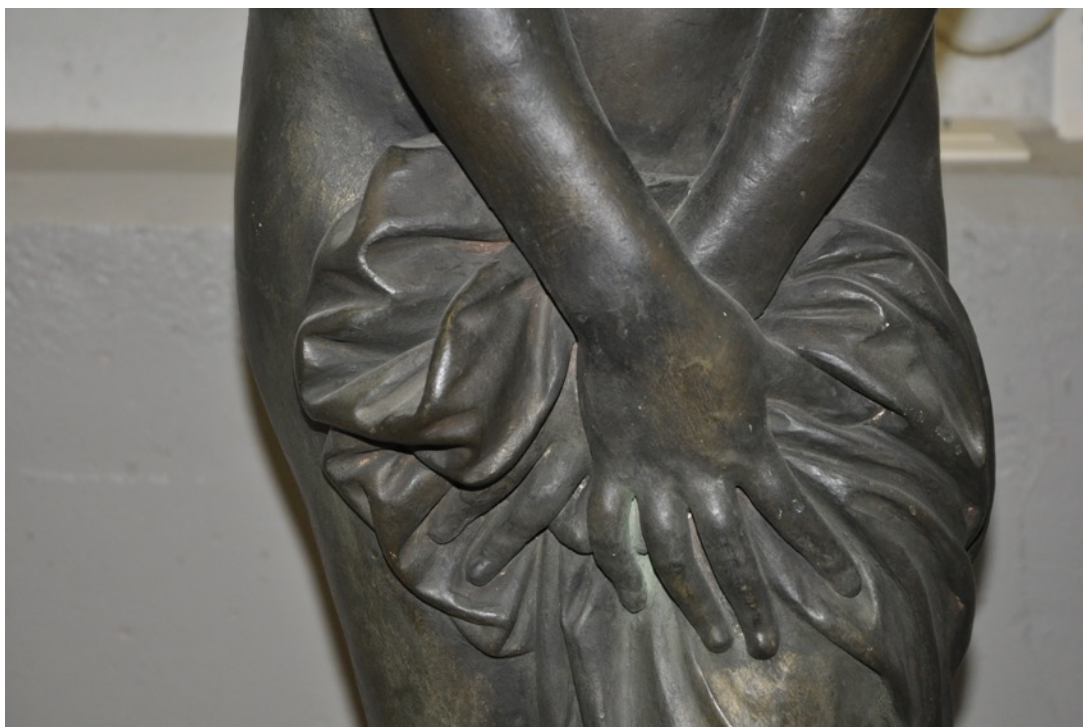


Bild 48: Johannes Takanen (1849-1885), *La Nuova Modella – Den nya modellen*, detalj av tyget i famnen, 1885. Patinerad gips, höjd 140 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)

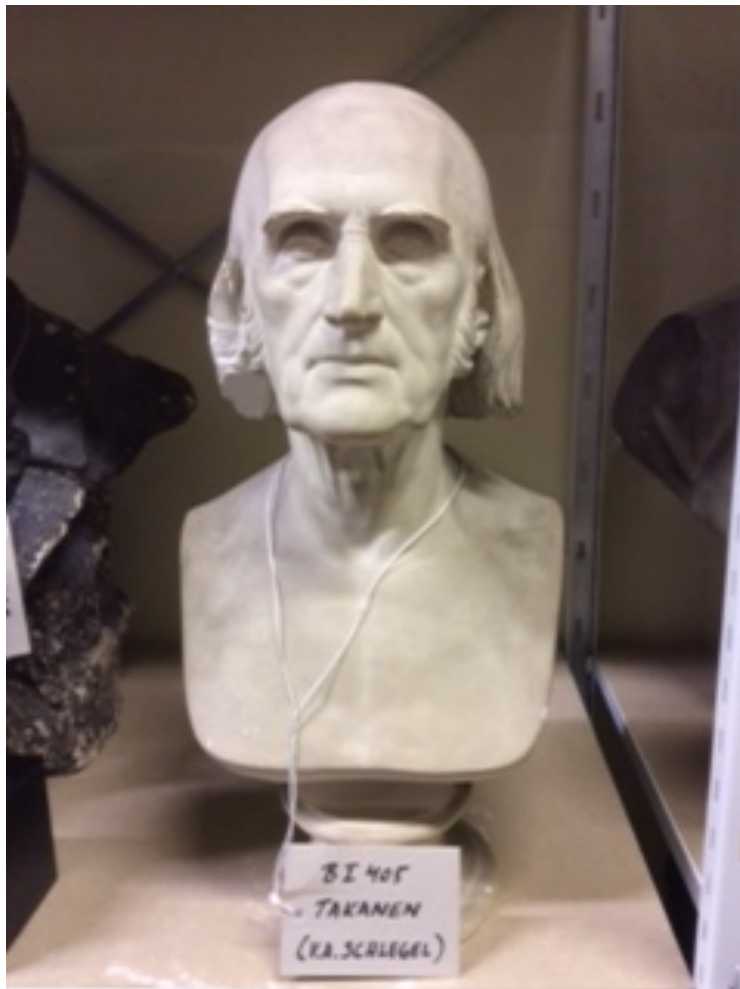


Bild 49: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av V.A. Schlegel*, 1869. Gips, höjd 59 cm. Konstmuseet Ateneum, Helsingfors. (Foto: Manuel Lopez).



Bild 50: Hermann Wilhelm Bissen (1798-1868), *Porträtt av N.F.S. Grundtvig*, 1847-1848. Gips, höjd 57,8 cm. Statens Museum for Kunst, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 51: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av Carolina Lydecken*, 1870. Lera, naturlig storlek. Södra Karelen konstmuseum, Villmanstrand. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 52: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av Olga Lydecken*, 1873. Marmor, naturlig storlek. Björneborgs konstmuseum (deponerad på Björneborgs stadshus). (Foto: Toni Jakala.)



Bild 53: Johannes Takanen (1849-1885), *Flickan i stråhatt*, 1876. Gips, naturlig storlek. Finlands Nationalmuseum, fjärrdepå, Orimattila. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 54: Johannes Takanen (1849-1885), *Flickan i stråhatt*, bakifrån, 1876. Gips, naturlig storlek. Finlands Nationalmuseum, fjärrdepå, Orimattila. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 55: Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), *Bacchantinde med rosor*, ca 1872. Patinerad gips, höjd 64 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Köpenhamn. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 56: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av Eliel Aspelin*, 1877. Gips, naturlig storlek. Finlands Nationalmuseum, fjärdepå, Orimattila. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 57: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av fru Rundgren*, 1875, marmor 1876-1878. Marmor, naturlig storlek. Åbo konstmuseum. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 58: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av C.G. Estlander*, 1883. Marmor, naturlig storlek. Nylands nation, Helsingfors. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 59: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av J.V. Snellman*, 1884, invigd 1886. Brons, större än naturlig storlek. Snellmansparken, Kuopio stad. (Foto: Toni Jakala.)



Bild 60: Johannes Takanen (1849-1885), *Porträtt av J.V. Snellman*, närbild, 1884, invigd 1886. Brons, större än naturlig storlek. Snellmansparken, Kuopio stad. (Foto: Toni Jakala.)