

Torunn Nyland

Mellomrommets muligheter –
norsk smykkekunst ved årtusenskiftet

Forord

Når jeg har valgt ny norsk smykkekunst som tema for oppgaven har det ikke minst sammenheng med at jeg er utdannet gullsmed og derfor er både fasinert og interessert i smykker som bruksgjenstander, estetiske objekter og kulturelle produkter. Gjennom egen praksis og studiene ved Universitetet i Oslo, med kulturhistorie og prosjektstudier i fagkretsen ved siden av kunsthistorie, har det lenge vært et mål å gjøre en teoretisk tilnærming til den utrolig spennende og vitale epoken den norske smykkekunsten har vært gjennom de siste tiårene. Et poeng er også at denne epoken, så langt ikke er behandlet og diskutert i teoretisk sammenheng i den grad den fortjener.

En slik oppgave kunne ikke blitt til uten gode støttespillere. Først og fremst vil jeg rette en stor takk til min veileder, professor Ingeborg Glambek ved UiO, for konstruktive og inspirerende innspill underveis i prosessen. Hver veiledningstime har ført meg et steg nærmere målet! En stor takk går også til Norske Kunsthåndverkere som har gitt meg støtte i form av et hovedfagsstipend. Det har gitt meg både inspirasjon og mulighet til å fullføre denne oppgaven. Tusen takk også til Åshild Adsen og Tron Indahl ved henholdsvis Nordenfjeldske og Vestlandske Kunstindustrimuseum for opplysninger om avholdte smykkekunstutstillinger og smykkekunst i de respektive museenes samlinger. Og ikke minst tusen takk til Inger for hjelp med skanning av bilder og utforming av forside.

Hovedfagsoppgaven har gitt meg en unik mulighet til fordypning og ny innsikt i et felt som interesserer meg sterkt. Det har vært utrolig spennende og lærerikt. Men til tider har oppgaveskrivingen også følt som en svært ensom prosess. Derfor vil jeg sist men ikke minst si tusen takk til kollegaer, venner og familie for tro, håp og kjærlighet, spesielt i motløse stunder! En helt spesiell takk går til deg Vilde, for den entusiasmen og tålmodigheten du har vist.

Jar, 15. november 2006

Torunn Nyland

Innhold

| | |
|---|-----------|
| Innhold | 2 |
| Sammendrag | 3 |
| Innledning | 5 |
| Hva er et smykke? | 6 |
| Problemstilling og metode | 8 |
| Materialet | 9 |
| Kilder | 10 |
| Den nye smykkekonsten tar form | 12 |
| Den norske tradisjonen | 12 |
| Brukskunstbevegelsen | 13 |
| Revitaliseringen av kunsthåndverket | 16 |
| The New Jewellery Movement | 18 |
| Den nye norske smykkekonsten | 23 |
| Internasjonalisering og utveksling | 27 |
| De nordiske smykketriennialene | 32 |
| 1. Nordiske Smykketriennale | 32 |
| Det norske materialet | 33 |
| Fellestrekk | 39 |
| 2. Nordiske Smykketriennale | 41 |
| Det norske materialet | 42 |
| Fellestrekk | 44 |
| Nye virkemidler for en ny estetikk | 47 |
| Materialer og teknologi | 47 |
| Smykket og kroppen | 50 |
| Idé og meningsinnhold..... | 52 |
| Oppsummering av analysen..... | 58 |
| Norsk smykkekonst i et internasjonalt perspektiv | 60 |
| Norsk særpreg? | 60 |
| Norsk smykkekonst i et internasjonalt perspektiv | 63 |
| Oppsummering og avslutning | 69 |
| Smykkekonstens dilemma | 69 |
| Mot et mangfold av praksiser? | 73 |
| Litteraturliste | 78 |
| Liste over illustrasjoner | 84 |
| Katalog | 85 |

