

NINA VEDELER SVENDSEN

NORSK SMYKKEKUNST 1890-1940
Nasjonal stolthet og skjønnhet for alle

Masteroppgave i kunsthistorie

Våren 2006

Universitetet i Oslo

Innhold

1. INNLEDNING

- s. 4 1.1. Begrepene smykkekunst, kunstindustri og kunsthåndverk.
- s.5 1.2 Kunstindustrimuseenes samlinger.
- s.6 1.3 Problemstillinger, kilder og metode.

2. EUROPEISKE IMPULSER

- s.9 2.1 Arts and Crafts-bevegelsen og Den kunstindustrielle bevegelsen.
- s.10 2.2 Kunstindustri eller kunsthåndverk?
- s.12 2.3 Nasjonalromantikk med drager, filigran og emalje.
- s.17 2.4 Japonisme og Art Nouveau
- s.23 2.5 Smykker på Verdensutstillingen i Paris 1900
- s.25 2.6 Hattenåler, diademer og mye mer.

3. SKJØNNHET FOR ALLE

- s.27 3.1 Mot sosialdemokrati og modernisme.
- s.28 3.2 ”Moderne dansk kunsthåndverk”, Bergensutstillingen 1908.
- s.30 3.3 Nyempire og nybarokk med nasjonalromantiske undertoner.
- s.34 3.4 Smykker på Jubileumsutstillingen i Kristiania 1914
- s.37 3.5 Foreningen Brukskunst
- s.40 3.6 Mote for moderne damer

4. MODERNE NORSK SMYKKEKUNST

- s.42 4.1 "Det moderne prosjekt"
- s.43 4.2 Nyklassisisme, Funksjonalisme og Art Deco
- s.45 4.3 Pariserutstillingen 1925
- s.46 4.4 Gullsmedutdanningen, Jacob Prytz og hans elever.
- s.48 4.5 Smykker på utstillingen "Norsk gullsmedkunst 1929" i Stockholm.
- s.51 4.6 "Kampen mot dragen"
- s.53 4.7 "Moderne gullsmedarbeider"
- s.55 4.8 Verdensutstillingen i Paris 1937
- s.56 4.9 Smykker som identitet og symbol.

5. MATERIALER, TEKNIKK OG GEMMOLOGI

- s.59 5.1 Metallene
- s.60 5.2 Verktøy og maskiner
- s.61 5.3 Filigran
- s.61 5.4 Emalje
- s.62 5.5 Norske perler
- s.63 5.6 Smykkesteiner og annet

s.65 KONKLUSJON

s.67 LITTERATUR

KATALOGBESKRIVELSE – ikke med her

KATALOG – ikke med her

1. INNLEDNING

1.1 Smykkekunst, kunstindustri og kunsthåndverk

Smykkekunst er et vidt begrep. Det kan være alt fra et fint skjell i en snor rundt halsen til kostbare kronjuveler eller skulptural kroppsdynt. Et smykke kan forteller mye om en person og et samfunn. Om et smykke er et kunstverk blir et definisjonsspørsmål, likeledes hvem som skal krediteres. Slike kriterier forandres over tid. Hva som til enhver tid blir produsert avhenger av sosiale, kulturelle, politiske og økonomiske forhold, av tilgangen på materialer og verktøy, håndverkernes kunnskaper og ikke minst av formgiverens fantasi og oppfinnsomhet. Arbeidsoppgavene på et stort norsk gullsmedverksted på slutten av 1800-tallet var spesialisert. Formgivere og håndverkere med ulike spesialkompetanser var sammen ansvarlige for det ferdige produktet. Mekanisk utstyr ble i økende grad tatt i bruk, men håndverket ble også sterkt vektlagt. Små verksteder hvor en kunsthåndwerker gjorde alle oppgavene selv var mindre fremtredende helt frem til etter 2. verdenskrig, og rene smykkekunstnere fantes ikke. Gullsmedverkstedene produserte mange ulike gjenstandstyper hvor korpus lenge spilte hovedrollen.

Den kunstindustrielle bevegelsen med start rundt 1850 fikk innflytelse også på norsk smykkekunst, hvor opprettelsen av Kunstindustrimuseet i Christiania i 1876, og tilsvarende i Bergen og Trondheim noen år senere stod sentralt. Begrepene kunstindustri og kunsthåndverk har fått ulik betydning gjennom hele 1900-tallet, og er fremdeles i dag en kilde til forvirring. Brukskunst som et tredje og samlende begrep kom inn med opprettelsen av Foreningen Brukskunst i 1918, og inneholdt en sterkere sosial ideologi under fremveksten av sosialdemokratiet. Grensene mellom kunst, håndverk og industri var på begynnelsen av 1900-tallet uklare og ulike våre dagers forestillinger. Ordene kunstindustri og kunsthåndverk kom i bruk ved starten av den kunstindustrielle bevegelsen.¹ Om gjenstanden var produsert for hånd eller mekanisk var på dette tidspunktet uvesentlig. Det sentrale punktet var den kunstneriske dimensjonen, og de to begrepene ble ofte brukt synonymt. Kunstindustri dreide seg hovedsakelig om å utvikle et produksjonsprogram, mens kunsthåndverk var mer rettet mot å utforme den enkelte gjenstand. Kunsthåndverk som begrep var i forandring i 1959:² Da utkom et hefte med tittelen "33 Brukskunstnere". Under betegnelsen brukskunstner kunne man finne keramikere som produserte gjenstander i eget verksted, og formgivere som tegnet

¹ Fredrik Wildhagen, "Norge i form", s. 22-24, Oslo 1988.

modeller for porselen-, glass-, tekstil- og sølvindustrien. Hovedvekten lå på den siste gruppen, som foruten å arbeide for serieproduksjon også laget unikater eller mindre serier. Dette ser ut til å stemme for hele første halvdel av 1900-tallet. Gullsmedbransjen var en håndverksgren som arkitekter og andre godt utdannede formgivere likte å samarbeide med. Den hadde høy status og representerte et håndverk med lange og gode tradisjoner. Betegnelsen industri ble ikke sett på som noe negativt, men heller som moderne og fremtidsrettet. De store gullsmedfirmaene så gjerne sine produkter beskrevet som kunstindustri, en betegnelse som stod for både kvalitet og fremskritt. Produktene skulle inneha både høye, kunstneriske verdier og stor teknisk kyndighet. Det gode håndverket ble vektlagt samtidig som maskiner var nyttige hjelpemidler. I kontrast til dette fantes en liten gruppe kunsthåndverkere med et noe annet syn.

I denne oppgaven vil begrepet kunstindustri bety gjenstander som ble produsert av formgivere og håndverkere i et samarbeidsprogram, en serieproduksjon hvor håndverk også ble inkludert. Kunsthåndverk vil bety gjenstander produsert av en person som på eget verksted selv utførte alle arbeidsoppgavene. Det vidtfavnende begrepet design kom først i bruk i Norge etter 2. verdenskrig, og vil ikke i nevneverdig grad bli benyttet i denne oppgaven. Kunstindustri-museet i Oslo (nå "Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design") har nylig byttet ut ordet kunstindustri med design, og kunsthåndverk og design brukes nå som sidestilte begreper der. Etter min mening faller kunsthåndverk også innenfor begrepet design.

1.2 Kunstindustrimuseenes samlinger

I en oppgave som denne vil gjenstandsmaterialet være den viktigste kilden. Jeg har derfor brukt mye tid på å oppspore gamle smykker, og kunstindustrimuseenes samlinger har vært retningsgivende. Hvor representativ deres samlinger er for norsk smykkekunst i første halvdel av 1900-tallet kan imidlertid diskuteres. Det er derfor nødvendig å si noen ord om disse institusjonene og deres betydning i denne perioden. I sin tale til museets tiårsdag i 1886 formulerte Lorentz Dietrickson museets bærende ideer slik:³

Musæets Formaal er at fremme den norske Industri med Hensyn til smagfuld og paa samme Tid hensigtsmæssig Form samt udvikle Almenhedens Sans i denne Retning ved at aabne Producenten saavel som Konsumenten let Adgang til at gjøre sig bekendt med smukke, karakteristiske og hensigtsmæssige Kunstindustriprodukter i Original eller Efterdannelse.

² Anniken Thue i "Norges kunsthistorie" bind 7: "Kunsthåndverket 1940-1980" s. 350, Oslo 1981.

³ Alf Bøe i "Norges kunsthistorie" bind 5: "Kunsthåndverket 1870-1914" s. 382, Oslo 1981.

Museene skulle ha en oppdragende rolle. Hit kunne folk komme og studere den kunstindustrielle bevegelsens produkter, som også skulle være til inspirasjon for samtidens formgivere. Både enkle hverdagsvarer og eksklusive gjenstander ble utstilt. Etter forbilder fra engelske kunstindustrimuseer skulle de vise gode eksempler fra kunstindustrien og kunsthåndverket. I tillegg til å stille ut norske og utenlandske gjenstander drev de norske museene en utstrakt distribusjon av mønsterblad og importerte modeller, og et bibliotek med bøker og tidsskrifter fra utland og innland. Tidsskriftene ”The Studio”, ”Art et Dècoration” og tyske gullsmedblader var tilgjengelig på museene, og gav viktig kunnskap og inspirasjon.

Ledende kulturpersonligheter satt i museenes styre og fikk innflytelse på innkjøp og utstillinger, med positive og negative følger. Både i Norge og internasjonalt var det fra 1890-1940 en utstrakt utstillingsvirksomhet, og de norske gullsmedene deltok flittig. En gjensidig påvirkning av tanker og ideer ble resultatet også innen smykkekonsten. Frem til ca 1930 kjøpte museene inn en del korpus og noen smykker fra utstillingene. Innkjøpene avhang blant annet av museenes fagfolk og økonomi. Etter 1928 ble for eksempel innkjøpspolitikken på Kunstindustrimuseet i Oslo mer restriktiv. Thor Kielland kom da i ledelsen og mente at det ikke var mulig å bedømme samtidens kunstproduksjon. Et historisk perspektiv måtte til. Resultatet for smykkekonstens vedkommende ser ut til å være at museet har få smykker fra årene 1930-1940. Donasjoner og senere innkjøp har ikke fylt hullet. Gamle smykker har en tendens til å forsvinne over tid. De går i arv i generasjoner, får affeksjonsverdi og havner ikke ofte på museum. Edle metaller smeltes om og dyre smykkesteiner får ny og moderne innramming. Mitt inntrykk er at smykkekonsten før 1950 ikke har vært et prioritert felt for museene. Korpus ser ut til å ha spilt hovedrollen i gullsmedkonsten, både innenfor museene og i litteratur fra fagfeltet. Det store fokuset på korpus kan muligens også ha noe å gjøre med en mannsdominert forskning.

1.3 Problemstillinger, kilder og metode

Norsk smykkekonst i første halvdel av 1900-tallet har ikke tidligere vært helhetlig behandlet. De store gullsmedfirmaene har fått sine ”hundreårshistorier”⁴, men her har smykkekonsten blitt stemoderlig behandlet. Derfor vil denne oppgaven ta for seg hvordan norsk smykkekonst ble formgitt, og hva som påvirket utviklingen i denne perioden. Det er gullsmedenes særegne

⁴ Thor Kielland, ”Om gullsmedkonst i hundre år, J.Tostrup 1832-1932”, Oslo 1932.
Jan-Lauritz Opstad, ”David-Andersen, 100 år i norsk gullsmedkonst”, Oslo 1976.
Trond Indahl, ”...med en sølvskje i munnen, Bergens gullsmedkonst”, Bergen 2001.

smykkeproduksjoner innenfor kunstindustri og kunsthåndverk som er i fokus i min oppgave og ikke unika-produktene.

Jeg har valgt å starte oppgaven ca.1890 fordi Den kunstindustrielle bevegelsens innflytelse på gullsmedfaget skjøt fart på dette tidspunktet. Samtidig begynte de nye ideene som utviklet seg med Art nouveau-stilen å gjøre seg sterkt gjeldende. Disse europeiske strømningene var viktige elementer i utviklingen av modernismen som er denne oppgavens overordnede tema. Begrepet modernisme er svært vidtfavnende og ikke uproblematisk, og har i den senere tiden blitt gjenstand for ny forskning og debatt. Studiene av modernismen som en kunsthistorisk stilart var lenge ensidige og personfokusert, og manglet innsikt i andre viktige forhold som sosialantropologi, materiell kultur og konsum og feministiske perspektiver.⁵ Nå i nyere tid blir modernismen heller betraktet som en bevegelse, som med bakgrunn i en rekke forskjellige ideer medførte en ny formgivning av våre omgivelser.⁶ Modernistene tok avstand fra historismen, og de ville ved hjelp av ny teknologi forme en bedre verden basert på abstraksjon og ornamentløshet. Bevegelsen inneholdt også et sterkt sosialt engasjement. Det hersker enighet om at den modernistiske bevegelsen startet på slutten av 1800-tallet, og at det internasjonale gjennombruddet kom rundt 1920. Perioden bærer preg av flere parallelle stilarter, og innenfor norsk smykkekunst er stilene til dels overlappende og med glidende overganger. Oppgaven avsluttes i 1940 ved starten av 2. verdenskrig fordi denne krigen ble langvarig og skapte et skille politisk, økonomisk, sosialt og kulturelt i Norge.

Mitt gjenstandsmateriale er i hovedsak smykker hentet fra Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (NKAD), Vestlandske Kunstindustrimuseum (VK), Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum (NK) og Sandviske samlinger på Lillehammer supplert med smykker i privat eie og på auksjoner så langt det har vært mulig. Jeg har for det meste tatt med smykker som er stemplet, men noen få er ustemplet. Det er da andre kriterier som sikrer attribusjonen. Når det gjelder gullsmedarkiver har jeg hatt særlig nytte av fotoarkivene til firmaene J.Tostrup og David Andersen, og tegninger av Gustav Gaudernack og Henrik Møller. Klipparkivet til Kunstindustrimuseet i Oslo og Foreningen Brukskunst har også vært til nytte. Av viktige litterære kilder har Jan-Lauritz Opstads bøker om norsk emalje og norsk art nouveau vært viktige, likeledes hans bok til firmaet David-Andersens 100 års jubileum i

⁵ Jonathan M. Woodham, "Twentieth-Century design", s. 29, Oxford New York 1997.

⁶ http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1331_modernism/the_exhibition.html

"Modernism: Designing a new world 1914-1939", utstilling i Victoria & Albert Museum, London 2006.

1976. David Andersens jubileumbok fra 1951 har også vært med på å belyse firmaets smykkeproduksjoner. Thor Kielland har skrevet firmaet J.Tostrups hundreårige historie, og Trond Indahls hundreårshistorie om Bergens gullsmedkunst har vært lærerik og gitt mange nyttige ledertråder. Ved lesing og sammenligning av disse bøkene og oppfølging av de mange litterære henvisninger har jeg kunnet danne meg et godt bilde av aktiviteten innenfor den norske gullsmedbransjen i disse årene. "Trondhjems gullsmeder" av Joh. E. Brodahl ga et lite innblikk i trøndernes gullsmedhistorie. I tillegg har jeg gjennomgått alle nummer av gullsmedenes bransjeblad "Gullsmedkunst" som kom ut første gang i 1910. Det førte med seg mange nyttige opplysninger og ledetråder. Kunstindustrimuseenes årbøker og kataloger samt "Norsk tidskrift for haandverk og industri 1895-1918" har også gitt verdifull kunnskap. Bøkene "Vogue, history of 20th century fashion" av Jane Mulvagh, "20th Century Fashion" av Mendes og La Haye og "Moter, trender og design i Oslo 1900-2000" av Anne Kiellberg ga et godt innblikk i motebildet. Randi Gaustads hovedoppgave om Foreningen Brukskunst ga en god forståelse av utviklingen innenfor norsk kunstindustrien etter 1. verdenskrig. I tillegg til dette har jeg lest et stort tilfang bøker og artikler knyttet til fagfeltet.

Metoden jeg har brukt for å tilnærme meg norsk smykkekunst mellom 1890-1940 har vært å kartlegge smykkene som befinner seg på OK, VK, NK og De Sandviske samlinger supplert med smykker i private samlinger. Dessuten har jeg forsøkt å følge opp noen av utstillingene som var så viktige i denne perioden. Her ble de norske gullsmedene sterkt påvirket og inspirert til å frembringe det beste innenfor sitt fagfelt. Jeg har forsøkt å gi en allsidig vurdering av smykkekonsten sett i lys av sin samtid og periodens generelle stilutvikling. Det ble fort klart for meg at en helhetlig stempeloversikt fra denne periode mangler. Jorunn Fossbergs bok "Norske sølvstempler" slutter i 1870, og Norges Gullsmedforbunds "Stempler for Gull- og Sølvarbeider" har svært få stempler fra før 1950. Jeg har derfor måttet samle min egen stempeloversikt til hjelp i registreringen av smykker, samt en oversikt over gullsmedenes aktive perioder. Stempler er det viktigste hjelpemiddel til en sikker og nøyaktig bestemmelse av smykkers opprinnelse. Katalogen inneholder et kvalitativt og representativt utvalg av mitt gjenstandsmateriale. Jeg har også tatt med noen tegninger og bokillustrasjoner.

2. EUROPEISKE IMPULSER

2.1 Arts and Crafts-bevegelsen og Den kunstindustrielle bevegelsen

1800-tallet var dominert av hurtige teknologiske nyvinninger som blant annet førte til masseproduksjon med nye teknikker og nye materialer. For gullsmedbransjen betydde dette en økende varemengde av rimeligere produkter som ofte etterlignet det kostbare. Sølvplett ble en erstatning for ekte sølv, forgylt lignet gull og utstansede gjenstander i ”blikk”⁷ ble fylt med skjellakk for å illudere volum og tyngde. Maskinelt fremstilt dekor gav seg ut for å være ekte håndverk i et historiserende formspråk. Arts and Crafts-bevegelsen i England (ca 1860-1910) med William Morris og John Ruskin i spissen var svært kritisk til denne uærligheten i materialer og uttrykk. De mente at menneskeheten var kommet på avveie en gang i slutten av middelalderen, og at den industrielle revolusjon var en katastrofe med sine masseproduserte ting av dårlig kvalitet. Bevegelsen var skeptisk til maskiner, kapitalisme og den industrielle sosieteten. De søkte tilbake til det lokale gode håndverket, og lot seg inspirere av naturen, gamle sagn og tradisjoner og av kunst fra Japan og andre østlige land. Dessuten skulle alle kunstarter være likeverdige slik at det ble en helhet over den materielle tilværelsen.

Bevegelsen hadde et romantisk forhold til middelalderens kunstgjenstander, og hentet elementer derfra også til smykkekonsten. Fra ca 1880 ble det i bevegelsens navn produsert en del smykker med utgangspunkt i denne filosofien.⁸ Gull var ikke vanlig å bruke og platina helt uhørt. De fleste arbeidene var i hamret sølv, og hadde rimelige ”cabosjongslepne”⁹ smykkesteiner som månestein, opal, turkis, peridot og perlemor etter modell fra renessansen. Etter hvert ble det også laget en god del emaljesmykker. Bevegelsen hadde som formål å produsere vakre og rimelige gjenstander for et bredere lag av befolkningen. Uten bruk av de nye tekniske hjelpemidlene ble dette etter hvert vanskelig å få til. Libertys smykkekolleksjoner på slutten av 1800-tallet etter tegninger fra Arts and Crafts-bevegelsens medlemmer ble derimot en suksess fordi de tok i bruk mekanisk utstyr i produksjonen. Firmaet solgte også norske filigransmykker med emalje.

Parallelt med Arts and Crafts-bevegelsen utviklet det seg en kunstindustriell bevegelse i England. Den Victorianske stilen som var dominerende på 1800-tallet ble kritisert for å bære preg av profitt på bekostning av kvalitet.¹⁰ Allegorier og fortellende ornamentering var viktig

⁷ Veldig tynt utvalset metallplate.

⁸ Peter Hinks, ”Twentieth Century British Jewellery” s. 49, London 1983.

⁹ Glatt, buet, konveks overflate uten fasetter. Omkretsen er som regel rund eller oval.

¹⁰ Alf Bøe, ”From Gothic revival to functional form”, Oslo 1957.

i denne stilepoken, og gjenstandene bar preg av ornamentkaos. Dessuten førte den håndverksimiterende maskinornamenteringen til uærlighet i uttrykket. "School of Design" ble opprettet i 1837 med Henry Cole i spissen. Formålet var å forene kunst med industri, og på denne måten høyne kvaliteten. "Museum of Manufactures" som senere ble "Victoria and Albert Museum" kom til i 1851 og var først og fremst rettet mot industrien. Dette første kunstindustrimuseet ble en modell for tilsvarende museer i Europa. Arts and Crafts-bevegelsen og Den kunstindustrielle bevegelsen representerte to motpoler i spenningsfeltet mellom kunsthåndverk og kunstindustri. Begge vektla det kunstneriske aspektet og en sosial ideologi, men de var uenige om produksjonsmetoden. Den iboende konflikten mellom kunsthåndverk og kunstindustri kom også til uttrykk i norsk smykkekunst i første halvdel av 1900-tallet.

2.2 Kunstindustri eller kunsthåndverk?

Også andre steder i Europa var det på slutten av 1800-tallet enighet om at et kunstnerisk aspekt burde tilføres den stadig økende produksjonen av varer. Arkitekten Hermann Muthesius startet en reformbevegelse i Tyskland med sin bok "Das Englische Haus" i 1904-05. Han ville lage en forbindelse mellom den moderen tyske industrien og Arts and Crafts-bevegelsen i England. En kunstnerisk påvirkning på den industrielle produksjonen skulle gi et nytt og moderne formspråk uten stilhistoriske imitasjoner. Bevegelsen inneholdt også et sterkt sosialt engasjement. Muthesius mente at en reform innenfor utdanningssystemet var veien å gå, og en ny type verkstedtrening ble vektlagt innenfor de fleste fagfelt inklusivt gullsmedfaget. I 1907 ble "Deutscher Werkbund" dannet med bakgrunn i verkstedbevegelsens svært gode resultater på Den Tyske Kunstindustriutstillingen i Dresden i 1906. Også her kom stridighetene etter hvert til å stå om i hvor stor grad formgiver skulle tilpasse seg industrien eller omvendt. Muthesius hevdet at formgiver måtte tilpasse seg slik at produksjonen ble lønnsom og folk flest kunne nyte godt av gode og rimelige kunstindustriprodukter. Henry Van de Velde mente at formgivers kreativitet og uttrykksfrihet ville bli kvalt av ensidige økonomiske, industrielle og politiske hensyn. Stridighetene toppet seg rundt den store utstillingen i Köln i 1914, en utstilling som inneholdt en rekke ulike stiluttrykk og fremstillingsmetoder.

I perioden 1890-1940 var det de store gullsmedbedriftene som ledet utviklingen innenfor norsk smykkekunst. Ved gjennomlesning av 100-årshistoriene til de store norske gullsmedfirmaene i Christiania og Bergen ble det klart at de frem til ca.1920 hadde en nokså

lik utvikling. De var godt orientert om hva som rørte seg i Europa, og med sin økende kapital moderniserte de sine verksteder og tilrettela for serieproduksjon. Samtidig ansatte de dyktige formgivere fra Norge og fra utlandet, og de kjøpte tegninger fra enkeltstående kunstnere og tegnere. Typisk for tiden rundt århundreskiftet var arkitekter og andre kunstneres vidtfavnende arbeidsfelt, og deres vilje til å påta seg oppdrag også for den dekorative kunsten. Gullsmedbransjen var en populær samarbeidspartner. Den hadde lange og gode tradisjoner og var dessuten villig til å satse penger og tid på produktutvikling. Håndverkere og formgivere samarbeidet tett, og de var opptatt av kvalitet og godt håndverk. I dette faget var den maskinelle virksomheten et middel til å frigjøre håndverkeren fra ensformige arbeidsoperasjoner, men den kunne ikke erstatte håndverkeren. Det ble også gjort store miljøforbedringer på verkstedene. De ble flyttet til loftsetasjen hvor det var best lys, avsug ble montert over slipemaskiner og hygienen generelt forbedret. Alt lå til rette for frembringelse av gode produkter, og de norske gullsmedene gjorde det svært godt på de mange internasjonale utstillingene de flittig deltok i. Hovedvekten av produksjonen i første halvdel av 1900-tallet ser ut til å ha vært innen korpus. De største utfordringene innenfor sølvvareproduksjonen lå antakelig i det store formatet både for korpusmakere, siselører og innen emalje. Dessuten var markedet for sølv den gang mye mer omfattende enn i dag, med et bredt mangfold av gjenstander. Også et stort vareassortiment av smågjenstander og smykker ble produsert. De norske gullsmedene bygget opp en kunstindustri på grunnlag av et tradisjonelt godt håndverksmiljø kombinert med innpulser fra resten av Europa.