Sammendrag

Denne oppgavens hovedmål er å sette fokus på de ulike strategier smykkekunstnerne benytter seg av i sitt kunstneriske uttrykk innenfor den nye norske smykkekonsten, det vil si perioden fra det nye kunsthåndverket oppstår på midten av 70-tallet og frem til i dag. Et viktig moment har også vært å sette det norske materialet inn i en internasjonal kontekst, ved å se på relasjonene til «New Jewellery Movement». Materialet jeg har valgt for å belyse problemstillingene i oppgaven er de norske smykkene ved 1. og 2. Nordiske Smykketriennale, som var nordiske vandreutstillinger med åpning i henholdsvis 1996 og 2001. Den første triennalen kan sies å vise bredden innenfor den nye smykkekonsten ved at tre generasjoner utøvere var representert. Den andre var mer samtidsorientert, og fokuserte på den nye generasjonen smykkekunstnere som debuterte på 1990-tallet.

Den overordnede forskjellen mellom de to triennialene er bruken av nye virkemidler i den siste, både når det gjelder materialer, form, teknologi og meningsinnhold i kommunikasjonen med betrakteren. Vi er vitne til en overgang fra smykker hvor håndverksestetikken er sterkt tilstede, og hvor det rene bruksaspektet med balanse mellom bevegelse og dekorasjon i forhold til en kroppskontekst synes å være en overordnet strategi, til en type interaktive smykker som i stor grad baserer seg på en ledsagende retorikk i tillegg til selve smykkeobjektet for å uttrykke sitt fulle potensiale i kommunikasjonen med betrakteren. Materialet befinner seg fremdeles innenfor diskursen som utfordrer og smykkebegrepet, men virkemidlene blir i sterkere grad hentet fra andre deler av det visuelle kunstfeltet, noe som fører til en nedtoning og delvis fravær av håndverksestetiske virkemidler. Arbeidene er i stor grad laget for å vises i en kontekstuell sammenheng, og sånn sett er de mer å betrakte som en idé om smykker enn smykker som sådanne.

Det er ikke vanskelig å se at naturen er tilstede i motiv- og materialvalg i de norske arbeidene på den første triennalen, men andre karakteristikk kan også gis. Innflytelsen og impulsene fra den internasjonale smykkekonstbevegelsen havner kanskje ufortjent i bakgrunnen når

fokuset på å finne et nasjonalt særpreg blir for sterkt. På samme måte som den internasjonale smykkekunstbevegelsen blir karakterisert som bestående av en rekke individuelle uttrykk og formspråk vil jeg hevde at dette også kjennetegner de norske smykkekunstnerne. Referansene til den norske folkekunsten og mytene om det nasjonale er sentrale trekk ved mange av arbeidene, særlig ved den første triennalen. Men de er tatt ut av sin opprinnelige kontekst og satt inn i nye og overraskende sammenhenger som maner til refleksjon og ny bevissthet omkring tradisjonen.

Det er hevet over tvil at norsk samtidssmykkekunst kan knyttes til utviklingen innenfor «The New Jewelry Movement», men spørsmålet er i hvilken grad enkeltkunstnere kan sies å ha tilhørt den radikale avantgarden. Den samme eksperimentelle viljen er utvilsomt tilstede i norsk smykkekunst ved bruken av nye virkemidler og strategier, men drivkreftene i bevegelsen er i stor grad å finne utenfor Norges grenser. Tone Vigeland står i en særstilling blant de norske smykkekunstnerne i denne sammenheng, og er den eneste som kan sies å ha hatt et virkelig internasjonalt gjennombrudd. TRIKK-generasjonenens sterke internasjonale orientering og inntreden på arenaen fører til en bredde i antall utøvere og individuelle uttrykk. Den nye norske smykkekunsten eksponeres i løpet av 80-tallet til alle verdenshjørner gjennom utstillinger og blir del av den internasjonale bevegelsen. Det er likevel verd å merke seg at dette skjer etter at den radikale, eksperimentelle fasen innenfor den nye smykkekunsten i stor grad er over, og i hovedsak kjennetegnes av et mangfold av individuelle uttrykk.

Allerede på midten av 80-tallet synes det å herske en form for erkjennelse innenfor det internasjonale miljøet om at man hadde nådd et punkt som var preget av utmattelse og stillstand i forhold til nye virkemidler, og flere forlater smykkemediet til fordel for andre medier, blant annet skulptur. Vi er også vitne til den samme tendensen her hjemme, om enn med en forskyvning i tid. Dagens smykkekunstnere står overfor en rekke utfordringer når det gjelder valg av virkemidler og kunstneriske strategier, noe som igjen byr på flere muligheter. Kanskje vil vi derfor i større grad være vitne til flere ulike praksiser for de norske smykkekunstnerne i tiden som kommer?

Innledning

Smykker er for de fleste av oss noe mer enn kun en dekorasjon for kroppen eller et statusobjekt. Den symbolske betydningen eller affeksjonsverdien er nok vel så viktig. Et smykke mottatt eller gitt som tegn på kjærlighet eller vennskap, som talisman eller lykkeamulett, eller som et middel til å uttrykke bærerens personlighet er for meg svært interessante aspekter ved smykker. Det samme gjelder magien knyttet til smykkematerialenes uforgjengelighet, og dermed tidløshet. At gull, platinametaller og sølv har ekstreme fysiske egenskaper, gjør for eksempel at Tut-Ankh-Amons skatter som ble laget om lag år 1300 f.Kr. kan fremstå for oss i samme prakt i dag som den gang de ble laget. På samme måte er diamanten fremdeles det hardeste fysiske stoffet vi kjenner til, selv om den i dag også kan fremstilles syntetisk. Gullsmedkunstens tradisjonelle materialer er også knyttet til det guddommelige. I skapelsesberetningen hevdes det at gull og edelstener kommer fra landene som ble oversvømmet av elvene som rant ut fra Paradis, og at materialene derfor er håndfaste levninger derfra.¹ Selve utøvelsen av gullsmedhåndverket kan også knyttes til det guddommelige:

«Og Herren talte til Moses og sa: se jeg har kalt Besalel (...) og jeg har fylt ham med Guds Ånd, med visdom og forstand og med kunnskap og med dyktighet til all slags arbeid, til å uttenke kunstverker, til å arbeide i gull og i sølv og i kobber og til å slipe stener til innfatning og skjære ut i tre, til å utføre alle slags arbeid».²

Designteoretikeren Peter Dormer gjør bruk av dette sitatet når han og andre teoretikere diskuterer håndverkets status i dagens kunstsfære.³ Med en referanse knyttet direkte til Bibelen er det ikke overraskende at et håndverk som gjør bruk av edle metaller og edelstener har hatt en meget høy status opp gjennom tidene. Mange store navn i kunsthistorien kan derfor knyttes til gullsmedhåndverket på ulike måter. Benvenuto Cellini, Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci og Albrecht Dürer er noen av dem som har brukt sitt kunstneriske talent

¹ 2. Mosebok kapittel 2, vers 11-12

² op.cit: kapittel 31, vers 1-5

³ Dormer 1997:57

innenfor flere ulike medier. I nyere tid kan nevnes både Pablo Picasso, Salvador Dali og Alexander Calder.

At dagens smykkekunst har distansert seg fra gullsmedhåndverket er det liten uenighet om, selv om flere utøvende smykkekunstnere fremdeles bruker de tradisjonelle materialene. En av grunnene til denne distansen er at de fleste av dagens smykkekunstnere ikke er utdannet gull- eller sølvmeder, men har sin utdanning fra metallinjer ved kunst- og håndverkskoler eller kunsthøgskoler. Denne løsrivelsen fra gullsmedfaget er på langt nær uproblematisk verken for smykkekunstnerne som skal definere sin egen posisjon og praksis, eller for dem som skal vurdere objektene i dette spenningsfeltet mellom håndverk, design og billedkunst.

Et smykke er i utgangspunktet knyttet til kroppen og har eksistert i alle kulturer og til alle tider i menneskets historie. I de senere tiår er smykker også blitt drøftet og fremstilt for offentligheten som kunstverk. Begrepet er uten tvil blitt sterkt utfordret, og samtidssmykkekunsten synes å sprengte de fleste tradisjonelle konvensjoner om hva et smykke skal være. Smykket i dag må ses på som et personlig uttrykk og som resultat av et kunstnerisk konsept fra smykkekunstnerens side. Nye strategier i forhold til bruk av virkemidler er det som i første rekke kjennetegner den nye norske smykkekunsten som blir diskutert i denne oppgaven.