I 1901 ble "Foreningen for anvendt kunst" etablert i Norge med Marie Karsten (1872-1953) som første daglige leder. Hun var innredningsarkitekt med utdanning fra både Statens Håndverk og Kunstindustriskole i Kristiania og Royal Collage of Art i London. Foreningen ble stiftet på tanker fra England med særlig vekt på Arts and Crafts-bevegelsens ideologi.¹¹ De så på sin virksomhet som et alternativ til industrikulturen, og distanserte seg fra modernismens utfordringer. Nasjonale forbilder og håndverksbasert produksjon ble retningsgivende. Her sees kanskje spiren til det rene kunsthåndverket slik det fremstod i andre halvdel av 1900-tallet. Foreningens medlemmer arbeidet innenfor metall, tekstil, keramikk og møbler, og de jobbet gjerne innenfor flere fagfelt. Valentin Kielland og Elin Sparre er eksempler på medlemmer som etter hvert også laget smykker.

¹¹ Fredrik Wildhagen, "Norge i Form", s. 63-64, Oslo 1988.

2.3 Nasjonalromantikk med filigran, drager og emalje

Nasjonalromantikk gjorde seg sterkt gjeldende i Europa på 1800-tallet. Særlig land som Norge, Finland, Irland og Ungarn var opptatt av nasjonal identitet i sin kamp mot løsrivelse fra dominerende naboland.¹² Impulsene fra Arts and Crafts-bevegelsen ble spesielt viktig her på slutten av 1800-tallet, og satte fokus på det enkle landlivet og det regionale håndverk.

I Norge hadde vi mange nasjonale kilder å øse av, og innenfor smykkekonsten stod filigranet og draktsølvsterkt. Filigran var et gammelt, tradisjonsrikt håndverk som ble sett på som typisk norsk. Det ble også dragestilen som etter arkeologiske utgravninger av vikingskip i Tune i 1867, Gokstad i 1882 og Oseberg i 1903 ble betraktet med stor interesse. Gullsmedene grep begjærlig til motiver fra både vikingskip og stavkirkeportaler. Korpus og smykker ble dekorert med stiliserte drager, akantusranker og andre fornminnemotiver. Dragestilen ble en naturlig motreaksjon til naturalismen.¹³ De gamle motivene egnet seg godt for stilisering og utvikling av en ny stil med nasjonale røtter.

Emalje ble på slutten av 1800-tallet svært populært i Europa og også i Norge. Det var naturlig for de norske gullsmedene å ta utgangspunkt i filigransteknikken som de mestret så bra, når de eksperimenterte med emalje. De lot seg inspirere av de fine russiske emaljearbeidene de fikk se på sine utenlandsreiser, og de kombinerte dette med det norske formspråket.¹⁴ Sølv, filigran og emalje ble rundt århundreskiftet deres viktigste virkemiddel, særlig innenfor smykkekonsten.¹⁵

Gullsmed Jacob Tostrup (1806-1890) i Kristiania var en pioner i Norge med hensyn til bruken av mekaniske hjelpemidler på gullsmedverkstedet. Fra sitt utenlandsopphold i St. Petersburg brakte han hjem kunnskap om stansing av figurer og ornamenter samt emaljedekor. Han startet sitt firma allerede i 1832, og produserte etter hvert et bredt varespekter. Filigran-smykker basert på de lange og gode tradisjonene ble en viktig artikkel. I en nekrolog over Oluf Tostrup (1842-1882) stod det at av norske varer i utlandet var det i tillegg til tørrfisk, sild og planker filigransmykkene som var mest kjent.¹⁶ Tostrup så etter hvert et nytt potensiale i filigransmykkene. Firmaet begynte å utvikle disse mot en mer bypreget kundekrets.¹⁷

¹² Wendy Kapland, "Designing Modernity", s.20-25, Miami 1995.

¹³ Widar Halèn, "Drager, gullsmedkonsten og drømmen om det nasjonale", s. 16, Oslo 1992.

¹⁴ Widar Halèn, "Russisk inspirasjon på norsk gullsmedkonst", Norge-Russland utstilling, Oslo 2004.

¹⁵ Jan-Lauritz Opstad, "Norsk emaljekunst 1880-1914", Magistergradsavhandling, Oslo 1978.

¹⁶ Trond Indahl, "...med en sølvskje i munnen", s.131, Bergen 2001.

¹⁷ Thale Riisøen og Alf Bøe, "Om filigran" s. 58-60, Oslo 1959.

I motsetning til det tradisjonelle draktsølv som skulle holde klærne sammen, skulle disse smykkene gjerne bæres rett på huden som halskjeder, anheng og armlenker. De var laget i sølv, ofte forgylt og prydet med emalje, smykkesteiner og perler. Smykkene ble etter hvert kalt ”de nasjonale smykkene”, og de ble svært populære også for en stadig økende strøm av turister i Norge. Riksarkivet har varekataloger med bilder av J. Tostrups populære filigransmykker fra ca.1870-1880. I 1880-1890 årene begynte flere andre norske gullsmedbedrifter å lage sine versjoner av de ”nasjonale smykkene”, og de tjente godt på eksport av slike produkter.

Fra 1881 ble firmaet Tostrup ledet av sønnen Oluf Tostrup(1842-1882). Han hadde da allerede en stund med stort hell eksperimentert med grube-emalje og trådemalje.¹⁸ Arkitekten Torolf Prytz (1856-1938) ble ansatt som tegner i firmaet, og senere som kompanjong i 1884 etter Oluf Tostrups brå død. Inspirert av russiske emaljearbeider på en reise til Budapest i 1884 og på København-utstillingen i 1888 begynte han selv å eksperimentere med trådemalje på Tostrups verksted.¹⁹ Smykker og andre småartikler ble først laget, senere de større tingene. Den dyktige filigransarbeideren Emil Sæter var formen på emaljeavdelingen, og sammen nådde de etter hvert svært langt innenfor trådemaljeteknikker hvor vindusemalje er den vanskeligste. Typisk for de første filigransmykkene med emalje var innfelte partier med celle-emalje, dels med tjørner emaljert i turkisblått og rødt og med norske perler.²⁰ Kat.nr.1 viser et filigransanheng i forgylt sølv med smykkesteiner og perler fra J.Tostrup. Her er det smykkesteinene som er i turkisblått og rødt. Emaljen ble ofte brukt som erstatning for dyre og eksklusive smykkesteiner. Emaljefargene begrenset seg i begynnelsen til rødt, grønt, blått, sort og hvitt rundt 1880, men utover på 1890-tallet kom mange nye valører til. Korsformen ble mye brukt, og dekoren formet en symmetrisk og stilisert blomsterornamentikk. I Kat.nr.2 ser vi et korsformet filigransanheng i forgylt sølv med trådemalje i rødt, grønt og blått. Kat.nr.6 viser en beltespenne i forgylt sølv, filigransdekor og celle-emalje formet som stiliserte blomster. Emaljedekoren i hjertene kan minne om norsk rosemaling, så her har nasjonalromantikken slått ut i full blomst. J.Tostrup produserte også oksiderte sølvsmykker i en enkel og vakkert stilisert dragestil som vist i Kat.nr.13.

¹⁸ Jan-Lauritz Opstad, ”David Andersen 100 år i norsk gullsmedkunst”, s.26, Oslo 1976.

¹⁹ Widar Halèn, , ”Russisk inspirasjon på norsk gullsmedkunst”, Norge-Russland utstilling ,s.4-5, Oslo 2004.

²⁰ Thor Kielland, Om gullsmedkunst i 100 år”, s. 129, Oslo 1939.

David Andersen(1843-1901) gikk i lære hos J. Tostrup og praktiserte etterpå i 7 år som gullsmed i London. I 1876 startet han eget gullsmedverksted i Kristiania, og ble snart den sterkeste konkurrenten til Tostrup. Også dette firmaet produserte etter hvert filigransmykker med smykkesteiner, perler og emalje i ulike prisklasser. I Kat.nr.4 sees et filigranhalssmykke i forgylt sølv med hvit grubeemalje. Den hvite emaljen har fått en konveks overflate og fungerer som ren imitasjon av perler. På denne tiden brukte gullsmedene ekte og kostbare perler fra norske elvemuslinger, og smykker med emaljeperler ble et rimelig alternativ i et nøkternt norsk marked. Filigransmykker med stiliserte emaljebloster ble også laget i stort antall og utførelse. Den stiliserte emaljeblosten hadde en oppknoppet rund sølvplate som bunn og celleemalje i flere ulike farger. Rundt kanten var det gjerne en eller flere tvunne trådborder og annen filigrandekor. Kat.nr.5 og 7 viser en brosjé og en armring i denne teknikken og med emalje i mange ulike valører.

Johan Lund (1861-1945) var formann for siselør- og gravøravdelingen frem til 1893, og han tegnet blant annet firmaets kolleksjon til verdensutstillingen i Chicago 1893. Kat.nr.41 viser en signert og datert tegning av Johan Lund til seks anheng for forgylt sølv med vindusemalje. Fargene er ukjente, men alle de større, norske gullsmedfirmaene laget skjeer med grov vindusemalje i sterke farger i 1880 og 1890-årene, så det er sannsynlig at også disse smykkene var planlagt for en kraftig fargepalett.²¹ I 1890-årene ble østerrikeren Ferdinand Nikes ansatt som formann på David Andersens emaljeverksted, og den allsidige formgiveren Gustav Gaudernack (1865-1914) fra Bøhmen ble ansatt som tegner og modellør i 1892.²² Sammen videreutviklet de produkter og emaljeteknikker som var helt på høyde med det beste i Europa på slutten av 1890-årene. Den dyktige håndverkeren Ole Hval stod for utførelsen. Firmaet produserte etter hvert et stort og variert vareutvalg. Også her var inspirasjonen av russiske emaljearbeider merkbar. Kat.nr.10 viser et herresmykke utformet som en tannpirkeholder i forgylt sølv med lyseblå, hvit og sort trådemalje. Både utformingen som dolk og selve dekoren gir assosiasjoner til russiske våpen og emaljedekor. Sølvbrosjén i Kat.nr.9 er også klart russisk inspirert, og har trådemalje i en karakteristisk komposisjon av blått, hvitt og sort. Også smykker uten filigrandekor ble dekorert med emalje hos David Andersen og flere andre gullsmeder. Kat.nr.33 viser et sølv forgylt collier av like sammensatte ledd med grønn speilemalje over ”guillochering”²³, et tidlig eksempel på en

²¹ Ada Polak, ”Gullsmedkunsten i Norge før og nå”, s. 111, Oslo 1970.

²² Jan-Lauritz Opstad, ”David Andersen 100 år i norsk gullsmedkunst”, s.31, Oslo 1976.

²³ Maskinell mønstring av sølvbunnen som blir synlig gjennom den transparente speilemaljen.

emaljehjør som etter hvert kom til å bli dominerende. Leddene har fått hvite emaljeperler i hver ende. De enkle og like leddene var et resultat av de nye fremstillingsteknikkene som norske gullsmeder i stadig økende grad tok i bruk. Den lille sølvbrøsje i Kat.nr.39 har grønn speilemalje over mønstret bunn. Den er utformet som en firkløver og har en liten norsk perle ved stilkfestet. Firmaet David Andersen produserte på slutten av 1800-tallet også en mengde dragestil-smykker i sølv. Den dyktige formgiveren Gustav Gaudernack tegnet de fleste av disse, og de ble i hovedsak utformet som beltespenner, belter, brøsjer og nåler. De ble presset og stanset ut i sølv og påført oksid eller forgylling. Kat.nr.17 viser den ene delen av en stor oksidert sølv beltespenne med drageslyng og ranker. Gaudernack ble en mester i stilisering, og kom etter hvert til å bli en av de mest betydningsfulle formgivere innenfor norsk gullsmedkunst frem til sin død i 1914.

Marius Hammer (1847-1927) ble født inn i en bergensk gullsmedfamilie med norsk far og dansk mor. Han gikk i lære hos sin far, og etter studier i Hamburg og Berlin fikk han borgerbrev i Bergen i 1871 og overtok farens verksted. På slutten av 1800-tallet satset han stort på turistmarkedet med suvenirer og luksusartikler i filigran og emalje.²⁴ Hans firma ble frem til ca.1927 et av Norges største, med stor produksjon av korpus, bestikk og smykker. En stor del av smykkene ble eksportert til bl.a. England og Russland, og de dukker nå ofte opp i antikvitetsbutikker og på markeder. På sitt største hadde firmaet 120-130 ansatte hvorav ca 50 bare arbeidet med filigran. Kat.nr.12 viser en sølv forgylt beltespenne i filigran med trådemalje i turkis og hvitt hvor utformingen kan være russisk inspirert.

Julius Frisenberg (1844-1900) tilbrakte mye av sin barndom i Danmark, og gikk i gullsmedlære i Aalborg. Etter studier i Tyskland, Frankrike og USA etablerte han seg som gullsmed i Christiania i 1869, men flyttet snart sin bedrift til Lillehammer. Hans spesialitet ble filigransmykker i sølv og gull, og firmaet hadde etter hvert en stor eksport av slike smykker til Sverige, Danmark, Finland, Tyskland og England.²⁵ Bildet i Kat.nr.3 er hentet fra firmaets gamle varekatalog, og viser en filigransbrøsje i forgylt sølv med stiliser blomst i celleemalje på rund oppknoppet platebunn. Julius Frisenberg var en talentfull tegner, modellør og siselør og en dyktig forretningsmann. Hans sønn Wilhelm Frisenberg (1875-1938) videreførte bedriften frem til 1938. Familien Frisenberg har gitt noen smykker i gave til De Sandviske samlinger på Maihaugen. Filigransbrøsje i forgylt sølv med trådemalje i turkis og hvitt på

²⁴ Trond Indahl, ”...med en sølvskje i munnen.” s.42, Bergen 2000.

²⁵ Hallvard Halvorsen, ”Gullsmedfirmaet J.Frisenberg 1868-1968” s.15, Lillehammer1968.

utstanset bunn i Kat.nr.8 er ett av disse. Den er russisk inspirert og stemplet med Norsk Filigransfabrikks stempel, noe som antakelig kan forklares med at Karl Wilhelm Frisenberg i en periode frem til 1912 var leder for dette Christiania-firmaet. Kat.nr.11 viser et collier i forgylt sølvfiligran med lyseblå og hvit celleemalje som sannsynligvis er fra samme firma. Det blir hevdet at firmaet Frisenberg også produserte sølvsmykker i dragestil. Brosjen i Kat.nr.14 er av Kunstindustrimuseet i Oslo blitt tilkjent Frisenberg, men mye tyder på at det lille firmaet L. Gullhagen på Gjøvik var ansvarlig for dette. Smykket er avbildet i deres lille katalog fra 1927 som inneholder ”Bondesølv, guld-, sølv- og filigransarbeide i nye og antike mønster”. Stemplingen passer heller ikke med firmaet Frisenberg, men muligheten for at samme mønstertype ble produsert av flere firmaer er selvfølgelig tilstede.

Norsk Filigransfabrikk ble etablert i 1889 av Clemet Berg og Samuel Holm. Johan Lund overtok som bestyrer i 1894, og Karl Wilhelm Frisenberg var leder frem til 1912. Firmaet opparbeidet et betydelig marked for filigran i Skandinavia, og smykker fra dette firmaet dukker nå stadig opp i antikvitetsforretninger. Både Norsk Filigransfabrikk og mange mindre gullsmedbedrifter i Christiania tok etter de større firmaene, og satset på filigransmykker og andre sølvsmykker med emalje på begynnelsen av 1900-tallet. Noen produserte også smykker i dragestil.

Henrik B. Møller (1858-1937) vokste opp i en gammel gullsmedfamilie i Trondheim, og etter fem års tegne- og modeleringsutdannelse i København tok han svenneprøven i 1879. Etter noen års opphold i Wien og New York fikk han i 1890 borgerskap som sølvarbeider, modellør og siselør i Trondheim. Han jobbet i familieverksted frem til 1911 da han startet egen butikk og verksted sentralt beliggende i Munkegaten. Henrik Møller så det økende turistmarkedet i Trondheim som en god inntektskilde, og begynte å lage sølvvarer i dragestil som sin spesialitet. Han brukte motiver fra sagaen og motiver fra domkirken i en fri tolkning.²⁶ Gjenstandene stod alltid på utstilling i et eget monter i butikken. De serieproduserte smykkene ble sandstøpt etter siselerte kobbermodeller som firmaet har tatt vare på. De første årene tegnet og utførte Møller sølvarbeidene selv, men etter hvert som firmaet vokste ble det ansatt mange siselører. Henrik Møller gav i 1894 en rekke brosjer og spenner i gave til Nordenfjelske kunstindustrimuseum. De har drageornamentikk og motiver fra blant annet Sigurd Favnesbanes saga, eller motiver etter funn fra Gokstadskipet og andre jordfunn.

²⁶ “Med Fokus på Nils Ryjord og Henrik Møller”, utstilling i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 1997.

Kat.nr.15 viser en brosjé i oksidert sølv utført etter jordfunn fra vikingetiden. Beltespennen i oksidert sølv i Kat.nr.16 har motiver fra Sigurd Favnesbanes saga i Hyllestad stavkirke. Mange kjente og velstående personer fra datidens Europa og USA ble som turister etter hvert kunder hos Møller. Gamle skrytetavler fra denne perioden henger fremdeles på veggene i butikken i Munkegaten. I 1901 kjøpte Mr. Longyear fra USA et sølvbelte til sin datter som skulle bruke det i en Wagner-rolle ved operaen. Dette ble aldri noe av, og NK fikk senere beltet i gave fra familien Longyear. Også dette belte har motiver fra Sigurd Favnesbanes saga. Møller hadde sin helt personlige stil, og befattet seg heller ikke med filigran og emalje slik mange av de andre norske gullsmedfirmaene gjorde. Det ser ut til at det i hovedsak var gullsmedene i Sør-Norge som hadde filigran og emalje som et satsningsfelt.

2.4 Japonismen og Art nouveau

Mange europeiske kunstnere søkte i andre halvdel av 1800-tallet etter en ny frisk stil helt fri fra det historiserende formspråket. En ekspansjon i handelen med andre verdensdeler førte med seg lærdom om fjerne kulturers kunst, og Japan som åpnet sine grense i 1853 ble ansett som svært eksotisk. Den estetiske bevegelsen som oppstod på 1860-tallet hentet mange impulser fra Japan, og denne innflytelsen ble etter hvert kalt japonisme. Denne kunsten var basert på en filosofi om kunst for kunstens egen skyld og om gleden ved å omgi seg med vakre ting. Alle kunstarter var likestilte, og bar preg av en respekt for tradisjoner i kombinasjon med det nye og innovative. Motivene ble hentet fra lokal flora og fauna og fra nasjonale myter og sagn. Fargene var sterke og rene i store flater. Typisk var asymmetri og mangel på perspektiv, og konturene var kraftige og sorte. For europeiske kunstnere representerte denne stiliserte flateornamentikken en helt ny måte å vise verden på, og en kontrast til historismens naturalistiske ornamentering.

Gerhard Munthe (1849-1929) ble en pioner i Norge for denne nye, dekorative kunsten basert på japonisme og nasjonale motiver. Han var særlig glad i å bruke motiver fra norsk flora og fra myter og sagn, og gav den dekorative kunsten et nytt løft og en ny retning.²⁷ Gerhard Munthe var en av mange formgivere som tok enkeltoppdrag for gullsmedbedriftene og andre industribedrifter rundt århundreskiftet og utover på 1900-tallet. Både Tostrup og David Andersen laget smykker etter hans tegninger. Kat.nr.50 viser en brosjé i oksidert sølv med fire blå cabosjongslepne smykkesteiner. Smykket ble utført hos J. Tostrup ca 1907. Motivet er

²⁷ Widar Halèn i ” Scandinavian Journal of Design History “4 -1994: ” Gerhard Munthe and ...”, s. 27.

siselert og forestiller et stilisert tre i en rektangulær ramme med bladbord. Dette motivet var tidligere blitt brukt som vignett i Snorres Kongesagaer (utgaven fra Stenersens forlag i 1899). Sølvbrosjen i Kat.nr.51 ble laget hos David Andersen og er prydet med fire store norske elveperler. Denne brosjen ble produsert i nye eksemplarer over en lengre periode, og var antakelig en av firmaets bestselgere. Også dette motivet var tidligere brukt i Snorre, da som dekorasjon til et dikt av Øyvind Skaldespiller i Ynglinge-saga.

Art nouveau var en dekorativ kunst som oppstod i Europa fra ca 1890-1914. Den hentet inspirasjon både fra Arts and Crafts-bevegelsen, japonismen og symbolismen, og frigjorde endelig kunsten fra historismens langvarige favntak. Art nouveau-stilens smykker antok varierende uttrykk i de ulike europeiske landene. I Frankrike var stilens slagord "l'art pour l'art".²⁸ Kunsten var til for kunstens egen skyld, og sansene spilte hovedrollen. Lange, slanke og buede linjer tolket motiver fra naturen på en poetisk måte. Innsektstudier var særlig populær i naturvitenskapen, og ble mye brukt som motiver i smykkekonsten. Planter, insekter, vann og bølgende kvinnehår ble ilagt symbolsk innhold. Teksturen og glansen i smykkesteiner og metaller var viktigere enn materialenes materielle verdi. Smykkene skulle appellere til fantasien og sansene, og synestesi ble et kunstnerisk mål. Innen sansenes spenningsfelt ble særlig forholdet mellom kjønnene et aktuelt tema, og "femme fatale" ble tidens nye kvinneskikkelse. Formgiverne søkte etter et helhetlig uttrykk hvor form og innhold harmonerte. Rene` Lalique(1860-1945) revolusjonerte smykkekonsten i Frankrike med sine spesielle Art nouveau-smykker. Han ble utnevnt til "Officer of the Legion of Honour" for sine særegne smykker på Verdensutstillingen i Paris i 1900, hvor han viste fremragende håndverk og en blomstrende fantasi og kreativitet. Ingen utfordring så ut til å være for vanskelig. Han søkte skjønnhet foran høy materiell verdi, og kombinerte nye motiver med materialer som var lite brukt i smykker på den tiden. Kat.nr.46 viser en gullbrosje med nymfe utskåret i elfenben omkranset av buede grener og løv i blå emalje. Som heng har den fått en blå calsedon i cabosjongslip. Smykkesteiner ble valgt for sine farger og teksturer, og hadde ofte en symbolsk ladning. Laliqes smykker ble etter hvert samleobjekter og smykker for de rike og for museene.²⁹ Luicen Gaillard og George Fouguet var også ledende franske smykkekonstnere rundt 1900.

²⁸ Gabriele Fahr-Becker, "Jugendstil" s.71, Oslo 2000 (Tyskland 1996).

²⁹ "Lalique Gallery", Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon 1997.

I Østerrike ble Wiener Werkstätte opprettet rundt 1904. Det var et kunstnerfellesskap der allkunsten ble dyrket innen Art nouveau som her ble kalt Jugend. Foretaket omfattet egne verksteder for metallarbeider, gull- og sølvsmier, bokbinderi, verksteder for lærarbeider, møbelsnekkeri og lakkarbeider i tillegg til maskinrom, bygningsavdeling, tegnesaler og utstillingslokaler.³⁰ I sine lyse og rene lokaler utførte kunsthåndverkerne sine arbeider med maskiner som gode hjelperedskaper. Produktene skulle inneha både høye, kunstneriske verdier og stor teknisk kyndighet. I deres arbeidsprogram stod det blant annet at de elsket sølvet for den vakre glansens skyld, og at de gjerne brukte ”halvedelstener”³¹ i sine smykker. På grunn av de vakre fargene og det store mangfoldet i slike steiner hadde de like stor verdi som briljanter. Wiener Werkstätte utviklet et rettlinjet og kantete formspråk i sin jugendstil, hvor det konstruktive ble understreket. Dette i kontrast til den mykere franske Art nouveau-stilen.

Art nouveau-stilen hadde i likhet med Arts and Crafts-bevegelsen en iboende konflikt i pendlingen mellom estetisk eksklusivitet og et ønske om å gjøre kunsten allment tilgjengelig. Forsøket på å rive ned de sosiale skillene ved hjelp av skjønnhet ble i lengden mislykket fordi produktene ble for kostbare. I England slo ikke Art nouveau så godt an som ellers i Europa, tiltross for likheten med Arts and Crafts-bevegelsen. Kritiske røster hevdet at den var dekadent, og at den var en underlig dekorativ sykdom. Arthur Liberty hadde derimot suksess med sine smykker, og stilen ble derfor ofte kalt Liberty-stilen.

De norske gullsmedene lot etter hvert sine smykker få et Art nouvea-preget formspråk, og de kombinerte ofte dette med det nasjonalromantiske. Det ser ut til at de i stor grad lot seg influere av den franske Art nouveau-stilen, men også av trender fra Tyskland og Østerrike. Smykker i dragestil, filigran og emalje fikk med stort hell en myk og buet linjeføring etter fransk påvirkning. Også dyre gullsmykker ble laget i den nye stilen.

Torolf Prytz hos J. Tostrup tegnet på slutten av 1800-tallet smykker i Art nouveau-stil. Noen ble utført i den kompliserte vindusemaljeteknikken og med blomster, innsekter og andre naturmotiver. Kat.nr.42 viser et lite utvalg innsektbrosjer med vindusemalje fra 1900. Det vakre diademet i forgylt sølv med vindusemalje i Kat.nr.43 er utformet som en laurbærkrans

³⁰ Gabriele Fahr-Becker, “Jugendstil” s.363-365, Oslo 2000 (Tyskland 1996).

³¹ Begrepet halvedelstener ble mye brukt på 1900-tallet for å karakterisere metamorft smykkesteinsmateriale. Begrepet er misvisende og brukes i liten grad av gemmologer.

med små frøhoder på stilk, og minner om Fabergès lignende laurbæradiadem fra denne tiden.³² Kat.nr.44 viser halssmykker i gull med perler i fransk Art nouveau-stil. Spinkle gulltråder er mykt formet til stiliserte blader og grener, og perlene fremstår som blomster og knopper. Norske perler var en spesialitet hos Tostrup, og de hadde faste kontakter med norske perlefiskere.³³ Firmaet produserte også forgylte sølvsmykker med celleemalje i en mer Jugend-preget stil som vist i Kat.nr.35. Torolf Prytz kom etter hver til å tilhøre de innerste kretser av kulturlivets topper. Han satt i Kunstindustrimuseets styre, og utstillinger ble et hovedarbeidsområde. Han var blant annet jurymedlem i den norske komité i Paris i 1900, og formann i komiteen for Jubileumsutstillingen i Kristiania i 1914, og fikk derfor etter hvert liten tid til egne arbeider.

Brødrene Alfred og Arthur Andersen overtok driften av firmaet etter sin fars død i 1901. Alfred Andersen tok svennebrev i 1902 med et gullanheng i Art nouveau-stil, en stilisert liljekonvall med perleblomster og smaragdbesatte blader. Gustav Gaudernack var firmaets ledende formgiver frem til han startet egen bedrift i 1910. Alle hans arbeider etter 1900 ble sterkt preget av Art nouveau-stilen, og han ble en av de viktigste representantene for denne stilen i den norsk gullsmedbransjen. Han kombinerte dragestilen med Art nouveau på en mesterlig måte og skapte et helt personlig uttrykk. I Kat.nr.19 ser vi arbeidstegningen og belte i oksidert sølv hvor dragemotivet i oval perleramme er sterkt stilisert med en myk og organisk linjeføring. Beltespennen i oksidert sølv i Kat.nr.20 har vakker, organisk Art nouveau-linjeføring som nesten helt har overtatt for dragestilen. Bare groteskene i hengene viser direkte tilbake til stavkirkeornamentering. Kat.nr.18 viser hattenåler med tilsvarende motiver. Gaudernack var en naturelsker og innsektsamler som var svært glad i å tegne og male motiver fra den lokale flora og fauna, og han ble en mester i å stilisere blomster, insekter og fugler. Kat.nr.25 viser et halssmykke i forgylt sølv med stiliserte blåkløkker i blå og grønn celleemalje. Den forgylte sølvbrosjen i Kat. nr.26 hører til samme blåkløkkeserie. Fremstilling-metoden var en kombinasjon av rasjonelt utstansede elementer og tradisjonelt håndverk, og smykkene ble serieprodusert i mange ulike varianter. I smykkene i Kat.nr.28 og 29 er stiliseringen av blomster og blader ført enda lenger. Filigranet er borte i disse rasjonelt utformede delene, men emaljeperlene er med, og noen er laget på en svært naturtro måte. Tegningen i Kat.nr.30 viser særegne hattenåler i sølv med emalje. De stiliserte blomstene er

³² Widar Halèn, "Russisk inspirasjon på norsk gullsmedkunst", Norge-Russland utstillingen, Oslo 2004.

³³ Jorunn Fossberg, Inger-Marie Lie og Jan-Lauritz Opstad i "Oslo-sølv i 400 år", s.38. Oslo 1979.

knoppet voluminøst opp slik det også er gjort i mansjettknappene i Kat.nr.31. Fargerikdom, volum og tyngde gjør disse smykkene til spesielt dekorative elementer på hatter og skjorter. I årene etter 1900 eksperimenterte Gaudernack med vindusemalje, og utviklet etter hvert en ny teknikk hvor han brukte tynn messingfolie som ble etset bort med saltsyre etter ferdig emaljering. Firmaet David Andersen laget fremragende gjenstander i denne vanskelige teknikken, og høstet stor internasjonal anerkjennelse. Også noen smykker med vindusemalje ble laget. Gaudernacks libellenål i Kat.nr.40 (finnes også som hårnål) er i duse grønn-toner og kan godt være forløper til hans berømte Libelleskål, en poetisk tolkning av en varm norsk sommerdag. Under et opphold i Paris i 1907 ville Gustav Gaudernack gjerne arbeide en stund på verkstedet til Lalique eller Gaillard men han fikk ikke adgang.³⁴ Dette var han svært skuffet over. Tegningen i Kat.nr.47 viser at han ble sterkt influert av Laliques smykker (Kat.nr.46). Det er usikkert om det noen gang ble laget smykker etter denne tegningen.

Emil Marcilius Enersen Høye (1875-1958) gikk i lære på Hammers verksted i 1890-1895, og etter studier i Paris ble han ansatt i firmaet som formgiver og modellør. Han var sannsynligvis den som brakte den nye Art nouveau-stilen til Bergen.³⁵ Fra 1905-1917 var han kunstnerisk leder i firmaet bare avbrutt av fagstudier i Tyskland i 1909-10. Det blir hevdet at Emil Høye ved siden av Gustav Gaudernack antakelig var Norges fremste "kunsthåndverker" i perioden 1900-1920³⁶. Høye var også en fremragende siselør, og deltok bl.a. på Landsutstillingen i Bergen i 1898 og på Jubileumsutstillingen i 1914. Det var i perioden ikke så vanlig hos de store gullsmedfirmaene å tilkjenne sine formgivere. Dessverre har Hammers arkiver gått tapt, men sannsynligvis hadde Emil Høye ansvaret for en god del av produktene til firmaet. Kat.nr.22,23,24 og 27 viser forgylte sølvsmykker med filigransdekor og heng prydet med emalje i ulike farger og teknikker. Ofte er flere emaljetyper og teknikker benyttet på ett og samme smykke. Emaljen er her brukt som et selvstendig dekorativt element og ikke som imitasjon av smykkesteiner og perler. I noen av smykkene har Art nouveau-stilens myke linjeføring smeltet sammen med filigran og emalje til en vakker symbiose. Firmaet Hammer laget også smykker i ren vindusemalje som vist i den fargerike nålen i Kat.nr.38.

³⁴ Jan-Lauritz Opstad, "Gustav Gaudernack, en europeer i norsk jugend", s.15, Oslo 1979.

³⁵ Trond Indahl, "...med en sølvskje i munnen", s.155, Bergen 2001

³⁶Ibid, s. 157

Mange norske gullsmedfirmaer laget sine versjoner av slike filigransmykker med emalje, og tjente gode penger på dette. Kat.nr.21 viser en forgylt filigransbrosje med celleemalje og vindusemalje i blått fra Norsk Filigransfabrikk. De norske gullsmedene laget også mer kompakte sølvsmykker både med og uten emalje, ofte i et Art nouveau-innspirert formspråk. Beltespenner i forgylt sølv med lilla speilemalje over guillochering i Kat.nr.32 ble laget hos J.Tostrup, og tilsvarende spenner ble også produsert hos bl.a. David Andersen. Sølvbrosjen med blå speilemalje over guillochering i Kat.nr.37 har Hammer ansvaret for. Tilsvarende smykker er avbildet i en varekatalog til David Andersen. At det var mye herming av gode modeller i denne perioden er det liten tvil om, og det er ikke så lett å vite hvem som var først ute. Den mer særegne brosjen i Kat.nr.36 ble laget av Alfred Halfdan Gjerstrøm (1857-1924) i Kristiania. Den er i forgylt sølv med rød speilemalje over mønstret bunn og stilisert blomsterdekor i grønt, gult og hvitt. Gjerstrøm ble utlært filigransarbeider og tok svenneprøve hos David Andersen i 1894. Han jobbet også en periode hos Tiffany og Gorham i USA og startet egen virksomhet i Kristiania i 1895.

Aksel Holmsen (1873) gikk i lære hos David Andersen og tok svennebrev i filigran i 1901. Sammen med vennen Julius Pettersen startet han et filigran- og emaljeverksted i Kristiania i 1904, hvor de blant annet satset på smykkeproduksjon med emaljedekor. I trange lokaler og med enkle midler bygget han sakte opp sin bedrift. Kat.nr.71 viser en sølv forgylt amulett med sort opak emaljedekor og naturalistisk blomsermotiv i midten.. Firmaet deltok bl.a. på Jubileumsutstillingen i 1914 og på verdensutstillingen i Rio de Janeiro i 1923 hvor de fikk æresdiplom. De slo først igjennom for fullt i 1920-årene, og klarte seg godt i de vanskelige årene frem mot 2. verdenskrig.

Den Art nouveau-innspirerte armringen i sølv i Kat.nr.61 ble laget av trøndergullsmeden Halvard Svendsen(1873-1939). De fire store leddene er festet med chanèr og har mykt formet bladornamentikk. Halvard Svendsen ble utlært gullsmed hos Ole Aas i Trondheim, og jobbet siden to år på et verksted i København. Han startet eget firma i Trondheim sammen med en kollega i 1903. Armringen bærer også preg av dansk innflytelse. Dansk smykkekunst hadde en gullalder under den nybarokke perioden fra ca 1900-1920 som blir grundigere omtalt i et senere kapittel.

2.5 Smykker på Verdensutstillingen i Paris 1900

De store norske gullsmedbedriftene deltok flittig på de mange utstillingene i utlandet og her hjemme, og de høstet stor anerkjennelse og fine utmerkelser. Utstillingene var kjærkomne anledninger til å holde seg orientert om hva som var på mote andre steder, og til å markedsføre og selge egne produkter. Verdensutstillingene var arenaer for konkurranser mellom bedriftene om hvem som ledet utviklingen, og nye stilretninger slo ofte igjennom nettopp her. I hovedsak var det firmaer med god økonomi som reiste da både produktutvikling og deltakelse kostet penger. Verdensutstillingen i Paris i 1900 ser ut til å ha vært den mest innflytelsesrike utstillingen i sin samtid. Deltakelsen var stor, og det var her Art nouveau-stilen slo igjennom for fullt. Innen smykkekonsten var det særlig franskmannen Renè Lalique som utmerket seg. Alle de skandinaviske smykkekonstnerne som senere skulle få betydning, lot seg imponere av hans fantastiske Art nouveau-smykker. (Kat.nr.46) Også fra Norge var oppmøtet stort, og av de norske gullsmedfirmaene var det J. Tostrup og David Andersen som utmerket seg mest.

J. Tostrup fikk en Grand Prix for tre store vaser i sølv og vindusemalje på denne utstillingen. De hadde også med en stor kolleksjon smykker. Thorolf Prytz høstet anerkjennelse for sin formgivning, og hans smykker ble beskrevet som naturalistisk pregede arbeider i form av blomster og insekter i speilemalje med emaljemaling, og emalje i forbindelse med perler og steiner.³⁷ Firmaet Tostrup stilte ut både filigransmykker, smykker i dragestil og smykker i Art nouveau-stil i mange ulike varianter og prisklasser. (Kat.nr.13,32,35,42,44)

Firmaet David Andersen fikk to gullmedaljer for arbeider i dragestil influert av Art nouveau-stilens spesielle linjeføring.³⁸ David Andersen hadde på denne utstillingen et stort vareassortiment, og solgte massevis av smykker og andre småvarer. Både smykker i dragestil, emaljesmykker med stiliserte blomstermotiver og dyre diamantsmykker i en internasjonal stil var med i vareutvalget. Med internasjonal stil mener jeg her smykker hvor mange og dyre smykkesteiner var det essensielle i en ellers enkel og lite synlig innfatning. Slike smykker ble produsert av alle de større gullsmedfirmaene i Europa til bruk for sosieteten.

³⁷ Thor Kielland, "Om gullsmedkunst i 100 år" s. 129, Oslo 1939.

³⁸ Widar Halèn, "Dragons from the north" s. 28, Oslo 1992.

I en anmeldelse i ”Tidsskrift for Haandverk og Industri” skrev Grosh dette om David Andersens kolleksjon på utstillingen:³⁹

Ved siden av Firmaet Tostrups lille monter møder man Hr. David Andersens store Vitrin med sin rige Samling av Sølvarbeider, Smykker og Emaljer, der med fuld Grund tilkjendes de to eneste Guldmedaljer, der for vort Lands Vedkommende tilfaldt denne Gruppe. Hva der ved første Øiekast gjør et saa fordelagtig Indtryk, er den gjennemgaaende solide og omhyggelige Udførelse, der udmerker alle Hr. Andersens Arbeider. Hans Emaljer er saaledes rene og klare, dybe i Farven og af en sjelden Glans. Driving og Ciseling har Firmaet ligeledes naaet meget vidt, hva fri og sikker Behandling angaar, medens Smykkene gjorde seg bemerket ved smagfuldt Arrangement og nitid Arbeide. Disse Egenskaber maa saa meget mer paaskjønnnes, som Firmaets Virkekreds er særderles omfattende. Det ses nemlig at levere omtrent alt, hva der kan blive Spørgsmaal om af Gjenstande til Pryd og Nytte i ædelt Metal, fra smaa Koppe og Skaale til store Bordopsatser, fra kostbare Juvelsmykker til billige Brocher og Naale. Ligesaa forskjelligartede som gjenstandene er ogsaa deres Former, dog søger Hr. Andersen overalt, hvor dertil er Anledning at benytte nordiske Motiver, i flere Tilfælde med stort Held.

I ”Aftenposten” beskrev Grosh David Andersens diamantsmykker slik:⁴⁰

....endel pragtfulde kollierer med sjelden deilige, straalende stene, mens to hemmelighetsfult infeldte Opaler, etpar norske smaragder og mathvite orientalske perler i fin og smagfuld Indfatning ligeledes vil fange opmerksomheten.

Platinahalssmykket med diamanter i Kat.nr.45 ble laget hos David Andersen rundt århundreskifte, og var kanskje med på utstillingen. Det er konvertibelt og kan med enkle grep og medfølgende utstyr lett omgjøres til brosjé og collier. Diamantene er av svært god kvalitet og ”stråler” slik tidligere beskrevet. Slike konvertible smykker var populære på slutten av 1800-tallet.⁴¹ Også i dette smykke har myk linjeføring og stiliserte blomster og blader vært motiv i utformingen. På Verdensutstillingen i St. Louis i 1904 deltok ikke Norge offisielt, men David Andersen reiste på eget initiativ. Der vant firmaet og Gaudernack hver sin Grand Prix for sine fremragende gjenstander i vindusemalje. Også på denne utstillingen solgte de en mengde smykker og andre smågjenstander.

³⁹ ”Tidsskrift for Haandværk og Industri” 1900, s. 265-66

⁴⁰ ”Aftenposten” 19.3.1900, s.1.

⁴¹ Judy Rudoe, ”Cartier 1900-1939”, s. 19, London 1997.

2.6 Hattenåler, diademer og mye mer

Få ting sier mer om personligheten enn et smykke. I motebransjen kalles 1900-1914 for ”Den Edwardianske periode”, en betegnelse som stammer fra kong Edward av England som ble kronet i 1902. Det sies at han var en spradebass med sans for stil, etikette og tradisjon.

Livsførselen til en økende gruppe nyrike på begynnelsen av 1900-tallet var ekstravagant, og de synliggjorde sin velstand med luksuriøse dameantrekk og store kostbare smykker hvor særlig perler og diamanter var svært beundret.⁴² I de Edwardianske smykkene i klassisistisk stil ble platina og diamanter mye brukt.⁴³ Moten ble fulgt helt rigid, ellers kunne resultatet bli sosial utstøtelse. Status, klasse og alder ble signalisert ved kjolen og smykkene, og Paris var det ledende motesenter for hele den vestlige verden. Den fotside, pastellfargede Edwardian-kjolen ble båret over et stramt s-formet korsett og flere lag undertøy, og var pyntet med et vell av rysjer, blonder, raffinerte perlebroderier og kniplinger som ble holdt på plass av mange brosjer. Håret var voluminøst oppsatt med stor hatt oppå. Til dette antrekket hørte hattenåler, hårkammer, hårnåler, beltespenner og mange brosjer, og til aftenantrekket store halssmykker, diademer og annen hårpynt. Den Edwardianske kvinnen var overlesset med smykker, som ble plassert alle steder der det var mulig. Hun måtte ha hjelp av en hel stab tjenere for av- og påkledning, noe som foregikk minst fem ganger daglig.⁴⁴ Muligheten til å være moderne var et tegn på status. Selvfølgelig ville de mindre bemidlede også gjerne følge moten, og for disse fantes rimeligere smykker med imitasjonspjerler og steiner. I Norge ble de fine norske filigransmykkene i forgylt sølv med emaljepjerler populære og et godt alternativ til gull og ekte perler. De Edwardianske klærne var mer dekorative enn funksjonelle. Frem til ca.1908 skiftet moten kun ved nye sesongbetonte pastellfarver og dekorasjoner. Formiddagskjolen hadde høy tilnappet hals og lange ermer, mens aftenkjolen var utringet med kort arm og kanskje skulderbar. Herreantrekket var dress, hatt og spaserstokk, sistnevnte gjerne med et forseggjort håndtak i sølv. Til dette hørte lommeur, mansjettknapper og skjorteknapper.

Reformdrakten ble første gang presentert for norske kvinner i 1851 gjennom ”Illustreret Nyhedsblad”. Oppfinneren av denne frigjørende dameklesdrakten var amerikanske Amelia Bloomer. Hun var en forkjemper for kvinnesaken og mente at hvis kvinner ville oppnå samme frihet og rettigheter som menn, måtte de slutte å bruke skadelige, hemmende korsetter og fotside upraktiske kjoler. Reformdrakten bestod av praktiske benklær som kunne tilpasses

⁴² Valerie Mendes og Amy De La Haye, ”20th Century Fashion” s.10, London 1999.

⁴³ Peter Hinks, ”Twentieth Century British Jewellery” s. 36, London 1983.

⁴⁴ Jane Mulvagh, ”Vogue, history of 20th century fashion”, s.3, London 1988.

værforhold og temperatur, og et halvlangt skjørt over ”for sømmelighetens og kledelighetens skyld”.⁴⁵ Bloomerdrakten ble på dette tidspunkt bare en morsom kuriositet i Norge. Først med Lorentz Dietrichsons og Norsk Kvinnesaksforenings iherdige propagandering av ”den norske reformturistdrakten” på slutten av 1800-tallet ble det litt fart på sakene. Reformdrakten seiret aldri over korsettmoten i Norge, men den bar bud om hva som skulle komme.

Den norske kvinnen forsøkte å følge moten til tross for at det var enklere forhold her enn sydover i Europa. Rundt 1900 var det to hovedretninger innenfor norsk klesmote: en feminin og pyntet stil som representerte et tradisjonelt kjønnsrollemønster, og en skreddersydd stil inspirert av herremoten for ”den nye kvinnen”.⁴⁶ I Norge briljerte man ikke med sin velstand, men søkte heller å tone den ned. I stedet for mange perlebroderier, blonder og brosjer nøyde de seg ofte med ett dekorativt parti plassert rundt halsen eller bringen. For den langsomt økende norske middelklassen egnet den skreddersydde stilen seg godt. Gjennom moteblader og journaler ble det fulgt godt med i motebransjen, og nye trender kom relativt raskt til Norge. Kristiania hadde en stor bekledningsindustri, og i tillegg til profesjonelle sydamer og systuer var det vanlig med hjemmesøm. De store norske gullsmedfirmaene produserte et rikt vareassortiment av smykker og andre småvarer som tilhørte i motebildet.

⁴⁵ Astri Bugge, ”Reformdrakten i Norge”, s. 5, Oslo 1984.

⁴⁶ Anne Kjellberg, ”Mote, trender og designere Oslo 1900-2000.” s. 13, Oslo 2000.

3. SKJØNNHET FOR ALLE

3.1 Mot sosialdemokrati og modernisme

I 1905 ble Norge endelig et selvstendig land. Nasjonen var i støpeskjeen og en nasjonal identitet skulle formes. Folk flest var optimistiske med hensyn på fremtiden, og stoltheten og fremtidsvisjonene var rettet både mot eget land og utover mot verden. Troen på fremskritt og utvikling i næringsliv, forskning og kultur var ubegrenset.⁴⁷ Materiell levestandard og urbanisering økte som følge av industrialiseringen. Jubileumsutstillingen på Frogner i 1914 ble en manifestasjon på hva nasjonen hadde fått til på kort tid, også innenfor kunstindustrien. Noen kritiske røster kom allikevel fra enkelte litterære og kunstneriske kretser, og fra religiøse grupper.⁴⁸ Kunstindustrien ble kritisert for å være ensidig opptatt av materielle fremskritt på bekostning av sosial likhet, landlige verdier og åndelig liv. Art nouveau-stilen (Jugend) hadde ikke klart å innfri ønsket om å bli en brobygger over sosiale skillelinjer. Ideologien om ”skjønnhet for alle” var imidlertid ikke død, men måtte føres videre av andre bevegelser. Deutsche Werkbund fikk særlig innflytelse i denne sammenheng. Det sosiale budskapet i deres program ble godt mottatt i de nordiske landene som nå var i ferd med å utvikle sosialdemokratier. Gjennom Gregor Paulsson og Svenska Sløydföreningen fikk bevegelsen fotfeste i de skandinaviske landene før første verdenskrig. Utviklingen i disse landene ble ikke i nevneverdig grad stoppet av krigen, så arbeidet med å bygge broer mellom kunst og industri fortsatte i denne perioden. Gregor Paulssons motto var ”vakrare vardagsvaror” med særlig vekt på maskinell fremstilling av prisgunstige produkter for folk flest.

Dyrkingen av nasjonalromantiske motiver fortsatte i norsk smykkekunst helt frem til 2. verdenskrig. Med den endelige løsrivelsen fra Sverige i 1905 kom en ny stor interesse for nasjonale motiver. Dragestilen som nesten hadde utspilt sin rolle, fikk plutselig fornyet interesse. En mengde nye smykker ble sendt ut på markedet, men det blir hevdet at disse var mindre kunstnerisk inspirert i sin utforming enn tidligere.⁴⁹ I Norge ble det fra flere kulturpersonligheter rettet kritikk mot kunstindustriens nasjonalromantiske uttrykksform.

⁴⁷ Per Fuglum, ”Norges historie” bind 12, s. 135-136, Oslo 1978.

⁴⁸ Ibid s.138.

⁴⁹ Stephan Tschudi Madsen, VK, årbok 1949-50, s.47.

Henrik Sørensen skrev i 1911⁵⁰:

”Det turde vel ikke nu være for farlig at paastaa at vor saakaldte kunstindustri alt i lang tid og fremdeles rent ut er forsumpet og gjort om til gescheft. Drage- og jugendslyngningerne har snart kvalt alt, iherdig hjulpet av den kongelige kunst og haanverksskole hvor aar ut og arr ind unge haandverkere maa tygge drøv på gamle triks og souvenirs fra tyskerakademier.”

Det lå i tiden et sterkt ønske om å skape en ny moderne stil med bakgrunn i norsk kultur, og gullsmedene lå i forkant av utviklingen. Det var særlig dragestilen som ble gjenstand for kritikk, og ”Kampen mot dragen” var i gang.

Det var gode tider for kunstindustri og kunsthåndverk i perioden 1905 til 1920. Slutten av perioden ble kalt jobbetiden, og de norske gullsmedene hadde nok å gjøre med mange og store oppdrag. En økende skipsflåte og stor eksport førte til god økonomi og en pengesterk kundegruppe. Under 1. verdenskrig var konkurransen fra utlandet liten. Eneste skår i gleden ble etter hvert mangelen på råstoff og de høye sølvprisene. 1.verdenskrig førte til uante høyder for verdenskonjunkturen, og Norge ble med i den økonomiske heksedansen som fikk en bråstopp høsten 1920. I Guldsmekunst fra 1919 står det:⁵¹

Det sidste aar under verdenskrigens tegn er nu endt, og den længe ventede fred er forhaabentlig nær forestaaende....Mangelen paa varer- særlig sølvvarer- og paa raamateriale har været meget følelig og generende og kun med stor vanskelighet har man undgaat arbeidsledighet inden faget. Samtidig med at tilgangen paa varer har vært liten, har etterspørselen været meget stor, saa stor at den ikke tilnærmelsesvis har kunnet tilfredsstilles...Prisene er i løpet av 1918 steget betydelig....et saa fordelaktig aar som det der gikk, faar vi ikke igjen.