Hva er et smykke?

Tradisjonelt sett er definisjonen og oppfatningen om hva et smykke er, uløselig knyttet til kroppen. I følge *Etymologisk Ordbok* er det avledet av det middelaldertyske ordet «smucken» som betyr «å gjøre smuk, smykke», og det betegner egentlig gjenstander som man smyger på seg. Fysisk sett kan et smykke altså defineres som noe et menneske bærer med seg eller har på seg. I følge definisjonen er et smykkes relasjon til kroppen helt sentral, fordi det er kroppen som så å si utgjør selve målestokken. Et smykke assosieres også med skjønnhet ved at det tradisjonelt sett har både en ornamental og dekorativ karakter.

I grove trekk kan vi dele smykker inn i tre kategorier. Selv om mitt materiale faller innenfor den siste kategorien er de to første også interessante i denne sammenheng fordi den nye

smykkekunsten også forholder seg til disse i form av en avvisning og opposisjon til det de representerer.

1. Juveler

Det som kjennetegner den første kategorien smykker er først og fremst eksklusivitet og overdådighet i materialbruken. Gull, platina og edelstener brukt på en tradisjonell og klassisk måte hvor materialenes egenverdi og status som regel er av avgjørende betydning.

2. Kommersielle smykker

De kommersielle smykkene eller motesmykkene er smykker beregnet for det brede lag av folket. Gull, sølv og edelstener er viktige materialer også i den kommersielle smykkeproduksjonen. Forbildene er ofte klassiske og eksklusive modeller, men her er det snakk om masseproduksjon, hvor det er tenkt mer på kvantitet enn kvalitet, tilgjengelighet mer enn eksklusivitet. I denne kategorien finner vi alt fra gullsmedbutikkens tradisjonelle vareutvalg til motehusenes og de store kleskjedenes uekte og sesongbetonte smykkekolleksjoner som gjerne betegnes som bijouteri.

3. Smykkekunst

Kunstsmykker eller «Studio Jewellery»⁴ er et begrep som oppstår innenfor den internasjonale smykkekunstbevegelsen på 1960-tallet. I Norge faller utviklingen sammen med defineringen av kunsthåndverket som et eget fagområde styrt av kunstneriske målsetninger, hvor et sentralt moment nettopp er smykkets nye kunststatus. Kunstsmykket utfordrer det tradisjonelle smykkebegrepet både gjennom bruken av nye materialer, form, meningsinnhold, brukbarhet og andre konvensjoner som knytter seg til smykker som dekorasjon for kroppen. Ønsket om å gå nye veier ved å motarbeide klisjéene innenfor den kommersielle smykkeindustrien står helt sentralt og kjennetegnes ved at hele den kunstneriske prosessen fra idé til ferdig produkt er styrt av smykkekunstnerens eget hode og hånd, og at produktene er unike eksemplarer eller unikater. Selv om smykker innenfor de to første kategoriene også kan kalles smykkekunst, er det den nye smykkekunsten som utvikler seg innenfor det revitaliserte kunsthåndverket vi først og fremst forbinder med begrepet. Utviklingen innenfor den nye smykkekunsten inneholder også smykker som utfordrer bruksaspektet på en ennå mer ukonvensjonell og ekstrem måte. I boken *Made to Wear* velger Janice West å kalle denne delen av den nye

⁴ *Jewelry* og *Jewellery* blir brukt om begrepet *smykke* i henholdsvis USA og Storbritannia og begge blir brukt i litteraturen om smykkekunsten; jeg har valgt å holde meg til det britiske, eller slik det fremgår i referansene

smykkekunsten for «unwearable wearables».⁵ Denne type smykker kan sies å være mer en idé om smykker, enn smykker som sådanne. Det konseptuelle er her hovedsaken, og denne delen av smykkekunsten kan knapt eksistere utenfor en utstillingssammenheng i et galleri eller museum. Formidling via performance, fotografi, video eller digitale medier er her helt sentrale virkemidler. Brukbarhet er egentlig ikke lenger noe aspekt ved denne type objekter, da de forholder seg til kroppen mer som en imaginær kontekst.