3.2 ”Moderne dansk kunsthåndverk”, Bergensutstillingen 1908

Vestlandske Kunstindustrimuseum hadde i 1908 en separatutstilling ”Den danske Udstilling”, som viste moderne dansk kunsthåndverk.⁵² Her deltok bl.a. Thorvald Bindesbøl (1846-1908), Mogens Ballin (1871-1914) og Georg Jensen (1866-1933) med en god del smykker i skønvirkestil. Utstillingen ble til stor inspirasjon for norske gullsmeder, og mange av smykkene ble innkjøpt av de norske kunstindustrimuseene. Skønvirke var danskenes svar på Arts and Crafts-bevegelsen i England og Art nouveau. Begrepet skønvirke ble første gang brukt i 1907 som en erstatning for ordet kunstindustri hvor målet var å bryte ned et tidligere skille mellom kunstner og håndverker. Brukskunsten var en del av en ideologisk kampsak, hvor det å høyne kvaliteten på kunstindustrielle produkter var viktig⁵³. Det danske folk skulle oppdras til god smak ved å omgi seg med skjønnhet, og brukskunst på et høyere nivå ville

⁵⁰ Tidsskriftet Kunst og Kultur, 1911 s.121.

⁵¹ Guldsmekunst 1919, nr.1.

⁵² VK, Årbok 1908.

⁵³ Thomas Thulstrup, ”Georg Jensen, sølv og design”, s. 9-10, Danmark 2004.

også styrke den nasjonale identiteten. Både kunstnere og håndverkere skulle delta i denne prosessen. Begeistringen for japansk kunst kom til å spille en viktig rolle, og stilisert natur og tydelige hammerslag ble et varemerke. Det danske kunstindustrimuseet gjorde innkjøp av Renè Laliques smykker som også ble viktige forbilder for danske smykkekunstnere.⁵⁴ Fremst i rekken av personligheter innen skønvirkebevegelsen stod arkitekten Thorvald Bindesbøll.⁵⁵ Han var involvert i et bredt spekter av oppgaver innenfor formgivning, og Kat.nr.52 viser et eksempel på hans smykker i såkalt ”bøllestil” fra perioden. Sølvbrosjen ble presset og plastisk utformet i en organisk, voluminøs form og har stilisert blomstermotiv og tydelige hammerslag. I Danmark ble det ikke brukt emalje i nevneverdig grad i denne perioden, de fargesatte med smykkesteiner, perler og rav i stedet. Som i Norge ble det også i Danmark laget gull- og brillantsmykker i en internasjonal stil, men det var skønvirkestilen fra ca.1900-1925 som ble dansk smykkekonsts gullalder.

Georg Jensen ble den mest suksessfulle av de danske smykkekunstneren. Han ble utlært som gullsmed i København1884, og skulptør på Kunstakademiet. I 1904 startet han sølvsmie i København, og de første årene laget han hovedsakelig smykker i sølv. Brosjer og beltespenner ble en nisje, men også anheng, hattenåler, hårspenner og skospenner ble populære. I Kat.nr.53 og 54 sees en hårspenne og en beltespenne i oksidert sølv som ble innkjøpt fra utstillingen. De er i en raffinert blanding av Japonisme, Art nouveau og nybarokk med fyldige og organisk former og rimelige smykkesteiner i cabosjongslip. Smykkene har tett bakplate som gir dem ekstra volum og tyngde. Blomster, fruktklaser, bær, blader, fugl og fisk var populære motiver. Sølvmetallet har tydelige hammerslag som tegn på ekte håndverk, og ble oksidert for å få større visuell dybde. Det ble gjerne brukt rimelige smykkesteiner i cabosjongslip som rav, grønn onyks, granater, månestein, krysopras og labradoritt. Georg Jensen gjorde en poetisk tolkning av naturen i sine smykker. Han skrev:⁵⁶ ”Sølvmetallet er det bedste Metal, vi ejer, og det skjønneste... Og saa har Sølv dette dejlige Maaneskinsskær- noget af den danske Sommersnats Lys, Sølvmetallet, det kan skumre, og det kan, naar det dugges, ligne Mosekonens Bryg....” Fra ca.1910 brukte Georg Jensen stanser i produksjonen, men fremdeles ble mesteparten av arbeidet gjort for hånd. Anhenget i Kat.nr.55 har utstanset ornamentikk i kombinasjon med en rik bruk av innfattede smykkesteiner og perler. Den etter hvert effektive fremstillingen av smykker fikk stor betydning for varenes utbredelse.

⁵⁴ Thomas Thulstrup, ”Georg Jensen, sølv og design”, s. 59, Danmark 2004.

⁵⁵ Jacob Thage, ”Danske Smykker”, s. 57, Danmark 1990.

⁵⁶ Statens Museum for Kunst, ”Georg Jensen 100 år ”, utstillingsfolder 2004.

3.3 Nyempire og nybarokk med nasjonalromantiske undertoner

I Norge bidro introduksjonen av den danske skønvirkestilen til at filigransmykker og smykker i Art nouveau-stil gradvis gikk av mote rundt 1910. I stedet for å fokusere på linjen i komposisjonen ble vekten nå lagt på flate og volum, noe det nye stanse- og trykkeverktøyet egnet seg godt til. Til tross for ønsket om rasjonalisering og forenkling, tok den gryende modernismen i norsk smykkekunst to historiserende retninger, nyempire og nybarokk. Nyempiren var på dette tidspunkt også populær i nesten hele Europa, og det historiserende formspråket var preget av rene, stramme former og en behersket dekor. Små, sarte blomstergilandere, kranser og sløyfer går igjen i de norske emaljesmykkene, gjerne i kombinasjon med spinkel gullornamentering

Nybarokken var organisk og voluminøs, og hadde en rik materialbruk. Typisk for stilen innenfor smykkekonsten var lubne former ofte i høyt relieff, og rik bruk av smykkesteiner, perler og emalje. Buede linjer, asymmetri og motiver hentet fra naturen ble videreført men mer pompøs og ekspressiv enn under Art nouveau. Den nye "ekspresjonistiske" stilen hadde dessuten en forkjærlighet for å gjøre håndverksprosessen synlig i materialet, og tydelige hammerslag ble populært både i korpus og smykker. Det var særlig Thv. Bindesbøll og Georg Jensen i København som inspirerte de norske gullsmedene, men tendenser kunne også sees i engelsk kunsthåndverk og i Wiener Werkstätte rundt 1905. Den pompøse nybarokken ble i Norge etter hvert en stil for borgelig velstand i de gode tidene frem til 1920.

Hos David Andersen ble Art nouveau-stilens spesielle linjeføring og den vanskelige vindusemaljeteknikken for kostbar å produsere. Etter 1908 var Art-nouveau-stilen på vei ut og filigransmykkenes popularitet synkende. Enklere former overtok gradvis både i filigransmykkene og i emaljesmykkene. Speilemalje på fast bunn over guillochering ble etter hvert den dominerende teknikken innenfor emalje, gjerne i kombinasjon med maleremalje og gulldekor. Mønstringen i bunnen gav en skyggevirkning med et vakkert, særegent lysskinn gjennom den transparente emaljen. Smykkene fikk enkle og stramme former og spinkel dekor i form av forgylte bånd, border og blomster. Denne nyempiriske stilen står i kontrast til Art nouveau-stilens asymmetriske og bølgende linjeføring. Brosjer og medaljonger ser ut til å ha vært svært populære i denne perioden etter 1905. Selve gjenstandsformen ble rasjonelt stanset ut og maskinelt påført mønstring i bunnen, mens det kunstneriske uttrykket ble utformet i den håndverksbaserte emaljeringen. Kat.nr.70 viser to brosjer med sort opak emalje og blondelignende symmetrisk gullornamentering i midten. Gulldekoren ble løvtynt stanset ut og

lagt ned i det siste emaljelaget før brenning. I Kat.nr.72 sees 3 medaljonger i forgylt sølv med speilemalje over guillochering. Her er flerfarget speilemalje kombinert med maleremalje og spinkle gullborder.

Gustav Gaudernack var David Andersens formgiver frem til 1910. Han hadde en allsidig utdannelse og erfaring som formgiver, og mestret nye utfordringer på en fremragende måte. I 1910 tok han svennebrev som gullsmed og startet for seg selv med ”Fabrikk for Sølv-, Filigran- & Emaljevarer” i Kristiania. Hans svennestykke var en brosjé i sølv med lange heng, og prydet med labradoritter i cabosjongslip og filigransdekor. Gaudernack videreførte stilen han hadde utviklet hos David Andersen, men både form og dekor fikk etter hvert et friere uttrykk. Kat.nr.73 viser en forgylte sølvbrosjé med blomsterdekor i maleremalje kombinert med speilemalje over guillochering. Mønstringen i bunnen har her fått form av en blomst slik at hele brosjén fremstår som en liten blomstereng. Denne brosjén har i tillegg til ansvars- og gehaltstempel også fått N.M. stemplet inn som tegn på norsk mønsterbeskyttelse. Gaudernack mønsterbeskyttet etter hvert i stor grad sine produkter hos Styret for industrielt rettsvern for å hindre kopiering av sine mest populære modeller. Det finnes en mengde vakkert utførte skisser og tegninger av smykker etter Gaudernack, mye ble produsert men mange forble en idé på tegnearket.

Gustav Gaudernack var også svært opptatt av undervisningen i faget. Han ble den første lærer ved den nyopprettede gullsmedklassen på Statens Håndverk og Kunstindustriskole i Kristiania i 1912. Der traff han kunstneren Oluf Wold-Torne (1867-1919) som også var lærer. Det blir hevdet at nybarokken tok en ny retning med kunstneren Oluf Wold Torne.⁵⁷ Allerede i 1904 viste han interesse for den dekorative kunsten, og han lot seg blant annet inspirere av frodig bondeornamentikk. Oluf Wold Torne fikk som lærer i dekorativ komposisjon ved SHKS i 1912-1917 en stor påvirkning på mellomkrigstidens generasjon av norske brukskunstnere. Han var sterkt orientert mot Danmark hvor Art nouveau var blitt avløst av den frodige og fargeglade nybarokken. Wold-Tornes nybarokk bar preg av flateornamentikk med stiliserte figurer, frodig bladverk og kraftige sorte konturer. Gaudernacks emaljesmykker forandret etter hvert karakter, og hans senere formgivning viser nært slektskap med Wold-Tornes. Smykkene fikk en japonistisk innspirert dekor og mykere form. Karakteristisk for hans smykkeproduksjon i perioden 1912-1914 er de mange sølvnålene med maleremalje av

⁵⁷ Alf Bøe, ”Norges kunsthistorie”, bind 5, ” s. 399, Oslo 1981.

stiliserte fugler, blomster og blader kombinert med speilemalje over guiljohering. Siluettmotiver som vist i Kat.nr.74 ser ut til å ha vært populære i perioden. Slike motiver går også igjen i annen form for anvendt kunst. Brosjen i Kat.nr.75 er også japonistisk inspirert med sin blomsterdekor i sort opak emalje på hvit speilemalje, innrammet av gullborder og emaljefelter. Disse mønstertypene ble antakelig hentet fra japanske mønsterbøker og sjablongplater som kunstindustrimuseene kjøpte inn for allmenn benyttelse.⁵⁸ Innrammet vegetabilsk flatedekor var typisk Wiener Werkstätte-estetikk rundt 1914, en stil som særlig Josef Hoffman var eksponent for.⁵⁹ Sangsvanen ble ett av Gaudernacks særegne motiver. Den forgylte sølvbrosjen i Kat.nr.77 har flygende sangsvaner i maleremalje på blå speilemalje-himmel. I Kat. nr.78 og 79 blir Gaudernacks usedvanlige evner til stilisering enda mer synlig. Her har norsk sommer med svaner i flukt på trolsk himmel fått en vakker tolkning i hvitt, blått, sort og gult. Gustav Gaudernack deltok på Jubileumsutstillingen i 1914, og fikk der gullmedalje for sine emaljeprodukter. Han døde brått samme år bare 49 år gammel, men firmaet ble videreført av hans familie. Emaljebrosjer fortsatte lenge å være en viktig artikkel for firmaet, men disse skiller seg ut fra Gustav Gaudernacks stilisering ved en markant naturalisme. Det hevdes at motivene på Gaudernack-brosjer etter 1914 ofte ble hentet fra tidens populære postkort som gjerne hadde norske motiver.⁶⁰

Mange mindre gullsmedfirmaer i Kristiania fulgte den kunstindustrielle utviklingen og de nasjonale strømningene som var dominerende i årene rundt 1905-1914. Norske markblomster, lyng, fugler og dyr går igjen som motiv, ofte i kombinasjon med gulldekor. Også bonderomantiske motiver ble hyppig brukt. Norsk Filigransfabrikk gikk etter hvert over fra filigransmykker til enklere smykkeformer med speilemalje over guiljohering i kombinasjon med maleremalje. Hovedformen ble stanset ut i en oval eller rund buet form og påført emaljedekor. Brosjen i Kat.nr.66 har rosa og grønn norsk lyng på hvit speilemalje over guiljohering, og smal gullbord ved sort kant. I Kat.nr.67 har den forgylte sølvbrosjen fått en grønn fugl i flukt på gul og blå speilemalje. Brosjen i Kat.nr.69 ble laget hos gullsmedmester Ole Olberg (1875) i Kristiania. Den har kraftig markerte prestekrager i sølvbunnen som skinner vakkert gjennom den gule speilemaljen. Sølvbrosjen i Kat.nr.65 har en frodig nybarokk utforming både med hensyn til fasong og dekor. Her har norsk rosemaling fått en nasjonalromantisk variant i maleremalje. Ole Olberg ble utlært filigransarbeider og arbeidet

⁵⁸ Widar Haløn i "Tradisjon og fornyelse": "Gerhard Munthe og ...", s.82, Nasjonalgalleriet 1995.

⁵⁹ Gabriel Fahr-Becker, "Jugendstil" s.370, Oslo 2000 (Tyskland 1996).

⁶⁰ I følge barnebarnet Gustav Gaudernack.

som svenn hos Marius Hammer fra 1891-1892. I 1907 startet han eget verksted i Kristiania, og opparbeidet en produksjon av smykker både for eksport og engrossalg. Kat.nr.68 viser et fotografi av to hattenåler i sølv med speilemalje som ble laget hos David Andersen. Hvem som var førts ute med disse gule prestekragene er vanskelig å fastslå.

Emil Høye hos Marius Hammer i Bergen lot seg sterkt inspirere av de danske skønvirkesmykkene på Bergensutstillingen i 1908. Kat.nr.56,57 og 58 viser 3 sølvsmykker i en kolleksjon av 6 som han sannsynligvis har formgitt. De er i oksidert sølv med tydelige hammerslag og har stiliserte blader og blomster i myk linjeføring. Smykkene er drevet og siselert til en lubben, skulptural form i tråd med tidens nybarokke uttrykk. Fatninger og andre konstruksjonselementer ble påloddet, og rimelige cabosjongslepne smykkesteiner i forskjellige farger innfattet. I 1917 etablerte Emil Høye eget verksted for sølv- og gullvarer med særlig vekt på gullsmykker. Det nybarokke formspråket sees også i ørepynt og ring i gull med turkiser i Kat.nr.90. De ble laget på hans verksted og er plastisk utformede som fugler på kvist. Markedet for dyre smykker var antakelig lite i den vanskelige økonomiske perioden 1920-1930, så Emil Høye gikk etter hvert over til å produsere tinnvarer. Marius Hammers firma gikk konkurs i 1927. Hammers arkiv er dessverre borte så dokumentasjonen fra perioden er liten.

Henrik Møller i Trondheim produserte ikke bare dragestilsmykker for turister, men også smykker som skulle tilfredsstille datidens trender og moter. Kat.nr.60 viser et hodesmykke i drevet og siselert sølv utformet som en flat kurv med blomster. Selve kammen mangler men har antakelig vært av horn eller ben. Nordenfjeldske kunstindustrimuseum har en rekke bevarte smykketegninger fra Henrik Møller. Halskjeder, armlenker og hattenåler fra ca.1925 er dekorert med kors, motiver fra Nidarosdomen eller Trondheimsrosen som vist i Kat.nr.59. Med sin allsidige utdannelse i faget nådde Henrik Møller mye lenger enn noen tidligere gullsmid i Trondheim⁶¹ Firmaet gikk konkurs i 1927, men ble senere videreført av en brorsønn.

Smykker egnet seg godt for å markere nasjonal identitet. I Gullsmidkunst fra perioden 1910-1920 var det de norske historiske minnebrosjer som dominerte annonsene. Slike brosjer ble sandstøpt bl.a. hos firmaene J.W. Launy i Kristiania, Jens Evensen på Gjøvik, L. Gullhagen

⁶¹ Joh. E. Brodahl, "Trondhjems guldsmeder" s. 244, Trondheim 1944.

på Gjøvik og andre. De oksiderte sølvbrosjene fikk naturalistisk utformede motiver fra norske helter, eventyr og sagn og med en nasjonalromantisk innramming. De hadde navn som Birkebeinerbrochen i Kat.nr.62, Tordenskioldsbrochen, Eidsvoldsbrochen, Sydpolbrochen, Fridtjofsbrosjen, Nordmansbrosjen, Dovregubben, Peer Gynt-brochen, Rødhettebrochen, Lille gjeterbrochen, Pillar-Guri-brochen i Kat.nr. 63 osv. Modellene ble ofte skåret ut i tre. Også andre nasjonalromantiske motiver ble brukt. I Lillehammer-traktene og sannsynligvis også andre steder ble det produsert smykker med rankemotiver i god norsk treskurdtradisjon. Kat.nr.64 viser en utskåret tremodell til bruk for sandstøping av slike sølvsmykker. Disse smykkene kan best karakteriseres som nasjonalromantisk nybarokk.

3.4 Smykker på Jubileumsutstillingen i Kristiania 1914

I 1914 ble det på Frogner holdt en stor jubileumsutstilling om Norges Kunst 1814-1914. Et stort antall gjenstander i mange ulike stiler ble vist, også innenfor smykkekonsten. Arkitekt Carl Berner kritiserte utstillingens organisering og mente det var uheldig at kunsthåndverket ble utstilt både i industrihallen og i kunstavdelingen (avdeling for dekorativ og anvendt kunst).⁶² I industrihallen var det fri deltakelse med premiering mens det i kunstavdelingen var foretatt en utvelgelse av deltakere og ingen premiering. Han mente at dette skapte forvirring og gjorde kunstindustrien på jubileumsutstillingen ”mager og målløs”. Videre kritiserte han de utstilte sølvarbeidene i industrihallen for manglende originalitet og nyskapning. Firmaene J.Tostrup og David Andersen fikk gode omtaler.

Jakob Tostrup Prytz (1886-1962) som var sønn av Torolf Prytz, fortsatte i sin fars fotspor. Han gikk i lære på Tostrups verksted, og fikk senere en allsidig bakgrunn med studier i utlandet. Her inngikk fordypning både i gullsmedfaget og i kunsthistorie. I en periode hadde han også planer om å bli maler, og han var godt kjent med Arts and Craftsbevegelsen. Jacob Prytz utviklet etter hvert sin egen spesielle og maleriske stil som særlig kom til uttrykk i smykkene.⁶³ Han fikk sitt kunstneriske gjennombrudd på Jubileumsutstillingen i 1914 hvor han var ansvarlig for Tostrups store kolleksjon som ble utstilt i kunsthallen. I tillegg til korpus ble det utstilt 6 kolleksjoner med eksklusive platina- og gullsmykker og dessuten noen sølvsmykker med og uten emalje. Gullanhenget i Kat.nr.88 tilhører en serie kalt ”spindellev”. Det er laget i platina og gult gull med små diamanter, tigerøyer og smaragd innfattet. Trådarbeidet har fått en helt personlig, særegen utforming. Kanskje har han latt seg inspirere

⁶² Norsk tidsskrift for Haandverk og industri, 1914 s.410.

⁶³ Thor Kielland, ”Om gullsmedkunst i hundre år.” s.154, Oslo 1932.

av både norske filigransarbeider og de blondelignende platinasmykkene som var så populære hos den europeiske sosieteten på denne tiden.⁶⁴ Brosjen i Kat.nr.89 tilhører samme serie og har 4 smykkesteiner i forskjellige farger innfattet. I flere av seriene er det en rik bruk av fasettslepne smykkesteiner og norske perler som gir smykkene volum og tyngde i et nybarokk formspråk. Det er det også i brosjene og anhenget i Kat.nr.91,92 og 93 fra samme periode.

Kolleksjonen av sølvsmykker med emalje fra Prytz er like særegne i sin utforming. Den forgylte sølvbrosjen i Kat.nr.80 har stilisert natur og dyr i høyt relieff og kraftig flerfarget speilemalje. Dette smykke ble mønsterbeskyttet, og var en bestselger som ble produsert over flere tiår. Den forgylte sølvamuletten i Kat.nr.81 har særegen håndfrest bunn under den flerfarget malerisk speilemalje. De to sidene av amuletten har ulik mønstring. Prytz laget en hel serie med tilsvarende sølvsmykker til Jubileumsutstillingen. Den spesielle trådornamentikken på den forgylte sølvbrosjen i Kat.nr.82 minner om formgivningen i de eksklusive gullsmykkene som er beskrevet tidligere. Også dette smykket har en kraftig flerfarget speilemalje over en særegent utformet sølvbunn. Brosjen i Kat.nr.83 har fått et helt lite emaljelandskap med en forseggjort ramme rundt, og henspiller på Jacob Prytz malerinteresse. Thor Kielland beskrev jubileumssmykkene til Jacob Prytz slik:⁶⁵

De er sammensatt av strålende stener og sjeldne norske perler med en glede over materialet,...Kombinasjonene er overraskende og nye, og innrammingen består av trådarbeide i de mest fantastiske og bisarre rytmer. ...Til sin fulle rett kommer disse smykkene først i det øieblikk de står mot huden.....Emaljesmykkene er derimot gjerne spenner og nåler, som skal stå mot stoff. Her møter vi en mystikk i emaljemaleri med dype, tunge farver, vage konturer og forunderlige, drømmende motiver.

Om Tostrups deltakelse i kunstavdelingen skrev Carl Berner ⁶⁶ :

Størst oppmerksomhet vekker dog utvilsomt guldsmedkunsten. Saaledes som den er repræsenteret særlig ved J.Tostrups utstilling. Denne omfatter en pragtfuld samling smykker i guld, platina og sølv samt en række originale arbeider i drevet og ciceleret sølv efter tegning av Jakob Tostrup Prytz. Man beundrer her en kraftig personlig kunstbegavelse som har fundet sit uttryk i en sjelden og smakfuld stil.

Alf Bøe skrev om de samme smykkene at de i form og innhold hørte til høydepunktene i den nybarokke retning.⁶⁷ Disse uttalelsene stemmer godt overens med mine funn.

Jakob Prytz ble sterkt involvert i gullsmedutdannelsen i Norge og i Foreningen Brukskunst, og kom derfor til å få stor innflytelse på utviklingen av faget i industriell retning utover på 1920-tallet. Han overtok som lærer ved Statens Haandverk – og Kunstindustriskole i Kristiania etter Gaudenack i 1914.

⁶⁴ Peter Hinks, "Twentieth Century British Jewellery", s.36, London 1983.

⁶⁵ Thor Kielland, "Om gullsmedkunsten i hundre år" s. 156, Oslo 1932.

⁶⁶ Norsk tidsskrift for Haandverk og Industri, 1914 s. 314-316

⁶⁷ Alf Bøe i "Norges Kunsthistorie, bind 5 s. 441, Oslo 1983.

Hos David Andersens ble Ludvig Wittmann fra Tyskland den nye faste tegneren etter Gaudernack, og sammen med Thorolf Holmboe var han ansvarlig for firmaets gjenstander på Jubileums-utstillingen. Under 1. verdenskrig ble Johan Sirnes ansatt som tegner og modellør, og det nybarokke formspråket ble dominerende i firmaets produksjoner helt frem til ca.1927. Om David Andersens smykker på Jubileumsutstillingen skrev Carl Berner⁶⁸:

David Andersen som er særlig smukt representert i guldsmedenes avdeling i industrihallen, har her en vakker monter med fine emaljearbeider...Det samme firma hadde for øvrig en del guldsmykker i gammeldags stil som baade var morsomme og vakre. Motivet med guldfiligran, guldblade og perler eller stene ser vi jo anvendt i smykker fra vore oldefædres tid, og kan med fantasi varieres til mange nye og fine resultater. David Andersen fortjener –det skal tilslut sies, stor anerkjennelse for sitt arbeide i kunstindustriens tjeneste. Firmaet er ikke ræd for de store oppgaver og der ofres meget av flid og penger. Hva der endnu mangler er en selvstændig bevisst kunstnerisk form og en mer dekorativ behandling av de mange motiver og farver.

Av andre smykkekunstnere som deltok på jubileumsutstillingen må nevnes billedhuggeren Valentin Kielland, Elin Sparre og Guttorm Nielsen som alle stilte ut i kunstavdelingen, og Gustav Gaudernack som stilte ut i industrihallen. Både Valentin Kielland og Eli Sparre var medlemmer av Foreningen for Anvendt Kunst som ble etablert i 1901, en forening med sterke forbilder i Arts- and Crafts-bevegelsen i England.

Valentin Axel Kielland (1866-1944) ble utdannet billedhugger og maler, og bodde noen år i Paris sammen med Edvard Munch og Kalle Løchen.⁶⁹ Fra 1891 beskjeftiget han seg som tegnelærer og modellør i Norge, og laget bl.a. særegne møbler i Art nouveau-stil og også noen smykker. Han deltok på Verdensutstillingen i Paris i 1889 og Jubileumsutstillingen i 1914. Valentin Kielland tok avstand fra rasjonell og maskinell fremstilling, og hans produksjoner var basert på rent håndverk. I jubileumsutstillingens kunstavdeling fikk han stille ut noen siselerte, oksiderte sølvsmykker med emalje. Kat.nr.84,85 og 86 viser tre av disse særegne smykkene. De har mannen som motiv, og krig er sannsynligvis det gjennomgående tema. Mannen er fremstilt i tre ulike sinnstilstander, før under og etter deltakelse i krig.⁷⁰ Den første brosjen visualiserer hodet til en ung mann i profil på orangerød emaljebunnen. Beltespennen viser helfigur av naken, tenksom mann kun iført hjelm, og med blå, grønn og brune emaljepartier. På den siste brosjen har mannen fått en drømmeaktig, maskelignende form i en krans av blomster, og med grønn og brun emaljedekor. De store smykkene er grovt,

⁶⁸ Norsk tidsskrift for Haandverk og Industri, 1915 nr.2, s. 15

⁶⁹ Widar Halèn i "Tradisjon og fornyelse", s.280, Nasjonalgalleriet 1995.

⁷⁰ Ibid, s.281.

skulpturalt og naturalistisk utformet, og har synlige hammerslag. Både motivvalg og emaljefarger er forankret i symbolismen. Kielland har kanskje latt seg inspirere av Munchs symbolistiske malerier med den depressive mannen som gjennomgangstema. Munch var i denne perioden opptatt av sitt "Livsfrise-prosjekt" som i hovedsak uttrykte en pessimistisk livsoppfatning med livs- og dødsangst som overordnet tema. Carl Berner skrev at Valentin Kiellands smykker i grovt siselert sølv med emalje var "av ganske eiendommelig virkning."⁷¹ Eli Sparre (1886) var utdannet som tegnelærer ved Den Kgl. Kunst og Tegneskole. Hun stilte ut flere smykker i kunstavdelingen på Jubileumsutstillingen. De oksiderte sølvsmykkene var plastisk utformet i et nybarokk formspråk som stilistisk hadde mye til felles med Valentin Kiellands smykker, og motivene var hentet fra norsk flora og fauna.

Guttorm Goffeng Nielsen(1891-1918) arbeidet som gullarbeider og siselør hos David Andersen, og reiste 2 år til Paris for å utvikle sine kunstneriske anlegg. I 1918 etablerte han eget verksted i Kristiania. På Jubileumsutstillingen stilte også han ut i kunstavdelingen, og NK kjøpte et av hans smykker. Kat.nr.87 viser anhenget som er laget av horn med en innfattet barokk perle, og plastisk utformet som en tangklase. Her smelter Art nouveau-stilens myke linjeføring og tematisering sammen med nybarokkens mer plastiske utforming.

Om Guttorm Nielsens smykker skrev Carl Berner:⁷²

Det staar igjen at nævne nogen andre arbeider inden samme bransje, først og fremst Guttorm Nielsens delikate, fine smykker i bleket horn indsat med smaa stene, hans sorte æske i utskaaret horn med motiv fra en oprullet slange, og den eiendommelige halskjæde av jern med smaa røde stener. Guttorm Nielsens arbeider vakte berettiget opsig i kunstavdelingen og samtlige smykker blev solgt."

Det ser ut til at Guttorm Nielsen i særlig grad likte å arbeide med utradisjonelle materialer i utformingen av sine smykker, og at dette ble godt mottatt i samtiden.

3.5 Foreningen Brukskunst

Foreningen Brukskunst ble opprettet i 1918, og fikk stor betydning for kunstindustriens utvikling helt frem til 1940.⁷³ Foreningen hadde som formål å arbeide for en ny norsk stil av vakre og rimelige hverdagsvarer for et bredere lag av befolkningen slik Svenska Sløydforeningen og Skønvirke for lengst hadde gjort. Jacob Tostrup Prytz var en av initiativtakerne, og Svenska Sløydforeningen med Gregor Paulsson i spissen foreningens innspirasjonskilde. Foreningen for Andvendt Kunst gikk med inn i den nye foreningen, men

⁷¹ Norsk tidsskrift for Haandverk og Industri, 1915 nr.2, s. 28.

⁷² Ibid.

samarbeidet ble ikke uproblematisk. Foreningen Brukskunst hadde i starten en sterk sosial profil, og var hovedsakelig opptatt av nyttige ting til hjemmet. De innførte begrepet brukskunst som en samlebetegnelse for kunstindustri og kunsthåndverk, og maskinell produksjon og maskinestetikk ble viktige virkemidler i denne modernistiske bevegelsen. Stor betydning fikk også Bauhaus som ble dannet i 1919, en skole som søkte å forene alle typer kunst i et allkunstverk-konsept. De søkte etter en ny moderne estetikk hvor masseproduksjonens moderne teknologi skulle komme klart til uttrykk. Ærlighet i form og materialvalg var viktig. Horisontale og vertikale linjer og enkle geometriske former ble et ideal. Det lå i tiden et sterkt ønske om en ny norsk stil, og også gullsmedene strevet mot et nytt uttrykk innenfor sitt fag. Først mot slutten av 1920-tallet lyktes modernistene i et endelig brudd med historismen.

Foreningen Brukskunsts sosialradikale holdningen ble etterhvert gradvis svekket, og den nye funksjonalistiske stilen på 1930-tallet utviklet seg til en stil for handelsstanden og det avanserte borgerskap, en urban gruppe i stadig vekst. Foreningen holdt en rekke utstillinger på 1920-tallet. En stor sølvutstillingen ble holdt i Haandverks- og Industriforeningen i 1920. Den skulle bare omfatte bruks- og nyttegenstander som kaffekanner, serviser, spisestell og lignende så smykker ble ikke utstilt der.⁷⁴ Utstillingen ble svært godt mottatt, og det ble hevdet at konturene til en ny norsk stil allerede kunne sees. Enda engang viste en liten gruppe avanserte norske gullsmeder vilje og evne til rask utvikling innenfor kunstindustrien. Fra 1930 hadde foreningen faste utstillingslokaler i Kunstnernes Hus i Oslo. Dette ble Norges første designsenter. De utstilte produktene ble vurdert av en jury, og Brukskunsts kontor formidlet kontakt mellom industrien og formgivere. I min gjennomgang av Foreningen Brukskunsts klippbøker fra 1918-1938 fant jeg ikke en eneste artikkel om norsk smykkekunst fra perioden. Bestikk og korpus for borddekking var derimot aktuelle gullsmedprodukter i denne sammenhengen, og passet godt inn sammen med møbler og tekstiler som var sterkt vektlagt.

I Sverige var smykkekonsten svært konservativ på begynnelsen av 1900-tallet.⁷⁵ Den var å betrakte som konvensjonelle statussymboler for et lite mindretall, og hadde ingenting med ”Vakrere vardagsvara” å gjøre. Å bruke smykker som uttrykk for personligheten hadde liten

⁷³ Alf Bøe i ”Norges kunsthistorie” bind 6: ”Kunsthåndverk og kunstindustri 1914-1940”, s.311, Oslo 1981.

⁷⁴ Hotelavisen 1920, Foreningen Brukskunsts arkiv i Riksarkivet, PA-0895, Z- Klippbok, s. 38.

⁷⁵ Anne-Marie Ericsson, ”Svensk Smykkekonst, från jugend til postmodernism”, s.11, Helsingborg 1990.

tradisjon, kanskje pga. fattigdom og et strengt moraliserende samfunn. Under Art nouveau-perioden hadde Sverige ingen fornyere innenfor smykkeketen slik de hadde for eksempel i Danmark med Georg Jensen. De holdt fast ved gamle tradisjoner, og hadde stor import av smykker fra bl.a. Tyskland. Importvarene ble stemplet med svenske firmastempler, noe som virket negativt inn på fagets renommé. I tillegg var utdannelsen ensidig og dårlig. Først på slutten av 1920-tallet fikk Sverige med bl.a. Wiwen Nilsson en smykkeketen som i kunstnerisk kvalitet kunne måle seg med landets øvrige kunstindustri. I 1932 skrev Thor Kielland om svensk smykkeketen:⁷⁶

Mens dansk gullsmedketen i 1900-årene har stått i frodig blomst, ja har vært fagets kanskje betydeligste innsats, er merkelig nok den svenske gullsmedketen ennå ikke kommet riktig med i den kraftige kunstneriske, tekniske og sociale ekspansjon som har preget den øvrige svenske kunstindustri etter 1914. De gullsmeder der ikke initiativløst har sovet videre på fedrenes laubær, har nokså planløst dinglet med de forskjellige europeiske stilstrømninger.

I Malmø ble det også holdt en kunsthåndverksutstilling i 1914, den såkalte Baltiske Utstilling. Svenska Sløjdföreningens sekretær var kritisk til utstillingens innhold fordi den hadde en ensidig dekning av kostbare produkter for et velstående borgerskap.⁷⁷

I Danmark kom det på begynnelsen av 1920-tallet en reaksjon mot skønvirkeketen, og dermed mot den smykkeketen som hadde vært fremherskende i ca 20 år.⁷⁸ Reaksjonen medførte en radikal forandring av dansk smykkeketens utforming og idègrunnlag. Maskinene ble mer akseptert av de danske smykkeketenerne, noe som sikret en rimeligere fremstilling. All overflødig dekor var bannlyst, og spisebestikk og korpus fikk større fokus enn smykker som ble sett på som mindre nyttig. Funksjonalismen gjorde sitt inntog.

⁷⁶ Thor Kielland, "Om Gullsmedketen i 100 år", s. 143, Oslo 1932.

⁷⁷ Alf Bøe, "Norges Kunsthistorie", bind 6, s. 309, Oslo 1983.

⁷⁸ Jacob Thage, "Danske smykker", s. 129, Danmark 1990.

3.6 Mote for moderne damer.

Rundt 1908 frigjorde designeren Paul Poiret kvinnen fra det ubehagelige s-korsettet til fordel for en mer naturlig, smal profil⁷⁹. Inspirert av Fauvistenes sterke fargebruk innførte han kraftige farger i sine kolleksjoner, og etter påvirkning fra blant annet reformdrakten ble klærne enklere og mer rasjonelle, helt i tråd med kvinnens økende deltakelse i arbeidslivet. Drama, nye danser(tango) og etnisk påvirkning gav moten en ny retning. Når kjolen ble smalere ble hattene større, og Poiret mente at kvinnen ikke skulle overleses med smykker men heller bære et stilfullt tilpasset antrekk. Paris fortsatte å være Europas ledende motesenter helt frem til etter 1. verdenskrig. Guldsmedkunst skrev for eksempel i 1910⁸⁰:

Det er nemlig fremdeles Paris, som bestemmer moten, uagtet der verken fins keiserinde eller dronning i Frankriges hovedstad, eller noe hof i det hele. Men i stedet for keiserinde Eugenie og hendes hofdamer har vi nu skuespillerinderne. Det er dem som viser verden hvordan man skal klæ seg og pynte seg.Det vil naturligvis interessere Dem at høre, at de store hattespænder og de store hattenaaler fremdeles er i bruk.....De nyeste baldrakter er av græsk-romersk karakter, uten ærmer, mens et baand eller en perlekjæde hænger over skulderen. Men hoversaken ved et festlig toilette er dog frissuren, hvortil man anvender antike motiver, og søker raad hos statuer og portrætbuster. Til den elegante dragt vælger man diademer eller ogsaa spænder og kammer av egte metal og vakker utførelse, lyse skildpaddearbejder med motiv av guld eller sølv, samt elfenben og mange kjeder.....Empiredragten og dens variasjoner har bragt paa moten meget store taillebroscher, der fremhæver en smuk taille, eller danner dens dekorative midtstykke. Dernest bruger man meget brede bæltespænder, som anbringes høit under brystet.

Designeren Gabrielle "Coco" Chanel så også på de kompliserte og formelle sidene ved den Edwardianske kjolen som absurd, og satte i verk en fornyelse i personlig stil som snart skulle bli beundret og etterlignet. Hun ønsket den samme fysiske frihet som menn hadde, og laget komfortable og ledige klær. Denne tendensen i moten ble forsterket under 1. verdenskrig hvor kvinner måtte ta mer del i arbeidslivet. Etter 1. verdenskrig ble moten ikke lenger diktert av høysosieteten.⁸¹ Den eksklusive moten utført av tradisjonelle håndverkere gikk gradvis over til å bli masseproduksjon med ny teknologi, og en økende middelklasse ønsket å fremstå som moderne. Amerikanske filmer og skuespillere ble trendsettere. Det ble slutt på de fotside kjolene, og antrekkene ble enklere. Unge, slanke piker ble moteidealet, og kroppen under klærne skulle anes. Kort hår, solbrun hud og en sporty livsstil ble viktig i takt med kvinnens økende sosiale frihet. Tidlig på 1920-tallet ble etniske og eksotiske stiler motens store inspirator.⁸² Både Gauguins tropiske motiver og Cubismens eksotiske innhold bidro til dette. Oppdagelsen av Tutankhamuns gravkammer i 1922 brakte egyptisk påvirkning inn i

⁷⁹ Jane Mulvagh, "Vogue, history of 20th Century Fashion", s.5 -6, London 1988.

⁸⁰ Guldsmedkunst, mars 1910, nr. 3 s.17-18.

⁸¹ Elizabeth Ewing, "History of twentieth century fashion", s. 1, London 1974.

⁸² Jane Mulyagh, "Vogue, history of 20th century fashion", s. 53, London 1988.

smykkekunsten.⁸³ Nye fargekombinasjoner etter egyptisk inspirasjon kom på mote. Den gamle egyptiske smykkekunsten inneholdt også mange symbolske elementer. Skarabé, spinx, lotusblomster og hieroglyfer ble populære, og komposisjonene bar preg av spissvinklede pyramideformer og obelisker. Cubismen medførte i tillegg en interesse for geometriske mønster etter motiv fra maskiner og skyskrapere. Chanel innførte strass-smykker med glass-steiner og mange rader med uekte perle, disse gjerne brukt i kombinasjon med ekte smykker. På mote ble også lange ørepynt til det korte håret, og mange rader med armringer gjerne plassert på overarmen. De mange og rimelige smykkene skulle matche antrekket, og variasjon ble viktigere enn å imponere med kostbare smykker. Dette var ”skjønnhet for alle” i praktisk utfoldelse.

Rundt 1925 ble Art Deco-stilen viktig innenfor klær og smykker, og et alternativ til den minimalistiske funksjonalismen hvor smykker ble ansett som lite passende. Til den knekorte tubekjolen og bøttehatten passet lange dinglende perlekjeder med anheng helt ned til magen, og skulderlange ørepynt ofte prydet med store smykkesteiner.⁸⁴ Håret ble guttekort og gjerne pyntet med nåler, eller hårbånd pyntet med spenner. Motebransjen fikk en knekk etter krakket i 1929, men fra 1930 ble Amerika ledende innenfor masseproduksjon mens Paris fremdeles var senter for haute-couture. Skreddersøm og nøye planlegging ned til minste detalj ble viktig for sosieteten. Det var strenge regler for hva som passet seg til en hver tid. De savnet luksusen og de sosiale etiketter fra fortiden, og motebransjen responderte. Skuespillere og amerikansk film fikk stor påvirkning. Kvinnemoten ble i dette tiåret mer feminin, og skjønnhet og sunnhet skulle være to sider av samme sak. En smal midje ble fremhevet med beltespenner i metall eller plast, og bare rygger, armer og hals ble prydet med mange smykker til aftenbruk. Som en kontrast til 1920-årenes strass-smykker skulle de nå være ekte og gi et diskret men eksklusivt inntrykk.

⁸³ Christianne Weber, “Schmuck der 20er und 30er Jahre in Deutschland”. S. 16, Stuttgart 1989.

⁸⁴ Alastair Duncan, ”Art Deco”, s. 163, London 2001.

4. MODERNE NORSK SMYKKEKUNST

4.1 ”Det moderne prosjekt”

Mellomkrigstiden er i særlig grad blitt knyttet til begrepet ”det moderne prosjekt”, som i hovedsak var en bevisst vilje til modernisering av samfunnet og dagliglivet. Første verdenskrig skapte et markant skille i tid og tradisjoner på mange plan. Nå var det ikke lenger mulig å holde fast ved det gamle, en ny og moderne tid måtte komme. Troen på fremskrittet, på fornuften og på det frie individ var fremherskende, og samfunnsmoralen krevde ærlighet, renhet og enkelhet. Mellomkrigstiden ble et høydepunkt i tilliten til vitenskap og teknologi og troen på en lysende fremtid for alle. 1800-tallets fattige underklasse ble erstattet av en respektabel og velorganisert arbeiderklasse. Forskjellene var i mindre grad knyttet til fastlagte idealer og verdier, men heller til en økonomisk evne til å høyne sin levestandard. Å være moderne ble et viktig begrep for mange i den raskt økende, urbane middelklassen, og for eliten. Også innenfor gullsmedfaget var dette begrepet i hyppig bruk, noe som tydelig kommer frem i bladet Gullsmedkunst fra denne perioden. Gullsmedene fikk en forsterket vilje til formeksperimentering i et ideologisk program som skulle skape en endelig frigjøring fra tidligere tiders konvensjoner. På Stockholmsutstillingen i 1929 og Verdensutstillingen i Paris i 1937 kom resultatene av disse bestrebelsene særlig tydelig frem. De norske gullsmedene fikk stor anerkjennelse for sine arbeider, særlig innenfor sølv og emalje.

På høsten i 1920 ble det kraftige nedgangstider, og gullsmedene ble hardt rammet. Om arbeidsløsheten stod det i Gullsmedkunst:⁸⁵ ”Norsk Guldsmeforbund hadde den 1.9. 117 ledige medlemmer eller ca. 20 % av medlemstallet.” Tiårsperioden 1921-1931 ble stadig vanskeligere med stort prisfall og en vanskelig valutasituasjon.⁸⁶ Hele 1920- tallet var preget av dårlig økonomisk styring fra myndighetene, med påfølgende vanskeligheter for næringslivet. Det ble en kraftig nedgang i omsetningen, og mange norske gullsmedfirmaer gikk konkurs. Andre la om driften, og de som satset på rimeligere produkter for et bredere lag av befolkningen klarte seg best. Først utover på 1930-tallet ser det ut til at aktiviteten i gullsmedbransjen igjen tok seg opp.

⁸⁵ Guldsmekunst 1921, nr.9

4.2 Nyklassisisme, Funksjonalisme og Art Deco

Jubileumsutstillingen i 1914 viste en brokete samling smykker i ulike stiler. Det lå i tiden et ønske om å utvikle et nytt og moderne formspråk også innenfor norsk smykkekunst. Den nye stilen måtte være ærlig, ren og enkel, og basere seg på ny teknologi og økonomiske fremstillingsmetoder. Formgivningen skulle bære preg av kvalitet og ansvarsbevissthet. Produktene måtte inneha gode kvaliteter med hensyn til form og funksjon, og aller helst bygge på gode norske tradisjoner. I tillegg kom ideologien om å skape skjønnhet for alle. Kampen mot dragen ble videreført med stor styrke. Thor Kielland var en ivrig forkjemper for den nye funksjonalistiske stilen, og han satte seg som mål å avskaffe dragestilen for godt.⁸⁷

Etter 1. verdenskrig sees flere parallelle stilretninger i smykkekunsten, med Funksjonalisme og Art Deco som de modernistiske og internasjonale impulsene. Å snakke om funksjonalisme innenfor smykkekunst blir til en viss grad selvmotsigende da smykker ikke er en funksjonell nødvendighet på linje med klær og husgeråd. Ikke desto mindre er smykker en nødvendighet i synliggjøring av identitet, og derfor viktig for mange menneskers selvfølelse. Norske gullsmeder som lenge var blitt betraktet som innovative, var raske til å fange opp disse strømningene, men først på slutten av 1920-tallet lyktes de med en ny og moderen stil innenfor smykkekunst. Allerede på Foreningen Brukskunsts sølvutstilling i 1920 var det tegn til en ny norsk stil i gullsmedfaget.⁸⁸ Gjenstandene bar preg av nyklassisisme med rene, klare former og blanke flater uten hammerslag og med små, elegante dekorelementer. Stilen bygget på logikk og rasjonalisme. Dens formspråk lå ikke langt unna funksjonalismens, men manglet den solide grunntanken om en sammenheng mellom form og funksjon. Etter hvert tok nye, geometriske former over. Foreningen Brukskunst ideer om en større grad av maskinell fremstilling på bekostning av tradisjonelt håndverk hadde medført en stopp i videreutviklingen av den frodige og håndverksbaserte nybarokken.

Funksjonalismen på slutten av 1920-tallet fikk rene, klare, geometriske former med sirkelen og kvadratet som det ideelle utgangspunkt, gjerne som uttrykk for en maskinteknisk estetikk. En eventuell dekor fikk et abstrakt uttrykk etter inspirasjon fra avantgardekunst som bl.a. Cubisme, Konstruktivisme og Futurisme. Maskinestetikk ble sett på som et ærlig og moderne

⁸⁶ T Kielland / H. Grevenor, "Gullsmedhåndverket i Oslo og Kristiania", s 86, Oslo 1934.

⁸⁷ Utstillingen "Kampen mot dragen" i Kunstindustrimuseet i Oslo 1932.

⁸⁸ Jan- Lauritz Opstad, "David –Andersen, 100 år i norsk gullsmedkunst", s. 61, Oslo 1976.

uttrykk, og passet godt med utviklingen av maskinelt produksjonsutstyr. Gullsmedene intensiverte nå bruken av stanser på sine verksteder. Alf Bøe skriver om de norske gullsmedene:⁸⁹ ”Likevel ble de rene kunsthåndverksprosesser fremdeles mestret og tatt i bruk for mer spesielle oppgaver, selv om hovedvekten lå på mekanisering av produksjonsprosesser ved høyt oppdrevet bruk av stanser og andre former for serieproduserende utstyr.” Av samtidens teoretikere ble dette sett på som riktig og prisverdig. Både Thor Kielland og Henrik Grevenor talte rosende om Tostrups planmessige utvikling av formende verktøy i serier. Denne utviklingen gjorde det mulig med prisbesparende kombinasjoner av forskjellige formstykker hvor variasjon ble sikret innenfor en serie med form- og stilmessig fellesskap⁹⁰. Stanset ornamentikk ble hyppig brukt i 1920-årene, og på 1930-tallet ble stansede grunnformer utviklet for sølv og emaljesmykker i et nytt og prisbillig marked.