Problemstilling og metode

En oppgave om den nye norske smykkekunsten kunne vært skrevet på mange måter. Denne oppgavens hovedmål er å sette fokus på de ulike kunstneriske strategier smykkekunstnerne benytter seg av i sitt kunstneriske uttrykk innenfor den nye norske smykkekunsten, det vil si perioden fra det nye kunsthåndverket oppstår på midten av 70-tallet og frem til i dag. Utviklingen av den nye norske smykkekunsten må ses i forhold til løsrivelsen fra det tradisjonelle gullsmedfaget og den nye organisatoriske posisjonen i kunstfeltet som ble skapt ved løsrivelsen fra brukskunstbevegelsen. Et viktig moment i oppgaven har vært å sette det norske materialet inn i en internasjonal kontekst. Norsk smykkekunst har i likhet med den internasjonale gjennomgått en radikal fornyelse innenfor denne tidsperioden, og på bakgrunn av en analyse av de norske smykkene ved 1. og 2. Nordiske Smykketriennale vil jeg forsøke å avdekke om det finnes både særegenheter og fellestrekk ved utviklingen her hjemme og internasjonalt. De stadig tilbakevendende spørsmåle i arbeidet har vært:

- Hva slag virkemidler bruker dagens norske smykkekunstnere for å kommunisere med sitt publikum?
- Finnes det noe særegent norsk i den nye smykkekunsten?
- I hvilken grad er utviklingen innenfor den nye norske smykkekunsten i tråd med de internasjonale tendensene innenfor feltet?
- Hvilke utfordringer og muligheter fører smykkets nye kunststatus med seg i forhold til smykkekunstnerens praksis?

⁵ West 1998:10

Materialet

Materialet jeg har valgt for å belyse problemstillingen er de norske smykkene på 1. og 2. Nordiske Smykketriennale, to store mønstringer og vandreutstillinger av nordisk samtidsmykkekunst i henholdsvis 1996 og 2001. På den første er smykkekunstnere fra alle de fem nordiske landene representert. Den åpnet på Kunstindustrimuseet i København i januar 1996 og utvelgelsen av smykkene ble foretatt av en jury bestående av kunsthistorikere og utøvende smykkekunstnere fra de ulike nordiske landene. Dette ble gjort ut fra et ønske om å gi et representativt bilde av holdninger og uttrykksformer innenfor samtidens eksperimenterende smykkekunst i det enkelte land. Stort sett alle arbeidene er laget i 1995, og jeg mener utvalget gjenspeiler utviklingen innenfor den nye norske smykkekunsten fram mot årtusenskiftet på en god måte. Smykkekunstnerne som er representert har vært markante utøvere innenfor de ulike fasene den nye smykkekunsten har gått gjennom siden smykket fikk sin kunststatus tidlig på 70-tallet. Jurys intensjon med utstillingen var også å tydeliggjøre de enkelte nordiske landenes nasjonale bakgrunn og identitet med en gjennomgang av Nordens smykkekunst i det 20. århundre.⁶

Utvalget av materialet ved 2. Nordiske Smykketriennale er foretatt ut fra andre kriterier enn ved den første. Utstillingen åpnet på Röhsska museet i Göteborg i november 2001, og utstillingskomiteen vektlegger her at triennalen skulle fokusere på den nye generasjonen smykkekunstnere som hadde kommet til i løpet av 1990-tallet.⁷ Derfor er flere av deltagerne debutanter i en større internasjonal sammenheng. Dette gjelder også for de norske deltagerne. Omfanget er også mindre enn ved den første triennalen, med fem norske smykkekunstnere representert i forhold til sytten ved den første. Ved den andre er også Estland trukket med som deltagerland, i tillegg til de fem nordiske.