I en tidlig fase av funksjonalismen ble nok smykker sett på som mindre funksjonelt og dermed ikke høyt prioritert. Art Deco-stilen fra 1920-tallet passet bedre til formålet. Denne mer luksuriøse og dekorerte stilen hadde sitt utspring i Paris, som et mottrekk til en stadig økende internasjonal industriell utvikling. Den fikk navn etter utstillingen ”Exposition International des Arts Decoratifs et Industriels Modernes” som ble holdt i Paris i 1925. Art Deco-stilen innenfor smykkekunst var opptatt av ornamentering, godt håndverk og eksklusive materialer, og la mindre vekt på det sosiale programmet som funksjonalismen var basert på. Formspråket var komplekst, stilisert og fargerikt. I likhet med funksjonalismen ble den influert av avantgarde malerkunst på begynnelsen av 1900-tallet. Påvirkning fra egyptologi etter utgravningen av Tutankhamuns grav i Egypt i 1922-23 og eksotiske motiver fra Afrika og Asia var også tydelig. Art Deco ble av funksjonalismens forkjempere kritisert for å være for luksuriøs og dekadent med total mangel på en sosial ideologi. De mente at kunstindustriens fremtid lå i kvalitetsmessig masseproduksjon med henblikk på folk flest. Men selv om tidens fornuftige tanker krevde fravær av ornamentering, var folk flest ikke psykologisk klare for en slik total forandring, dette gjaldt særlig smykkekunsten. Menneskets forfengelighet og trang til å fremstå som attraktive kunne ikke undertrykkes, og dessuten er smykker spesielt nært knyttet til følelser på mange plan. Innenfor smykkekunsten passet begrepet ”form følger følelser” bedre enn ”form følger funksjon”.

⁸⁹ Alf Bøe i ”Norges kunsthistorie”, bind 6, kap.4: ”Kunsthåndverk og kunstindustri 1914-40” s. 353, Oslo 1981.

⁹⁰ Ibid.

De norske gullsmedene fulgte godt med i utviklingen, og av artikler i Gullsmedkunst kommer det frem at de beundret den franske ekstravagante Art Deco-stilen. De tonet den kraftig ned i sine egne arbeider for å tilpasse seg et nøkternt norsk marked på rask vei mot sosialdemokrati. Brukskunsts sosiale profil fra 1918 kom mer i bakgrunnen utover på 1920-tallet.⁹¹ Det var særlig i de eksklusive varene at foreningens estetiske idealer etter hvert slo igjennom for fullt. På utstillingen i Stockholm i 1929 kom det endelige gjennombruddet for gullsmedenes nye og moderne stil. Utover på 1930-tallet fikk det håndverksmessige preget igjen høy status på bekostning av det industrielle, og utviklingen gikk mot en mykere funksjonalisme. Den stadig hyppigere bruken av stanse- og trykkeverktøy innenfor gullsmedfaget førte til en økende produksjon av smykker i lavere prisklasser. De norske gullsmedene produserte i 1934 ca 80 % av smykkene i markedet, og konkurrerte godt med utenlandsk import.⁹² God kvalitet og lave prisklasser var i ferd med å innfri ønsket om skjønnhet for alle.

4.3 Pariserutstillingen 1925

I perioden 1920-1928 ser det ut til at utstillingsaktiviteten til norske smykkekunstnere var lav. De deltok for eksempel ikke på "Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes" i Paris i 1925, utstillingen som i etterkant er blitt knyttet til stilbegrepet Art Deco. Frankrike ønsket å styrke sin posisjon som ledende innenfor den dekorative kunsten, og en oppfølger av den suksessfulle verdensutstillingen i Paris 1900 skulle bidra til dette.⁹³ Utstillingskomiteen hadde satt seg som mål å finne den "nye stil" som skulle karakterisere automobilens, flyvemaskinens og elektrisitetens tidsalder.⁹⁴ De strenge og rasjonelle ideene fra Deutscher Werkbund ble skjøvet til side til fordel for og en mykere og mer pyntet funksjonalisme. Utstillingen fikk en utbredt innflytelse innenfor mange felt, også innenfor norsk smykkekunst. Frankrikes intensjon var at bare nyskapende gjenstander skulle stilles ut, men på tross av dette ble utstillingen også en promovering av nasjonale tradisjoner. Mange land ønsket å vise en sterk nasjonal identitet gjennom sine produkter. Denne tendensen ble enda mer fremtredende på Verdensutstillingen i Paris i 1937.

Arthur David-Andersen beklaget den norske gullsmedkunstens manglende deltakelse på utstillingen, og mente at vi kunne ha hevdet oss godt og gjort reklame for vårt land.⁹⁵

⁹¹ Jan-Lauritz Opstad, "Davi-Andersen, 100 år i norsk gullsmedkunst," s. 60, Oslo 1976.

⁹² Oslo Gullsmedlag 1934, "Gullsmedmestre i Oslo i de siste hundre år" s.98.

⁹³ Jonathen M. Woodham, "Twentieth-Century Design", s. 76, Oxford New York 1997.

⁹⁴ Morgenposten 1925, nr. 103

⁹⁵ Arthur David-Andersen i "Gullsmedkunst", nr. 11 November 1925, s. 169

Om de franske smykkene på utstillingen skrev han:⁹⁶

Like ved siden av den franske sølvutstillingen var den franske utstilling av smykker. Denne var storslagen, baade paa grund av de store værdier som var samlet her, og ikke mindst ved de enkelte smykkers raffinement og fantastiske komposisjoner.... Ved komposisjonen av smykker var der ikke tat hensyn til stenenes almindelige form. Disse blev slepet efter tegning, saa de passet til det specielle arbeide de skulde tilhøre. Brillianter var ofte slepet i form av lange staver, 3-kantede eller hvilken som helst anden form, som var nødvendig for at arbeidet kunde utføres efter den foreliggende tegning. Det samme var ogsaa tilfældet med farvestenene. Disse anvendtes i meget stor utstrekning sammen med perler, brillianter, sort onyx, koraller og emalje.... Øreringer var til dels enormt store og lange. Vore damer vilde nok synes at bare en av disse øreringer vilde være et passende stort halssmykke.

Franske gullsmeder og særlig firmaet Cartier utviklet en oppsiktsvekkende og luksuriøs smykkekunst i mellomkrigstiden, og fikk stor innflytelse på europeisk og amerikansk smykkemote. Firmaets konvertible smykkekolleksjon nådde sitt absolutte høydepunkt i denne perioden. I tillegg innførte de helt nye fargekombinasjoner hvor smykkesteinene spilte hovedrollen.⁹⁷ Blått og grønt med smaragder, jade og lapis, ”multi” med corall, lapis, jade og turkis og ”frutti” med smaragd, rubin og safir var noen av nyhetene. Fargevalget var blant annet innspiret av de egyptiske gravfunnene i 1922-23 og fra Østen. Smykkesteinene i nye fasonger og farger ser ut til å ha vært essensielt i smykkekunsten på Paris-utstillingen i 1925.

4.4 Gullsmedutdanningen, Jacob Prytz og hans elever

Veien frem til en håndverkerutdannelse på slutten av 1800-tallet gikk gjennom et gullsmedverksted, hvor eleven måtte gå alle gradene fra løpegutt til endelig ferdig svenn med godkjent svenneprøve. Etterpå var det vanlig å reise ut i verden noen år for videre skoling og erfaring. I 1914 kom en ny håndverkslov som sa at for å få håndverksbrev måtte en, foruten å ha tatt svenneprøve, også legge frem attest for kyndighet i bokføring og kalkulasjon. Norges Gullsmedforbund var helt fra starten i 1907 engasjert i gullsmedenes utdanning, og skaffet penger til dette gjennom et stipendiefond. I 1916 ble det opprettet forskole for gullsmeder i Kristiania. Trondheim fikk tilsvarende i 1919 og Bergen i 1920. Gullsmedfagets svenneprøve omfattet i 1937 syv grener: gullarbeid, hammerarbeid, korpusmontering, skjearbeid, filigransarbeid, sølviselering og sølvtrykking.⁹⁸ Det var dessuten kommet et forslag om å innføre svenneprøve i sølvgraving.

⁹⁶ Arthur David Andersen i ”Gullsmedkunst” nr. 11 1925, s. 170.

⁹⁷ Judy Rudo, ”Cartier 1900-1939”, s. 208, London 1997.

⁹⁸ Oslo gullsmedlaug, 1934, ”Gullsmedmestre i Oslo i de siste hundre år.”

For gullsmeder med kunstneriske ambisjoner var det tegnestudier ved en Kunst- og håndverkerskole. Her ble det gitt generell tegne- og modelerinsundervisning felles for alle håndverksgrener. I 1912 ble det opprettet en egen gullsmedklasse ved Statens Haandverk- og Kunstindustriskolen i Kristiania (SHKS), hvor tegneundervisningen var spesielt rettet mot gullsmedfaget. I 1920 tok Jacob Prytz initiativet til opprettelsen av en egen fagskole for gullsmedsvenner ved denne skolen, og det ble innredet et gullsmedverksted med undervisning i praktisk arbeid i tillegg til tegning og modellering.⁹⁹ Dessuten ble det undervist i ornamentikk og stilhistorie. Å innføre praktisk verkstedsundervisning ved SHKS var på dette tidspunktet oppsiktsvekkende i Norge. Ideen kom fra modernistenes nye verkstedkulturer i Østerrike og Tyskland med Wiener Werkstätte og Bauhaus i front. De ønsket å reformere den akademiske utdannelsen og å bryte ned skillelinjene mellom kunst, håndverk og industri. Verkstedbasert utdanning og høy grad av samarbeid på tvers av fagene ble et ideal. I Bauhaus søkte de etter et formalt uttrykk som skulle vise den nye tiden og det moderne.¹⁰⁰ Jacob Prytz var gullsmedklassens overlærer på hele 1920-tallet, og han fikk stor innflytelse på utdanningen hvor Foreningen Brukskunsts ideologi ble retningsgivende. De la vekt på eksperimentering for å finne frem til et nytt og selvstendig uttrykk basert på studier av historisk og moderne materiale i museet og biblioteket.¹⁰¹ Foreningen propaganderte for en funksjonell og mindre håndverksorientert form.¹⁰² Alf Bøe skrev:¹⁰³ ”Undervisningen i gullsmedklassen må under Prytz ha vært inspirerende og dynamisk. Han samlet omkring seg begavede elever,..” Prytz hadde klare direktiver med hensyn til formeksperimenteringen.¹⁰⁴ Oppbyggingen av den moderne form i skisseboken foregikk etter tre hovedregler: Først skulle den konstruktive formen, tyngdeforhold og bevegelse skisseres. Så kom turen til flateornamentikk og dens plassering, og til slutt farger og plastisk utsmykning. Gullsmedene fikk nå utdanning både som formgivere og som håndverkere, og overtok etter hvert arkitektenes og kunstnernes formgiverrolle.¹⁰⁵ De to store gullsmedfirmaene som kom til å dominere bransjen i perioden 1920-1940, Tostrup og David-Andersen, ansatte begge mange av Prytz` elever i denne tiden.

⁹⁹ Thorbjørn Heierdahl, ”Norges Gullsmedforbund i fem og tyve år 1907-1932”, s. 61, Oslo 1932.

¹⁰⁰ Erlend G. Høyersten i ”Design, symbol, stil”, kap: ”Radikal design” s. 13, Oslo 2000.

¹⁰¹ Ibid, s.63

¹⁰² Alf Bøe i ”Norges Kunsthistorie” b. 6, kap.4:”Kunsthåndverk og kunstindustri 1914-1940”, s. 350, Oslo 1981

¹⁰³ Ibid

¹⁰⁴ Thorbjørn Heierdahl, ”Norges Gullsmedforbund i fem og tyve år 1907-1932”, s. 63, Oslo 1932.

¹⁰⁵ Fredrik Wildhagen, ”Norge i Form”, s. 88, Oslo 1988.

4.5 Smykker på utstillingen ”Norsk gullsmedkunst 1929” i Stockholm

Svenskene beundret norsk gullsmedkunst og fikk i 1929 overtalt de norske gullsmedene til å lage en utstilling om Norsk Gullsmedkunst i Nationalmuseum i Stockholm. Daværende direktør for Kunstindustrimuseet i Oslo Thor Kielland organiserte utstillingen, og i katalogens innledning skrev han:¹⁰⁶

Vel fulgte gullsmedene med, og det aktivt, i den atilistiske ekspressrevy som utspilledes i århundredets siste halvdel. Men sin tekniske kvalitetsfølelse mistet i alle fall de førende firmaer ikke, og allerede tidlig begynte fagets ledende menn bevisst å arbeide med utviklingen av et selvstendig norskfarvet formspråk, en streben som førte til interessante, til dels meget bemerkelsesverdige resultater....Skal jeg endelig fremheve de par mest karakteristiske fellesdrag i den norske gullsmedkunsten av i dag, så vil jeg først og fremst peke på den streben etter å skape stramme renlinjede former, dernest på den fint detaljerte dekorasjon, enten anvendt som en velpasset rik massevirkning underordnet formens ledd eller anvendt kun som et enkelt point på et for øvrig smykkeløst korpus. Videre må merkes hvorledes så vel korpus som dekorasjonen utformes i nøie overensstemmelse med de mest moderne tekniske hjelpemidlers krav og muligheter. Et særdrag er også den ganske store utstrekning emaljen har fått som ledd i sølvarbeidenes dekorasjon, og i smykkenes. Også som selvstendig gren spiller emaljekunsten i øieblikket en stor rolle, særlig translucid-emaljen. Teknisk sett tør det sies at de norske gullsmeder både i sølv og emalje, delvis også i gull står høit, og det er i det hele tatt bemerkelsesverdig hvor skarpt gullsmedene har fulgt med i fagets tekniske utvikling, hvor forholdsvis tidlig de ledende verksteder har utviklet sig i industriell retning og hvorledes de har forstått å utnytte maskinene i et fruktbringende vekselbruk med håndarbeidet.

Dagens Nyheter skrev blant annet dette om utstillingen:¹⁰⁷

När man kastar flyktiga blickar över de skatter som ligga utbredda i gapande montrar fångas i första hand uppmärksamheten av den skenbart onorska tendensen i alltsammans. Borta är den vilda drakslinge- ock akantusbladromantiken, borta det hemtamt hamrade godset- alt har sökt seg in i nya fåror, vilka kanske inte helt lagt seg till rätta än. Att det ena är tämligen likt det andra beror förmodlingen på att det stora namnet, Jacob Prytz, som tecknar mycket åt firman Tostrup, även är chef för Hantverksskolans guld- ock silversmide ock följaktigen låter sin ande sväva över de unga som gå ut därifrån över hela Norge.

Den norske kulturelitens langvarige kamp mot dragen så ut til å være vunnet, i hvert fall innenfor disse prestisjefulle gjenstandene. Svensk Hantverkstidning skrev at utstillingens høye gjennomsnittsnivå virket imponerende på svenskene, men at ”J.Tostrup dominerade såvel kvalitativt som kvantitativt”.¹⁰⁸ De var også imponert over gullsmedenes gjevne produksjoner av gode bruks- og prydgjenstander for folk flest, og ikke bare luksuspregede ting. Emaljekunsten ble spesielt fremhevet.

På utstillingen i 1929 deltok firmaene J. Tostrup, David-Andersen, Aksel Holmsen, Th. Martinsen, Hans Hohle og Gullsmedklassen ved SHKS. De tre sistnevnte hadde ingen smykker utstilt.

¹⁰⁶ Thor Kielland i Utstillingskatalogen til ”Norsk sølv” Nationalmuseum i Stockholm 1929.

¹⁰⁷ Dagens Nyheter, 30.4.1929, ”Norsk silver, norsk emalj i Stockholm”.

¹⁰⁸ Åke Stavenow i Svensk Hantverkstidning 192.

Fra J. Tostrup deltok Jacob Prytz sammen med Sigurd Alf Eriksen, Oskar Sørensen og Hanna Visund. De hadde alle gått i gullsmedklassen til Prytz, og tilhørte det første kullet som hadde fått moderne utdannelse både som formgiver og gullsmed. Tilsvarende designutdannelse fikk blant annet også Nora Gulbrandsen og Sverre Pettersen som omtrent samtidig ble ansatt hos henholdsvis Porsgrund Porselensfabrikk og Hadeland Glassverk. Sigurd Alf Eriksen (1899-1991) gikk i lære hos Tostrup i 1914-1921. Etter årene ved SHKS tok han malerutdannelse ved blant annet Staatliche Zeichenakademi i Hanau og Kunstakademiet i Roma. Fra 1926-1946 var han leder for emaljeavdelingen hos Tostrup, og ble også overlærer i gullsmedkunst ved SHKS. I 1946 etablerte han eget verksted hvor de kunstneriske verdier og selve håndverket ble vektlagt, og han ble med dette en banebryter for neste generasjon kunsthåndverkere. Både Oskar Sørensen og Hanna Visund var dyktige siselører, og jobbet mange år som formgivere for Tostrup. Oskar Sørensen var også i en periode lærer i gullsmedklassen ved SHKS.

Firmaet Tostrup hadde i 1920-årene foretatt en rasjonalisering av samarbeidet mellom salgsapparat, tegneatelieret og verkstedet.¹⁰⁹ Firmaets produkter ble etter hvert et resultat av et intimt samarbeid mellom en rekke kunstnere i faget. De drev et vekselbruk mellom maskin- og håndverksproduksjon, og samarbeidet resulterte i smidige tekniske kombinasjoner. Speilemalje ble mye brukt både i korpus og smykker. I sølvsmykkene ble emaljen helst brukt alene, men i de mer kostbare gullsmykkene ble emalje gjerne kombinert med smykkesteiner. Jakob Prytz og hans medarbeidere var særlig opptatt av geometriske former som de varierte på en fantasifull måte.¹¹⁰ Det maleriske uttrykket var viktig og spesielt synlig i emaljen.

På salgsutstillingen i Stockholm stilte firmaet ut 30 gullsmykker med smykkesteiner og emalje og 18 sølvsmykker med emalje i tillegg til en del korpus. To av gullsmykkene var i platina med brillianter, de andre i gult gull med fargesterke smykkesteiner som krysopras, topas, turkis, lapis lazuli, smaragd, rubin og perler. Noen gullsmykker hadde dessuten sort, rød, grønn eller blå emalje. Kat.nr.94 viser to av smykkene fra firmaets kolleksjon. Det sirkelrunde anhenget med elefantmotiv er laget i gull med emalje, perler og fargede smykkesteiner, og er afrikansk inspirert både i form og dekor. Elefanten i midten er omsluttet av symmetrisk og detaljert dekorerte border, og overgangen mellom anheng og kjede er også

¹⁰⁹ Thor Kielland, "Om Gullsmedkunst i 100 år, J.Tostrup 1832-1932", s. 165, Oslo 1939.

¹¹⁰ Ibid. s. 168.

utformet etter inspirasjon fra Afrikansk smykkekunst. Det rektangulære anhenget er laget i platina med brillianter, og har fått en Art deco-preget dekor basert på kvadratet, trekanten, sirkelen og rette linjer. Anhenget i Kat.nr.97 er laget i gull med emaljedekor. Her har emaljen tatt smykkesteinenes plass. Streng geometri preger dette smykket som sannsynligvis ble laget på begynnelsen av 1930-tallet.

Fra David Andersen deltok ved siden av Ivar David-Andersen, Thorbjørn Lie Jørgensen og Guttorm Kristiansen (senere Gagnes) på Stockholmutstillingen. Disse tre tilhørte også det første kullet med ny og moderne designutdannelse ved gullsmedklassen til Prytz på SHKS. De ble ansatt hos David Andersen i 1927, og først da ble det virkelig fart i fornyelsen av firmaets produksjoner.¹¹¹ To år senere ble også Harry Sørby fra SHKS ansatt som tegner. Det ble disse fire som sammen kom til å lede firmaets kunstneriske utvikling i mange år fremover. Ivar David-Andersen (1903-1988) tok svennebrev som korpusmaker i 1926. Thorbjørn Lie-Jørgensen (1900-1961) ble utdannet gullarbeider hos Henrik Lund i 1914-1918, og i tillegg til SHKS tok han malerutdannelse hos Axel Revold på Kunstakademiet. Han var fast ansatt hos David-Andersen i 1927-1939. Senere arbeidet han som selvstendig kunsthåndverker og maler. Guttorm Kristiansen (1906-1964) gikk i lære hos David-Andersen i 1920-1925 og etter SHKS og Kunstakademiet var han ansatt hos David-Andersen fra 1927-1953.

På Stockholmutstillingen stilte firmaet David Andersen ut 27 gullsmykker med edelsteiner og perler samt 8 sølvbrosjer med emalje i tillegg til en del korpus. Ett av gullsmykkene var i platina, de andre i gult gull, og de mest brukte smykkesteinene var topas, smaragd, onyx, opal, korall og lapis lazuli samt briljanter og perler. Det ser ut til at firmaet nå brukte mange og store smykkesteiner i sine arbeider, og at både smykkesteinene og emaljen var dominert av kraftige farger etter inspirasjon fra Paris-utstillingen i 1925. Kat.nr.95 viser to gullanheng fra kolleksjonen. Korset ble tegnet av Ivar David-Andersen og er prydet med smaragder og emalje. Anhenget i Kat.nr.96 er av samme type som i Kat.nr.95 og har koraller, sort onyx, små fargeløse steiner og sort emalje. Begge anhengene ble formgitt etter strenge geometriske prinsipper typisk for elevene til overlærer Prytz. Også sølvanhengene med emalje i Kat.nr.101, 102 og 103 ble konstruert etter de samme prinsipper. Det korsformede smykke i Kat.nr.101 ble tegnet av Guttorm Kristiansen og har speilemalje over guillochering i rødbrunt, turkis, blått og sort. Det samme gjelder sølvanhenget i Kat.nr.102 som har speilemalje i blått,

¹¹¹ Jan-Lauritz Opstad, "David –Andersen, 100 år i norsk gullsmedkunst," s. 62, Oslo 1976.

sort og hvitt. Sølvanhenget i Kat.nr.103 ble tegnet av Ivar David Andersen og har rød, grønn og blå speilemalje over guillochering. Dette smykket ble laget i flere ulike varianter for eksempel i en kombinasjon av gull, sølv, grønne smykkesteiner og sort emalje. Speilemalje over guillochert mønster ble mest brukt i sølvsmykkene, men også opak emalje i sterke og klare farger forekom ofte. Morgenbladet hadde et intervju med Ivar David Andersen i 1929. På spørsmål om hvilke krav han hadde til et moderne smykke svarte han:¹¹²

Et smykke bør for det første opfylde de strengeste krav til god komposisjon baade hva form og farve angaar. De midler man har at arbeide med bør være utnyttet baade paa den mest økonomiske og den virkningsfuldeste maate. Jo enklere materialene er, desto større krav settes til tegnerens og haandverkerens dyktighet ...Et smykkets maal bør være at virke ved sin skjønnhet, ikke ved sin pragt.

Firmaet Aksel Holmsen stilte for det meste ut korpusarbeider på Stockholmutstillingen i 1929, men også 4 sølvsmykker med emaljedekor var med. Ved fremstillingen av arbeidene deltok Ivar Holmsen, Johan Knudsen og Olaf Jensen. Den forgylte sølvbrojsen i Kat.nr.104 ble laget av firmaet i 1920-årene. Det har rød og hvit speilemalje, og både hovedformen og hengene er basert på enkle geometriske former. Samtidig videreføres formgivningen fra filigransmykkene på begynnelsen av 1900-tallet.

4.6 ”Kampen mot dragen”

Kampen mot dragen startet allerede rundt 1910. Flere personligheter innenfor norsk kulturelite kritiserte da kunstindustrien for å være blitt for opptatt av profitt, og for å være for lite nytenkende i formgivningen. Henrik Sørensen var for eksempel lei av ”drage- og jugendslyngningerne”, og ønsket en ny norsk stil helt fri for slike elementer. Foreningen Brukskunsts ideologi om vakre hverdagsvarer for folk flest var også helt fri for drager, og de mest profilerte gullsmedbedriftene var tilsynelatende raske til å kvitte seg med dette forhatte dyret. Men folk flest var blitt glade i dragestilen og andre nasjonale motiver, og var ikke helt klare for å avskaffe dette for godt. Ukebladene trykket til stadighet mønsterark med slike motiver til bruk for broderi og annen hjemmehusflid.

Hele mellomkrigstiden ble preget av moralisme og et ønske om å oppdra folk til å sette pris på kulturelitens gode smak. Thor Kielland propaganderte heftig for funksjonalismen som han mente passet spesielt godt i Norge.¹¹³ Etter en opprydding i Kunstindustrimuseets magasiner fikk Kielland sammen med Aftenposten ideen til utstillingen ”Kampen mot dragen” som ble

¹¹² Morgenbladet 3.9.1929

holdt i 1932. Utstillingen innehold et ”redselskabinett av smakløsheter” som var ment å skulle skremme folk til en bedre smak. Morgenbladet skrev:¹¹⁴ ”Og maken til denne utstillingen skulle man vel aldri ha sett. Det er en samling av redselsfullheter som man skulde ha forsvoret at det vilde være mulig å skrape sammen.” Thor Kielland rettet skarp kritikk mot ukebladene som ”år ut og år inn fortsetter ødeleggelsen av det norske folks smak- og kvalitetsinstinkt.”¹¹⁵ Utstillingen ble en publikumssuksess og måtte etter hvert ha utvidede åpningstider. Debatten i pressen gikk høyt i ukene rundt. Mange var enige med Thor Kielland, men Dagbladet og Stavanger Aftenblad forsøkte seg med forsiktig kritikk, og argumenterte for ”smaken til folk flest”.¹¹⁶ Dagbladets morsomme eventyr om Tor som reiste ute for å drepe dragen, konkluderte med at dragen fremdeles var i live.¹¹⁷

Selv om de store og profilerte gullsmedfirmaene nå holdt seg for gode til å vise smykker med dragestiltemotiver og annen nasjonalromantisk ornamentikk på utstillinger, ble det produsert slike gjenstander helt frem til 2. verdenskrig. For eksempel ble brosjen i Kat.nr.14 samt en god del historiske minnebrosjer laget hos L.Gullhagen i Gjøvik rundt 1927. Firmaet Theodor Olsens Eftf. i Bergen laget tilsvarende sølvsmykker som ble utstilt under Bergensutstillingen i 1928.¹¹⁸ Dette firmaet var i første halvdel av 1900-tallet et av Bergens største gullsmedbedrifter. De produserte hovedsakelig korpus og bestikk i sølvplett, men katalogen fra 1928 viser at de også laget støpte sølvbrosjer i en nasjonalromantisk sjanger. David Andersen laget mange ulike typer armlenker med nasjonale motiver i 1930-årene. Sølvvarmlenken øverst i Kat.nr.111 er ett eksempel på dragestilornamentikk. Gullarmlenker med akantusranker hørte også til vareassortimentet, og motiver fra norske eventyr og sagn ble mye brukt i sølvvarmlenker. Den oksiderte sølvvarmlenke ”Folkevis” som vist i Kat.nr.108 ble en bestselger som ble produsert til langt ut på 1950-tallet, og fikk etter hvert også speilemalje over motivene. To ulike motiver går igjen i de kvadratiske leddene. Det ene fremstiller en person ridende på en hest og med sverd og skjold høyt hevet til kamp. I det andre motivet holder en dame den ene hånden sin beskyttende over en drage samtidig som hun mater den med den andre. Til tross for direktør Kiellands anstrengelser ser det ut til at drager og andre typisk norske motiver fortsatt ble produsert både i gamle og nye varianter helt frem til 2. verdenskrig, også innenfor det prestisjefulle gullsmedfaget.

¹¹³ Thor Kielland, Oslo Aftenavis 24.11.1930

¹¹⁴ Morgenbladet 22.4.1932.

¹¹⁵ Thor Kielland, Aftenposten 21.4.1932

¹¹⁶ Stavanger aftenblad 27.4.1932

¹¹⁷ Dagbladet 28.4.1932

4.7 ”Moderne gullsmedarbeider”

I 1935 startet bransjebladet Gullsmedkunst en ny serie som de kalte ”Moderne gullsmedarbeider”. Den omfattet både korpus og smykker og pågikk frem til 2. verdenskrig. Gullsmedene ble oppfordret til å sende inn bilder av sine produksjoner slik at den modernistiske utviklingen innenfor faget kunne synliggjøres. Mange gullsmeder fulgte oppfordringen. Av firmaer som fikk publisert sine moderne smykker kan nevnes Oslofirmaene Aksel Holmsen , David Andersen, Lars Harsheim, Ludvig Sæther, og Iver Nielsen. De tre sistnevnte kalte sine firmaer for gullvarefabrikker.

Aksel Holmsen viste i 1935 sølvsmykker med emalje som hadde ”Moderne fargesammensetning i forbindelse med moderne former.”¹¹⁹ Mansjettknapper, armlenker og anheng bestod av hele utstansede ledd med emaljedekor i en enkel, geometrisk stil. Emalje i sort og hvitt var benyttet i kontrasterende felter, og den hvite emaljen hadde ofte også en liten gulldekor som i smykkene fra nyempiren. Disse rimelige smykkene representerte langt på vei ideen om skjønnhet for alle. Anhenget i forgylt sølv i Kat.nr.105 har kontrasterende sorte og hvite opake emaljen. Sammen med mansjettknappene i Kat.nr.107 representerte disse smykkene en trend i 1930-årene. De fleste Oslo-gullsmeder ser ut til å ha produsert smykker med geometrisk dekor i sort og hvitt emalje på denne tiden. David Andersens sjakkrutede armlenke i Kat.nr.111 er et typiske eksempler.

David Andersen viste i 1935 bilder av mer eksklusive gull og platinasmykker prydet med perler og smykkesteiner.¹²⁰ Også disse smykkene var i en enkel og streng stil men allikevel mer luksuriøse på grunn av materialvalget. Kat.nr.98 viser platinasmykker med turmaliner, topaser og små diamanter kombinert med emalje. Formene er basert på streng geometri og ble tegnet av Guttorm Kristiansen. Store, rimelige og fasettslepne smykkesteiner i kvadratisk eller rektangulær form ser ut til å ha vært viktige elementer i smykkekonsten i 1930-årene. Også gullanhenget med perler og emalje i Kat.nr.100 har en enkel, streng og moderne form, og ble av Gullsmedkunst karakterisert som ”moderne pendant”. Fra ca 1930 begynte David-Andersen å signere produktene med inventorstempler i tillegg til firmastempel. De ønsket å øke forståelsen for det kunstneriske og skapende uttrykket i sine gjenstander, og først nå fikk

¹¹⁸ Katalog fra L.Gullhagen i Gjøvik 1927 og Katalog fra Theodor Olsens Eftf. 1928.

¹¹⁹ Gullsmedkunst 1935, nr.5, (s.53).

¹²⁰ Ibid. nr.8, (s.95).

formgiverne lov å markere seg. De vektla etter hvert de kunstneriske og håndverksmessige verdiene fremfor materialenes reelle pengeverdi. I 1938 holdt Ivar David Andersen et lite radioforedrag i "Husmortimen".¹²¹ Der fremhevet han at smykkets viktigste funksjon nå i moderne tid var å skape skjønnhet og glede, ikke status slik tilfellet var før i tiden.

Gullsmedens oppgave ble nå derfor i første rekke å lage smykker av høy kunstnerisk verdi og varighet, og til dette krevdes blant annet dyktighet i materialkunnskap, komposisjon, teknikk og håndverk. En slik innstilling til smykkekonsten kjennetegnet en høyt utviklet kultur mente han, og fremhevet i den sammenhengen antikk egyptisk smykkekonst. I Norge var det de samme formgiverne som utformet både de eksklusive og de rimeligere smykkene, dette i kontrast til vanlig praksis i andre Europeiske land. Firmaet David Andersens produksjoner av smykker i alle prisklasser var i 1930-årene omfattende.¹²²

Lars Harsheims gullvarefabrikk viste smykker i platina og gull både i 1935 og i 1937.

I 1935 profilerte firmaet sine platinasmykker med brillianter og Gullsmedkunst skrev:

Ved forarbeidelse har man som det sees lagt vekt på en omhyggelig kunstnerisk og håndverksmessig gjennomarbeidelse I denne forbindelse er det også av interesse å nevne at Harsheims store verksted for gullarbeider er kommet meget langt i teknisk henseende. Han har bl.a. optatt konkurransen med de importerte varer, og fremstiller nu også de billigere modeller i minst liker vakker utførelse og til minst like fordelaktige priser som de utenlandske. Harsheim har således erobret meget av det utenlandske marked av billige gullvarer, og vært en av pionerene for vår hjemlige produksjon.

I 1937 stod det to artikler i Gullsmedkunst om disse rimeligere gullarbeidene. De bestod av tynt utstansede deler i gull hvor hovedformene baserte seg på sirkelen eller ovalen, og med blondelignende ornamentering. De var gjerne prydet med perler og rimelige smykkesteiner i cabosjongslip som agat, turkis, lapis lazuli og chrysopras, eller fasettslepnede topaser og lignende. Gullet hadde flere ulike fargenyanser etter siste mote fra Paris.

Flere norske gullsmedfirmaer fulgte i Harsheims fotspor og startet produksjon av rimelige gullsmykker for et bredt publikum. Eksemplene fra serien "Moderne gullsmedarbeider" viser klart at det mekaniserte produksjonsutstyret virkelig kom i utbredt bruk for fullt på 1930-tallet også innenfor gullvareproduksjonen, samtidig som håndverket fremdeles ble videreført.

I denne perioden begynte også gullsmedene å eksperimentere med nytt og moderne slyngestøp-utstyr. Firmaet Homstvedt i Bergen ble en pioner i denne sammenhengen.

¹²¹ Gullsmedkunst nr.11, 1938.

¹²² Eivind S. Engelstad, "David-Anderssen 1876-1951", s. 29, Oslo 1951.

4.8 Verdensutstillingen i Paris 1937

På verdensutstillingen i Paris i 1937: "Exposition International des Arts et des Techniques Appliquées à la Vie Moderne" deltok bare de to norske gullsmedfirmaene Tostrup og David Andersen. Disse to firmaene representerte på alle måter det beste av norsk gullsmedkunst i sin samtid.¹²³ I Gullsmedkunst stod det:¹²⁴

Rene og klare former, enkelhet og gedigenhet på samme tid og en evne til å gi liv og spill i sølvet. Særlig innenfor emaljearbeidene gjør de norske gullsmedene seg bemerket...Også den samling av smykker som er utstilt viser raffinement og finhet i detaljer som virker nesten overraskende som et stort og gledelig fremskritt.

Magasinet "Art et décoration" skrev at når det gjaldt den norske gullsmedkunsten så gjorde David Andersen seg fordelaktig bemerket med vakre former i en kraftig og rustikk stil. Men vinneren av den norske dekorative kunsten var emaljen mente de, og æren for dette tilfalt Tostrup, utøveren av diverse arbeider som etter materialet å dømme både i form og farge fortjente å bli kalt mesterverk.¹²⁵ Det nære samarbeidet mellom formgiver og håndverker ble spesielt fremhevet i den utenlandske pressen, og de satte pris på de rene, enkle formene og den nasjonale egenart som preget gjenstandene.¹²⁶ Jeg har dessverre ikke klart å finne frem til hvilke smykker som ble vist på denne utstillingen. Utstillingskatalogen til den norske paviljongen hadde kun et par bilder og beskrivelse av korpusgjenstander i sølv uten emalje fra de to firmaene.

Svenske Wiwen Nilsson (1897-1974) deltok også med stort hell på Verdensutstillingen i Paris i 1937. Han var en av de første svenske gullsmedene som gjorde seg bemerket innenfor smykkekunsten i første halvdel av 1900-tallet, og han ble til stor inspirasjon både nasjonalt og internasjonalt. Han fullført læretiden hos sin far i Lund, og debuterte på Göteborgsutstillingen i 1923 med korpus. Etter studier i Hanau, København og Paris hvor han ble påvirket av tysk ekspresjonisme og abstrakt kunst, begynte han å lage smykker og korpus i en geometrisk stil.¹²⁷ Til smykkene brukte han gjerne mattslippt sølv og store røft kuttete bergkrystaller eller malakitt, lapis og månestein, men også gull og citriner. Han var mer opptatt av materialenes kreative muligheter enn av smykkesteinenes reelle pengeverdi, og søkte etter å uttrykke den iboende skjønnheten og rytmen i mineraler og metall. I sann demokratisk og funksjonalistisk

¹²³ Gullsmedkunst 1937, etter H.Grevenors radioforedrag.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Art et décoration 1937, s. 204.

¹²⁶ Jan-Lauritz Opstad, "David-Andersen 100 år i norsk gullsmedkunst", s. 75-76, Oslo 1976.

¹²⁷ Anne-Marie Ericsson, "Svensk Smykkekonst, från jugend till postmodernism", s. 30-34, Helsingborg 1990.

ånd bestrebet Wiwen Nilsson seg på å lage prismessig overkommelige smykker for den moderne kvinne.¹²⁸ Anhenget i Kat.nr.99 er laget i sølv med en stor rektangulær bergkrystall i kombinasjon med sort onyx, og proporsjoner og materialvalg synes like moderne i dag. I 1928 overtok han sin fars gullsmedfirma i Lund, og på Stockholms-utstillingen i 1930 gjorde hans nyskapende kunst stor suksess. Han deltok også på verdensutstillingen i New York i 1939, samt på Sveriges første samlingsutstilling av smykkekunst: "Nutidssmycken" i Nasjonalmuseet 1959. Wiwen Nilssons særegne stil ble kjent og beundret over hele Norden og påvirket nok også norske smykkekunstnere.

4.9 Smykker som identitet og symbol.

Det er få ting som forteller så mye om en personlighet eller om et samfunn som smykker. I tillegg til en iboende trang til å fremstå som attraktiv, kommer ønsker om tilhørighet, aksept, kjærlighet, innflytelse og makt. Smykker er godt egnet til alle disse følelsesladete formålene. En person kan ved å bære et spesielt smykke gi tydelige signaler til omgivelsene. Et vakkert skjell i en snor rundt halsen kan eksemplifisere skjønnhetstrangen, mens kronjuveler og andre kostbarheter viser rikdom og makt. Gifteringen forteller om en inngått allianse og den runde og ubrutte formen symboliserer evig troskap til den utvalgte. I første halvdel av 1900-tallet var det vanlig for sølvbruden å bære en spesiell hårpynt. Den var laget i sølv eller et sølvfarget metall og var utformet som en gren med små blader. Sølvbrudgommen hadde tilsvarende liten kvast på jakken. Både i museene og privat finnes slik sølvbrudepynt som vist i Kat.nr.48 og 49. De er alle nokså likt utformet, men mangler stempel og er derfor vanskelige å attribuere. Sølvkransen var kanskje et symbol på en foredling av parforholdet. Den romantiske og lykkebringende myrtekransen som bruden bar til bryllupet var blitt til sølv.

Amuletter med bilder av en kjær person og kanskje også en hårlokk forteller om viktige medmenneskelige relasjoner. Både amuletter og andre minnesmykker var populære i første halvdel av 1900-tallet. (Kat.nr.71 og 72) Smykker gitt som gave til en spesiell anledning forteller sin historie. Hårsmykkene hørte også til kategorien minnesmykker. I 1936 stod det en artikkel om hårsmykker i Gullsmedkunst:¹²⁹

Fra slutningen av det 18de århundre og et stykke inn i dette bruktes alle slags smykker av tresset eller knipt menneskehår, både i Europa og Amerika. Til disse smykker som bruktes av alle stender (fra de kongelige og til de minst bemidlede) leverte gullsmedene bare lås. Disse smykkene bunnet vel egentlig i sentimentalitet, for de skulde helst være laget av en eller annen kjær persons hår. ...Den almindeligste lås hadde form av to hender som møttes. Denne forekom både i gull, sølv og gullblikk ...

¹²⁸ Kerstin Wickman, "Nordisk smykkekunst", s. 203, Danmark 1995.

¹²⁹ Gullsmedkunst, August 1936, nr. 8.

Morgenbladet hadde en artikkel om hårsmykker i 1934¹³⁰. Her fortelles det at slike hårarbeider var nesten uslitelige. Tressing av hårkjeder, hårarmbånd og hårroser utviklet seg på 1800- og 1900-tallet seg til en virkelig kunst, og gullsmedene fikk i oppdrag å laget fine låser til disse. Kat.nr.106 viser en armlenke av tresset hår med lås fra J.Tostrup. Kasselåsen er i forgylt sølv med rød, sort og gul emaljedekor, og den har stjerneformet fasong.

Det var også vanlig i første halvdel av 1900-tallet å bære sørgesmykker. Disse hadde gjerne sort dekor i form av emalje eller smykkesteiner som tegn på sorg. (Kat.nr.70, 71) Både smykker og smykkesteiner har til alle tider blitt ilagt symbolske egenskaper. Å bære lykkebringende smykkesteiner har vært populært, og de ulike mineralene har blitt tillagt forskjellige egenskaper. For eksempel ble perler knyttet til bluferdighet, og onyx skulle skape sørgmodighet. Også andre lykkebringende motiver ble brukt.

Smykker med korsform symboliserte tilhørighet til kristen tro. Kristendommen spilte en viktig rolle under fremveksten av det norske sosialdemokratiet, og korsformede smykker ser ut til å ha vært spesielt utbredt i mellomkrigstiden. David Andersen fikk det ærefulle oppdraget å lage korsformede anheng til dåpsbarna prinsesse Ragnhild og prinsesse Astrid i 1930 og 1932. De ble formgitt av henholdsvis Thorbjørn Lie-Jørgensen og Guttorm Gagnes.

Å føle seg inkludert i et samfunn og motta aksept for innsats til fellesskapet var viktig. I over 100 år ble for eksempel Oslo byes vels gullring brukt som belønningsring for lang og tro tjeneste. Høyere utdanning har ofte ringer som symboliserer et fag og yrke, og foreninger en ring, anheng eller nål for sine medlemmer. I første halvdel av 1900-tallet ble det laget mange ordførerkjeder og rektorkjeder av norske gullsmeder, kjeder som skulle symbolisere posisjon og makt i det nye samfunnet som var under utvikling. Å bære kjeder, brosjer eller andre typer smykker med spesielle motiver kunne signalisere tilhørighet til en by eller en nasjon.

Norge var under hele første halvdel av 1900-tallet sterkt preget av nasjonalisme, noe som tydelig speiles i smykkene. De nasjonale smykkene (Kat.nr.21-24) og de historiske minnebrosjene (Kat.nr.62 og 63) viser til en nasjonalromantisk holdning og en stolthetsfølelse for fedrelandet. Frem til ca.1920 brukte formgiverne hovedsakelig motiver fra norsk flora og fauna i emaljesmykkene. (Kat.nr.25,26,30,37,66,69 og 73) Motiver fra norske myter og sagn samt bonderomantisk folkekunst ser ut til å ha vært viktige inspirasjonskilder i

¹³⁰ Morgenbladet 3.3.1934.

smykkekunsten helt frem til 2. verdenskrig, men slike smykker ble ikke vist på de prestisjefulle utstillingene. Kampen mot dragen var kanskje vunnet der, men nasjonal-romantikken ville folk flest ikke helt gi slipp på.

Fedrelandskjærligheten ble i mellomkrigstiden til en viss grad samfunnsbevarende i den store kampen mellom de borgerlige og sosialistene, men det var i hovedsak Høyre (fra 1934 Det nasjonale Folkepartiet) og Bondepartiet som hadde nasjonale programposter.¹³¹ Nasjonalisme brukt som stemningsskapende metode i politiske bevegelser er kjent. Merker, medaljer og pokaler ble et uttrykk for den individualistiske konkurransekulturen som preget den borgelige siden, og de norske gullsmedene fikk mange oppdrag med å lage slike produkter. Fedrelandslaget med Michelsen og Nansen i spissen brukte det norske flagget og nasjonalsangen som symboler i kampen mot ”kommunistene”. Slike symboler samt deres ishavsimperialisme var en fredelig form for nasjonalisme som harmonerte med et demokratisk styresett. Nasjonal Samlings program derimot innebar blant annet en dyrking av vikingtiden med våpenbruk og hird på bakgrunn av den germanske storhetstanken og ønsker om ekspansjon. Hird, hilsen, øks og sverd ble brukt som symboler i en rekke merker og smykker som bevegelsen fikk laget til bruk under oppbyggingen av organisasjonen i perioden 1934-1944.¹³² Dette ble kombinert med solkorset og hakekorset som var magiske og religiøse symboler kjent både fra norrøn mytologi og fra antikken. Symbolene ble laget i mange ulike materialer hvor det mest prestisjefulle var sølv, sølv med emalje eller gull med dyre smykkesteiner. Kat.nr.110 viser hedersmerket ”Frontkjemper” som ble laget i sølv. Sentralt plassert i den åttekantede rammen står en viking med sverdet høyt hevet til kamp og med skjoldet foran seg til forsvar. Rammen har runelignende ornamentikk. Sølvnålen til ”Norsk Tysk Selskap” som er avbildet i Kat.nr.109 har emaljededekor i røde, hvite og blå striper som gir klare assosiasjoner til det norske flagget. Hakekorset som var de tyske nazistenes partimerke, er plassert i midten. Det blir hevdet at norske gullsmeder i 1930-årene ble tvunget til å lage praktstykker med nazistiske symboler.¹³³ Også smykker for vanlig salg ble serieprodusert med slike symboler. Sølvvarmlenken nederst i Kat.nr.111 har hvit speilemalje over guillochering samt 8 små hakekors i sorte emaljefirkanter på hvert ledd. Det ble laget hos David Andersen i 1930-årene.

¹³¹ Edvard Bull, ”Norges historie” b. 13, s. 256, Oslo 1978.

¹³² Stephan Tschudi Madsen, ”Honnør til en hånet stil.” Oslo 1993

¹³³ Ibid.

5. MATERIALER, TEKNIKK OG GEMMOLOGI

5.1 Metallene:

Edelmetallene sølv, gull og platina var populære smykkematerialer i Norge og Europa mellom 1890-1940. Edelmetallenes fortrinn er at de er harde og bestandige samtidig som de lett lar seg forme til ulike fasonger. De får en vakker glans ved polering, og er dessuten sjeldne og verdifulle. Emalje, smykkesteiner og perler var viktige dekorelementer, og norske perler var en spesialitet. Uedle metaller som tinn, kobber, messing og bronse forekom også men i mindre grad. I Norge fikk vi sølv fra gruvene på Kongsberg, mens gullet i hovedsak ble importert fra Amerika og Sør-Afrika. Våre gullgruver på Eidsvoll, Bømlø og Ølve var ikke lønnsomme, og alluvialt gull fra Finnmarksvidda var for spesielt interesserte. Romantiske gullsmeder reiste dit for å vaske ut gull til egne gifteringer, men lønnsomt for bedriften var det ikke. For å kunne handle med edle metaller måtte gullsmeden ha et gyldig sertifikat. Under 1. verdenskrig ble det etter hvert materialknapphet, og mange gullsmeder smeltet om gullmynter til sin smykkeproduksjon. Dette var ulovlig og opphørte etter hvert.

Etter lov av 6. juni 1891 om gull- og sølvarbeiders finhet og stempling skulle finhetsangivelsen i stempel på gullarbeid være minst 585/1000, og på sølvarbeid skulle det være minst 830/1000. En S bak sølvstempelet var frivillig. I tillegg til lødighetsstempelet skulle det stemples et lovlig registrert ansvarsmerke. Den statlige Guardengen hadde til oppgave å sørge for at loven ble overholdt.

Gullet ble hovedsakelig leget med sølv og kobber, hvor mer sølv ga gulere gull og mer kobber et rødere gull. En kuriositet fra denne perioden er ametystgull, et lilla gull etter tilsetning av aluminium. Dette gullet ble hardt som glass og vanskelig å bearbeide. Rent gull er svært bløtt og har en enestående strekkbarhet og smidighet. Sølv er også for bløtt i ren tilstand og legeres vanligvis med kobber. Sølv som skal emaljeres har gjerne en finhet på 925 får å kunne tåle den høye smeltetemperaturen på emaljen. Platina er en gruppe på 6 metaller som inndeles i to grupper. Til de tunge platinametallene hører platina, iridium og osmium, og til de lette hører palladium, rhodium og rutenium. De har ulike egenskaper og derfor ulike funksjoner innenfor smykkekonsten. Platina ble mest brukt til finere smykker og fatninger. Palladium ble brukt i legeringer av hvittgull og rhodium ble brukt til galvaniske bad

(rhodinerer). De tre andre ble i liten grad benyttet av gullsmedene. Hvittgull blir leget etter ulike oppskrifter og kan inneholde palladium, platina, nikkel, krom, sølv med mer.

Helt siden 1850-tallet har gullsmedene forbedret utseende av smykkenes overflate ved hjelp av forsølving, forgylling, og rhodinerer. Ulike metoder ble brukt, og store mengder giftige væsker ble benyttet. Victor Tommelstad forteller blant annet om brennforgylling hvor gjenstanden ble påført gullamalgam, en oppløsning av gull i kvikksølv¹³⁴. Når gjenstanden ble oppvarmet, fordampet kvikksølvet og etterlot gullet på overflaten. Tilsvarende metode ble brukt ved forsølving. Forgylling ble også utført ved hjelp av gullopløsninger med klor, ammoniakk eller cyanalkalium.

5.2 Verktøy og maskiner:

Et gullsmedverksted på 1900-tallet inneholdt en mengde håndverktøy, svært mange var uforandret siden middelalderen. I tillegg fantes det valser og presser som kom for fullt rundt århundreskiftet. De ulike typene ble drevet med hånd- eller fotkraft eller med elektrisitet.¹³⁵ Valsene hadde stålbommer for flatvalsing, trådvalsing og fasongvalsing. Av presser fantes det mange ulike typer med ulike bruksmuligheter. En fotpendelpresse passet til uthugging og pressing i tynt metall, og til stempling. En eksenterpresse ble benyttet til uthugging av masseartikler. I tillegg fantes spindelpresser, trekkpresser, fallverk med mer. En stålstans med ønsket mønster og fasong ble montert inn til de ulike arbeidsoppgavene. De var håndlaget av en stålgrovør etter tegninger fra formgiver. På et stort moderne gullsmedverksted fantes det hundrevis av slike stanser.