Et utvalg som gir et fullstendig bilde over bredden i den nye norske smykkekunsten fra 70-tallet fram til i dag kan materialet ikke sies å gi. Jeg mener allikevel at materialet er representativt og godt egnet til å belyse problemstillingen og de ulike spørsmålsstillingene i denne oppgaven. Det er viktig å poengtere at selv om jeg har sett begge de to utstillingene, henholdsvis på Kunstindustrimuseet i Oslo og Sørlandets Kunstmuseum i Kristiansand, bygger analysen av materialet på illustrasjonene i bøkene som dokumenterer de to triennialene.

⁶ Funder 1995:4

⁷ Funder 2001:8

Men for å kunne besvare problemstillingene må nødvendigvis materialet settes inn i en kontekst som gir et innblikk både i den internasjonale «New Jewelry»-bevegelsen og den norske smykke tradisjonen. I det neste kapitlet vil jeg derfor komme inn på bakgrunn, sammenhenger og relasjoner til «The New Jewelry Movement», det tradisjonelle norske gullsmedfaget, samt løsrivelsen fra brukskunstbevegelsen og framveksten av kunsthåndverket som en del av kunstfeltet. Deretter følger hoveddelen av oppgaven som omfatter en presentasjon og analyse av materialet, og de avsluttende kapitlene som besvarer problemstillingene i oppgaven.

Kilder

De to bøkene som dokumenterer 1. og 2. Nordiske Smykketriennale, og ble gitt ut i forbindelse med de to åpningene, har naturlig nok vært viktige kilder i arbeidet. De er begge omfattende dokumentasjoner av utstillingene, og derfra har jeg også hentet alle illustrasjonene i oppgaven. Av andre sentrale kilder kan nevnes Therese Haugers hovedfagsoppgave *Nyere norsk smykkekunst 1945-1990* fra Universitetet i Bergen i 1994. Dette er den første separate helhetlige fremstillingen av etterkrigstidens norske smykkekunst. Biografiene over Tone Vigeland og Liv Blåvarps kunstnerskap, *Tone Vigeland Jewellery + Sculpture Movements in Silver* av Cecilie Malm Brundtland fra 2003 og *Liv Blåvarp Smykker 1984-2001* av Marjorie Simon og Gunnar Sørensen fra 2001 har også vært viktige referanseverk. Andre sentrale bøker og publikasjoner som omhandler norsk gullsmedkunst, kunsthåndverket generelt og den nye smykke kunsten spesielt er skrevet av kunsthistorikerne Jan-Lauritz Opstad, Anniken Thue og Jorunn Veiteberg.

Av utenlandsk litteratur som omhandler den nye smykke kunsten må særlig de to britiske bidragsyterne Ralph Turner og nå avdøde Peter Dormer nevnes. De har begge vært sentrale aktører innenfor «New Jewelry Movement», og ikke minst bidratt til historieskriving og teoretiske refleksjoner omkring fenomenet. Deres felles bokprosjekt *The New Jewelry: Trends + Traditions* fra 1985 er derfor en sentral innføring i tematikken. Dormer og Turners mange publikasjoner, som gjerne er utgitt i forbindelse med store utstillingsprosjekter er både forbilledlige og viktige referanser for svært mye av det som siden er skrevet om den nye smykke kunsten. Mange av bidragsyterne til publikasjoner og teori har i likhet med Dormer og Turner selv vært aktive deltagere i den internasjonale smykke kunstbevegelsen, og en del av

dem har helt eller delvis forlatt en karriere som smykkekunstner til fordel for en akademisk. Canadiske James Evans, som underviser ved Faculty of Arts and Architecture, University of Brighton i England er en av dem. Hans web-publisert serie *The New Jewellery*, som jeg har benyttet meg av som kildemateriale, er en del av et E-læringsprosjekt kalt *Designing Britain 1945-1975* ved dette universitetet. Evans har hatt god kontakt med det norske smykkekunstmiljøet både gjennom gjesteundervisning og utstillinger, og er blant annet en hyppig skribent i norske *Kunsthåndverk*. Av annen referanselitteratur kan nevnes Paul Derrez ulike artikler, Helen W. Drutt English og Peter Dormers bok *Jewelry of our Time. Art, Ornament and Obsession* fra 1995, samt *Made to wear. Creativity in Contemporary Jewellery* fra 1998, skrevet av Janice West som underviser ved Central Saint Martins College of Art and Design i London. Av litteraturlisten fremgår det ellers at flere land etter hvert har fått sine egne nasjonale utgivelser om etterkrigstidens smykkekunst.