Ved utforming av et serieprodusert smykke i metall startet jobben med en smelte- og legeringsprosess. Etter at metallet var ferdig utvalset ble det hugget, preget, presset eller trukket alt etter ønsket form. Videre ble emnet formet ved saging, bukking, smiing, lodding, filing, sliping og polering. Med gjevne mellomrom kreves en glødeprosess for å unngå stress i metallet og for å gjøre det formbart. Loddeprosessen foregikk ved at delene i smykket ble sammenføyet ved hjelp av et loddemetall med lavere smeltepunkt enn gjenstanden. En stikkflamme basert på gass sørget for oppvarmingen, og varmen ble regulert ved munnbåst lufttilførsel. For å hindre oksidering av loddeflatten ble det penslet på et flussmiddel før lodding. Loddemetallet var gradert til minst tre ulike smeltepunkt (hard, medium og vek). Både filigranarbeidet og emaljeringen var rent håndverk, det var også spesialoppdrag av

¹³⁴ Victor Tommelstad, "Yrkeslære for gullsmeder", Oslo 1959.

¹³⁵ Ibid.

dyrere smykker. Siseløren laget ønsket volum og mønster i matalloverflaten ved driving og punsling, og tilslutt ble smykkesteiner og perler innfattet for hånd.

Støping har vært brukt i gullsmedbransjen langt tilbake i tid. I første halvdel av 1900-tallet var støping i sand mest brukt til serieproduksjon av smykker med en grovere utforming. Til små enkeltgjenstander ble det ofte brukt ossa sepia (bleksprutskall). Modellen ble utformet i kobber eller et annet metall, og dannet utgangspunktet for produksjonen. Fra ca. 1940 ble det eksperimentert med slyngestøpteknikker, særlig innenfor produksjonen av gullsmykker.

5.3 Filigran.

I Norge har filigranarbeid lange og gode tradisjoner helt tilbake til vikingetiden.

Filigran er dekorativt gullsmedarbeid laget av gull- eller sølvtråd beriket med tjørner (små kuler). Skrutråd blir brukt til snegler og glatt tråd til kruser. Gullsmedene trakk tidligere selv tråden helt ned til en tykkelse på 0,30mm til bruk i kruser. Til de grovere partiene ble det benyttet tvunnet eller flettet tråd. Små biter av tråd ble smeltet til tjørner. Alle delene ble loddet sammen til fantasifulle komposisjoner, enten frittstående eller på en bunnplate. Til filigranarbeid ble det brukt slaglodd i form av filspen oppblandet med flussmiddel som ble drysset over delene når de var ferdig lagt opp. Arbeidet var både tidkrevende og vanskelig, og på et stort verksted krevdes det mange arbeidere til denne produksjonen.

5.4 Emalje.

Emalje som råstoff er en glassmasse sammensatt av hvit sand, pottaske eller soda og blyoksid. Emaljeblandingen varieres etter hvilket metall den skal brukes på, og fargen blir til ved tilsetning av ulike metalloksider. Emaljen som råstoff blir vanligvis importert, og for store produsenter vil det si i minst 100 ulike fargenyanser. Råvaren kommer som plater eller stykker som må knuses eller males til en viss finhet under strenge renslighetskrav. Deretter vaskes emaljepulveret før det påføres smykket for hånd med pensel. Brenningen foregår i en muffelovn ved ca 800 grader. Gull og sølv var de vanligste metaller til bruk i smykker med emalje i første halvdel av 1900-tallet. Sølv måtte ha en finhet på 925 for å tåle emaljeblandingens smeltetemperatur. Helt siden 1890-årene har emalje spilt en fremtredende rolle i norsk smykkekunst. De største norske gullsmedfirmaene fra denne perioden satset på emaljen som et av sine viktigste virkemidler i dekoren av smykker, og de utviklet flere ulike teknikker:

I **grube-emalje** (Champlevé) ligger emaljen i små groper i metallet.

I **celle-omalje** (cloisonne`) er emaljefargene atskilt ved hjelp av metalltråder, og emaljeoverflaten ligger i samme plan som overkanten av trådene.

I **trådemalje** er emaljefargene atskilt ved snodde metalltråder, og emaljeflaten ligger lavere enn overkanten av trådene.

Vindusemalje (plique-à-jour) er transparent emalje mellom frittstående nettverk av metalltråder, som i et glassmaleri.

Speilemalje (translucid) er transparent emalje i store, plane, ensfargede og speilblanke flater, hvor metallet under synes igjennom og derfor som regel er mønstret. Denne mønstringen kunne foregå maskinelt og kalles da guillochering. Også mønstring for hånd ble utført. Denne mønstringen medførte også at emaljen festet bedre til metallet.

I **maleromalje** blir tegningen risset inn i den svakt buede metallplaten og påført et tynt lag ufarget transparent emalje før brenning. Så blir konturene påmalt med sort eller brunt, og etter ny brenning er gjenstanden klar for påføring av de ulike emaljefargene som nå blir holdt på plass av konturemaljen.

Dekorelementer i form av tynt utvalgte gullborder, små sølvkuler og annet blir lagt ned i det siste emaljelaget før brenning.

5.5 Norske perler.

Kulturperler (runde japanperler) kom først på markedet i Norge rundt 1921. Før dette og noen tid etter var det vanlig å bruke norske perler i smykker. Riksarkivet skrev at før 1845 var perlefiske i Norge dronningens privilegium.¹³⁶ Alle perler som ble funnet tilhørte henne.

Loven ble opphevet i 1845, og fra nå av ble disse perlene sterkt etterspurt av de norske gullsmedene. Tilsvarende virksomhet pågikk også i Sverige og Danmark. Grunneierne fikk nå retten til perlefiske. I den nye loven stod det at dette sårbare fiske ikke burde skje oftere enn hvert syvende år i en og samme elv, slik at nye perlemuslinger kunne få tid til å utvikle seg.

Det er to sorter perlemuslinger; saltvannsperlemuslinger (meleagrina) og ferskvannsperlemuslinger (margaritana) også kalt elveperlemuslinger. Det er den siste som fins i Norge, da fortrinnsvis i elver med relativt sterk strøm og rent vann. Den vokser langsomt og kan bli over 100 år. Bare en brøkdel inneholder perler. De fleste perlene er små og barokke med ulike farver avhengig av vannets innhold av mineraler, salter og plankton.

¹³⁶ Riksarkivets nettsider i anledning arkivverkets 100-års jubileum, "Månedens dokument 2004"

Størrelsen på muslingen er avgjørende for perlestørrelsen. Store perler med god kvalitet og pen farge var sjeldne og kostbare. Noen gullsmeder hobbydyrket perlemuslinger.

Gustav Gaudernack dyrket for eksempel muslinger ved sitt badehus i Bestumkilen¹³⁷. I en notisbok skal Gaudernack ha skrevet at 200 perler var blitt funnet i Christianiafjorden.

I Guldsmedkunst fra 1911 står det:¹³⁸

De fleste og smukkeste perler er fundet i Sigdal, i Oselven ved Bergen, paa Jæderen, i Berbyelven ved Fredrikshald, i Hallevandet ved Larvik og Hurum. Det værdifuldeste eksemplar skal være fundet paa Jæderen og veiede omkring 8 gr. Fiskeriet faaregaar almindelig saaledes, at man om sommeren naar elvene er smaa, vader ut paa de grunde steder og tager alle muslinger man finder, aapner dem med en kniv saa dyret skjæres midt over og derved dræpes, undersøger om der er perler og kaster muslingen bort. ...Dette er imidlertid en taapelig fremgangsmåte. En perlemusling kan nemlig leve flere dage oppe av vandet og aapner seg da av seg selv, saa man kun behøver sætte en gjenstand mellom skallene og uten at dræpe dyret undersøke om der fins perler, hvorefter den ubeskadiget kan legges ned i vandet.... Perlene vokser langsomt. Fiskere mener at ha gjort den erfaring at perler av størrelse som et knappenaalshoved behøver 12 aar for at bli som en liten ert.

En gjennomgåelse av Guldsmedkunst fra starten i 1910 til ca 1930 viser at gullsmedene i denne perioden var veldig opptatt av perler, og brukte disse hyppig i sine smykker. Det er stadig artikler om temaet. Like etter 2. verdenskrig kunne man fremdeles få kjøpt smykker med norske perler i, men tilbudet var lite og forsvant etter hvert. I 1993 ble ferskvannsperlemuslingen totalfredet i Norge. Den står i dag på FN`s liste over utrydningstruede dyrearter.

5.6 Smykkesteiner.

På 1900-tallet var betegnelsene edelstener og halvedelstener i flittig bruk. Sett fra en gemmologs ståsted er sistnevnte betegnelse merkelig, og også dårlig egnet til å beskrive en smykkestein. Disse naturens små undere er for meg alle like edle enten de er krystallinske eller metamorfe, så i denne oppgaven vil de alle bli betegnet som smykkesteiner. Til alle tider har mennesker pyntet seg med dem. Helt siden middelalderen har smykkesteiner blitt importert fra land i Østen.¹³⁹ Gullsmedene i første halvdel av 1900-tallet ser ut å ha vært svært opptatt av de ulike steinsortene. I Guldsmedkunst fra perioden er det til stadighet artikler om emnet, og diamantmarkedet ble fulgt nøye. I et hefte fra 1920 står det:¹⁴⁰ ” Ved siden av brillanterne er smaragder for tiden de mest etterspurte og derfor ogsaa de dyreste edelstener. Prisen paa smaragder har paa verdensmarkedet firedoblet seg...på grund av sydamerikanske grubers daarlige utbytte”. I hvor stor grad det ble benyttet smykkesteiner fra norske

¹³⁷ Jan-Lauritz Opstad, Norsk Art Nouveau” s. 15, Oslo 1979.

¹³⁸ Guldsmedkunst 1911, nr.1 s.12-13.

¹³⁹ Alf Hammervold, ”Fingerringe i middelalderen i Norge”, s.38, Magistergradsavhandling Oslo 1997.

forekomster er vanskelig å si. Smaragder fra Minnesund er godt kjent og mange andre spennende forekomster finnes. En konklusiv bestemmelse av en smykkesteins opprinnelse må gjøres ved grundige gemmologiske undersøkelser, noe som ikke inngår i denne oppgaven.

Riktig slip av en smykkestein var viktig for å få best mulig glans og farge. Transparente steinene ble gjerne fasettslepet i brillantslip, roseslip, trappeslip eller navette alt etter mineralets optiske egenskaper og ønsket bruk. For det opake smykkeistensmaterialet passer cabosjongslip best. Cabosjongslip gir en glatt konveks overflate helt uten fasetter, og omkretsen blir som regel rund eller oval. Farge og struktur i materialet kommer da til sin rett. I tillegg til smykkesteiner og perler ble det også brukt horn og ben. Firmaet Idar Oberstein i Tyskland ble et ledende steinsenter i Europa.

Smykkesteiner har til alle tider blitt forbundet med overtro. Gullsmedkunst skrev i 1916:¹⁴¹

...Der er adskillige som endnu tror, at agat skaffer sin bærer god mottagelse, ametyst hindrer at man blir beruset, beryll gir held i juridiske spørsmål, chalcedon bevarer mot reiseuheld, chrysolit er god mot gift, diamant bevarer barselpatienten for sykdom, jaspis er motgift mot slange og ander gift, koral gir forsigtighet og dømmekraft og bevarer mot farsoter, onyx gir frygtelige drømmer og indgyder sørgmodighet, perler gir bluferdighet, safir likesaa, likesom den skaffer held, smaragd styrker synet og er bluferdighetens vogter, topas vækker sympati.

Også syntetisk fremstilte steiner var på markedet tidlig på 1900-tallet. I Guldsmekunst fra 1910 står det:¹⁴² ”

....en fransk professor Verneuil har fundet et middel til at fremstille kunstige safirer....nu gjelder det for guldsmekere og juvelerer at være paa sin post...en fremragende fagmand har havt en saadan 3 karats safir under sin lupe og har ikke kunnet se forskjel paa den og en ekte.

Synteser etter Vernuilmetoden ble fremstilt ved å smelte aluminiumoksid og la det krystallisere, en forholdsvis enkel og rimelig fremstillingsmetode. Slike synteser og også glass ble slipt til og hyppig brukt som imitasjoner av dyre smykkesteiner.

¹⁴⁰ Guldsmekunst 1920, nr.2 s.18.

¹⁴¹ Gullsmedkunst 1916, nr. 3

¹⁴² Gullsmedkunst 1910

KONKLUSJON

Jeg startet oppgaven med å påstå at smykker kan fortelle mye om en person og et samfunn. I etterkant vil jeg hevde at studier av smykkekunst til nå har vært undervurdert nettopp på grunn av dette. Smykkekunsten speiler i særlig grad både tiden, nasjonen og enkeltmennesket slik det kommer frem her. Denne oppgavens tema er derfor forbundet med et stort og omfattende materiale. Den kunstindustrielle bevegelsen og periodens generelle stilutvikling ga sterke internasjonale impulser. Samtidig strevet lille Norge med å markere seg på kartet, bygge opp et sosialdemokrati og på alle måter vise hva vi dugde til. Nasjonalisme og fedrelandskjærighet preget hele perioden. Den norske folkesjelen var stolte av sitt fedreland og av hva de fikk til på mange plan. Gullsmedkunsten kom til å spille en ekstraordinær rolle i denne sammenhengen. I tillegg til at det i perioden ble produsert og brukt et svært stort antall og mangfold av gjenstander i edle metaller sammenlignet med i dag, var kvaliteten på disse tingene ofte helt på høyden med det beste internasjonalt. Det var gode grunner til å være stolt av norsk gullsmedkunst.

Smykkekunsten bærer i vekslende grad preg av både internasjonal og nasjonal påvirkning i sin utforming. Både filigransmykkene og dragestilsmykkene har en nasjonal karakter til tross for at lignende smykker også ble produsert i andre land. Da gullsmedene med stort hell gjorde sølv, filigran og emalje til et satsningsfelt, lyktes de etter min mening i å utvikle en smykkekunst med særegen norsk stil. Filigransmykkene med emaljedekor som ble produsert rundt århundreskiftet videreførte en god norsk gullsmedtradisjon. Ofte ble flere ulike emaljeteknikker benyttet i ett og samme smykke, og emaljefargene var sterke, klare og avstemt i forhold til hverandre. Norsk natur ble vakkert stilisert, og at noen også fikk en internasjonal påvirkning i form av myk Art nouveau-linjeføring gjør dem ikke mindre sjarmerende. Selv om det var stor etteraping av populære modeller i denne perioden, har både David Andersen med Gustav Gaudernack og Marius Hammer med Emil Høye satt sine personlige preg på smykkene (Kat.nr.22-31) J.Tostrup ser ut til å ha vært mer internasjonalt orientert i sin utvikling av sølvsmykker med emalje i Jugendstil (Kat.nr.35), og i de mer luksuspregede smykkene i fransk Art nouveau-stil (Kat.nr.42,43 og 44).

Tolking og stilisering av motiver fra norsk flora og fauna fortsatte i smykkekunsten frem til Jubileumsutstillingen i 1914. Speilemalje over mønstret bunn og maleremalje var nå mange

gullsmeders kunstneriske virkemiddel innenfor sølvsmykkene, og kom til å være det i lang tid fremover. Både sølvsmykkene til Gustav Gaudernack og til Jacob Prytz bærer bud om kunstneriske begavelser i sitt maleriske uttrykk, og om vilje og evne til å utvikle emaljeteknikkene videre i jakten på et særegent uttrykk.(Kat.nr.75-83) Selv om internasjonal Japonisme påvirket utformingen, er smykkene likevel basert på det nasjonale både i materialvalg og motivvalg. Disse smykkene ble bestselgere i sitt marked og fikk i stor grad norsk mønsterbeskyttelse. Jacob Prytz' store kolleksjon av eksklusive gullsmykker fra 1914 står i en klasse for seg med sin fantasifulle og personlige utforming.(Kat.nr.88,89,91,92) Jacob Prytz var den kulturpersonligheten som fikk størst betydning for utviklingen av norsk smykkekunst i perioden 1914-1940. Han var initiativtakeren med hensyn til å fremskaffe en ny og moderne stil i tråd med internasjonale trender. Det er oppsiktsvekkende å se hvor radikalt formuttrykket forandret seg på 10-15 år. Frodigheten og de personlige uttrykkene fra Jubileumsutstillingen forsvant, og i stedet fikk vi en ny og ensartet formgivning basert på ideologien om forenkling og skjønnhet for alle. Dette kommer særlig tydelig frem i sølvsmykkene med emalje fra 1930-tallet (Kat.nr.100-108). Igjen er det materialvalg og teknikk med sølv og emalje som gir smykkene et særnorsk preg. Også gullsmykkene ble i hovedsak basert på enkle geometriske former og ideer fra den internasjonale funksjonalismen.

Parallelt med den internasjonale stilutviklingen ser det ut til at det helt frem til 2. verdenskrig også ble produsert smykker med nasjonalromantiske motiver. Selv om kultureliten så på de bonderomantiske og historiserende motivene som ukorrekt var folk flest ikke helt klare for en ny, moderne og korrekt stil. Med de nasjonalromantiske smykkene ønsket de å gi uttrykk for fedrelandskjærighet og tradisjoner. Dette lot seg vanskelig gjøre med en internasjonal og funksjonalistisk stil. Smakstyrraniet i mellomkrigstiden ble allikevel retningsgivende for den videre utviklingen innenfor gullsmedfaget, og produktutviklingen gikk hovedsakelig i modernistisk retningen. Med gode håndverkstradisjoner og økende bruk av mekanisk utstyr lyktes også de norske gullsmedene langt på vei i å innfri ønsket om å skape skjønnhet for alle. Scandinavian Design-perioden i 1950-1970 ser ut til å ha blitt det endelige endepunktet for denne ideologien, og denne mykere funksjonalismen ble bedre mottatt av folk flest enn den strenge funksjonalismen. Grunnlaget for suksessen til norsk gullsmedkunst under Scandinavian Design ble sannsynligvis lagt i perioden 1920-1940. Bestrebelsene til Foreningen Brukskunst og Jacob Prytz og hans elever hadde skapt et solid fundament for videreutvikling av norsk smykkekunst.

LITTERATUR

- Anderson, B.W., "Gem Testing", London 1980
- Andrews, Carol, "Ancient Egyptian Jewellery", London 1990
- Brodahl, Joh. E., "Trondhjems Guldsmeder", bind 1-5, Trondheim 1943
- Caluste Gulbenkian Museum, "Lalique Gallery", Lisbon 1997
- David-Andersen, Jubileumsbok til 75-års jubileet. Oslo 1951
- Ericsson, Anne-Marie, "Svensk Smykkekonst", Helsingborg 1990
- Ewing, Elizabeth, "History of Twentieth Century Fashion", London 1974
- Fahr-Becker, "Jugendstil", Oslo 2000
- Fossberg Jorunn, Lie, Opstad, "Oslo-sølv i 400 år", Oslo 1979
- Fossberg, Jorunn, "Draktsølv", Oslo 1991
- Fossberg, Jorunn, "Norske sølvstempler", Oslo 1994,
- Gaustad, Randi, "Foreningen Brukskunst 1918 – 1930" (hovedfagsoppgave), Oslo 1973
- Hakestad, Jorunn, "Design, symbol, stil" (utgitt som årbok for kunstindustrim.), Oslo 2000
- Halèn, Widar, "Drager, gullsmedkunsten og drømmen om det nasjonale" Oslo 1992
- Hauger, Therese, "Nyere norsk smykkekonst 1945-1990" (hovedfagsoppgave), Bergen 1994
- Heyerdahl, Thorbjørn, "Norges gullsmedforbund i fem og tyve år", Oslo 1932
- Hinks, Peter, "Twentieth Century British jewellery 1900-1980", London 1983
- Holmquist, K, "Silversmeden Wiwen Nilsson", Lund 1990
- Indahl, Trond, "...med en sølvskje i munnen, Bergens gullsmedkunst", Bergen 2001
- Just, Carl, "Aksel Holmsen, Sølv- filigran og emaljevarefabrikk 1904-1944", Oslo 1944
- Kapland, Wendy, "Designing Modernity", London 1995
- Kielland, Thor, "Om gullsmedkunst i hundre år, J.Tostrup 1832-1932", Oslo 1932
- Kielland, T./ Grevenor, H. "Gullsmedhåndverket i Oslo og Kristiania", Oslo 1934
- Kjellberg, Anne, "Moter, trender og designere, Oslo 1900-2000", Oslo 2000
- Klingenberg, Ingvar, "Kunsthåndverk og design i Norge", Oslo 2001
- Lohmann, Jan / Funder, Lise, "Nordisk smykkekonst", København 1995
- Mendes, Valerie og De La Haye, Amy, "20th Century Fashion", London 1999
- Mulvagh, Jane, "Vogue, history of 20th century fashion", London 1988
- Norges Gullsmedforbund, "Norges Gullsmedforbund i femti år 1907-1957", Oslo 1957
- Norges Gullsmedforbund, "Stempler for Gull- og Sølvarbeider", Oslo 2000
- "Norges historie", bind 12-13 J.W.Cappelens Forlag 1978
- "Norges kunsthistorie", 7 bind, Gyldendal 1983

- "Norsk kunstnerleksikon", 4 bind, Universitetsforlaget 1982-1986
- Opstad, Jan-Lauritz, "David-Andersen: 100 år i norsk gullsmedkunst", Oslo 1976
- Opstad, Jan-Lauritz, "Norsk emaljekunst 1880-1914", (magistergradsoppgave), Oslo 1978
- Opstad, Jan-Lauritz, "Gustav Gaudernack, en europeer i norsk jugend", Oslo 1979a
- Opstad, Jan-Lauritz, "Norsk Art Nouveau", Oslo 1979b
- Opstad, Jan-Lauritz, "Ny norsk gullsmedkunst", Oslo 1983
- Opstad, Jan-Lauritz, "Norsk Emalje", Oslo 1994
- Oslo Gullsmedlaug, "Gullsmedmestre i Oslo i de siste hundre år", Oslo 1934
- Oslo Gullsmedlaug, "Gullsmedmestre i Oslo 1934-1954", Oslo 1954
- Polak, Ada, "Gullsmedkunsten i Norge før og nå", Oslo 1970
- Rudoe, June, "Cartier", Somogy Edition d'art 1997
- Rødseth, Eline Rostock, "Gullsmedfirma N.M.Thunes korpus"(høvfagsoppgave),UiO 1999
- Sandberg, Øystein, "Bergensk håndverk og industri gjennom hundre år", Bergen 1945
- Thale, Riisøen og Alf Bøe, "Om filigran", Oslo 1959
- Thulstrup, Thomas C. "Georg Jensen, sølv og design", København 2004
- Tommelstad, Victor, "Yrkeslære for gullsmeder", Oslo 1959
- Tschudi-Madsen, Stephan, "Honnør til en hånet stil", Oslo 1993
- Weber, Christianne, "Schmuck der 20er und 30er Jahre in Deutschland", Stuttgart 1989,
- Wildhagen, Fredrik, "Norge i form", Oslo 1988
- Woodham, Jonathan M. "Twentieth-Century Design", Oxford New York 1997
- Årbøker OK, VK, NK

Tidsskrift:

Aftenposten 1900,1929,1931,1932
Art et décoration 1937
Dagbladet 1932
Dagens nyheter 1929
Gullsmedkunst 1910-1950
Kunst og Kultur 1911-1952
Norsk tidsskrift for Haandverk og Industri 1895-1918
Morgenbladet, 1929, 1932, 1934
Morgenposten 1925
Scandinavian Journal of Design History, 1997, nr.4
Stavanger aftenblad 1932
Svensk hantverkstidning 1929

Kataloger og publikasjoner

David Andersen. Salgskatalog fra ca.1900
Frisenberg. Salgskatalog fra ca. 1890-1900
”Georg Jensen 100 år”, Statens museum for kunst i København 2004, publikasjon
L. Gullhagen. Salgskatalog fra 1927
”Med fokus på Nils Ryjord og Henrik Møller”, Nordenfjelske Kunstind. 1997, publikasjon
“Norge Russland-utstillingen 2004”, katalog
”Nordisk smykkekunst”. Nordisk smykketrienale, København 1995, katalog
“Norsk sølv 1929” i Stockholm, katalog
“Tradisjon og fornyelse”, Nasjonalgalleriet, Oslo 1995, katalog
Theodor Olsens Eftf. Salgskatalog til utstillingen i Bergen 1928
Verdensutstillingen i Paris 1937, katalog