Den nye smykkekonsten tar form

Den norske tradisjonen

De tidligste smykkene i norsk gullsmedhistorie er de imponerende skattene fra vikingtiden, som ble kjent og beundret av et stort publikum da de arkeologiske utgravningene for alvor tok til. Noen juvelértradisjon av betydning kan Norge derimot ikke sies å ha. Dette skyldes ikke minst at vi verken har hatt noen adel eller stor overklasse her til lands med midler til å etterspørre slike produkter. Vi har imidlertid en rik smykkekonst knyttet til draktsølv i filigran som er både mangfoldig, frodig og særegen. Opprinnelig ble draktsølvet laget av gullsmeder bosatt i byene eller av gullsmeder utdannet i byene bosatt på bygdene, og etter at laugsvesenet ble opphevet i 1839 skjedde det en stor oppblomstring av lokale bygdesølvsmeder rundt midten og i siste halvdel av attenhundretallet.⁸

De viktigste virkemidlene i forsøket på å skape en nasjonal norsk gullsmedkonst på slutten av 1800-tallet skulle i følge blant andre Jan-Lauritz Opstad bli emaljen og filigranet. Smykkene på denne tiden var i stor grad preget av historismens stiluttrykk. Til tross for at man ikke kunne påvise noen særskilt norsk emaljetradisjon skulle emaljen vise seg å tilfredsstille den norske fargebruken slik den kommer til uttrykk i folkekunsten. Takket være framsynte og internasjonalt orienterte gullsmeder ble det skapt en moderne norsk emaljekonst rundt forrige århundreskifte i et dragestilpåvirket formspråk kombinert med filigransteknikk.⁹ Men det var ikke minst innenfor den krevende teknikken kalt plique-à-jour eller vindusemalje, som lar den transparente emaljen stå gjennomsiktig og fri i et rammeverk av sølvtråder at det ble skapt norsk gullsmedhistorie. Gustav Gaudernacks arbeider i art-nouveau stil på begynnelsen av 1900-tallet kan spesielt trekkes frem, selv om hans arbeider stort sett var korpus og ikke smykker. Art-nouveau stilens naturalistiske formspråk representerte noe helt nytt, uten referanse til tidligere stilepoker, og skulle vise seg og få stor innflytelse på den nordiske modernismens viktigste stiluttrykk, Scandinavian Design.¹⁰ Den kompetansen de norske

⁸ Fossberg 1991:18

⁹ Opstad 1994:28

¹⁰ Hauger 1994:8

gullsmedfirmaene opparbeidet seg innenfor anvendelsen av emalje skulle også vise seg å bli en svært viktig kommersiell faktor ved produksjonen langt utover på 1970-tallet.

Gustav Gaudernack, som opprinnelig kom fra Böhmen kom også til å spille en viktig rolle ved opprettelsen av en gullsmedklasse ved Statens håndverks- og kunstindustriskole (SHKS) i Oslo i 1912. Han ble ansatt som den første overlærer på denne linjen som senere kom til å skifte navn til metallinjen. Da Gaudernack døde bare to år senere overtok Jacob Prytz, gullsmed og medeier i J. Tostrup denne stillingen.¹¹ Under hans ledelse ble undervisningen i gullsmedklassen stekt modernisert på 1920-tallet ved at det ble innført praktisk verkstedundervisning i tillegg til den teoretiske delen. Samtidig fikk ferdige gullsmedsvenner tilbud om en avsluttende undervisning i en egen klasse ved skolen. Når disse siden kom i praktisk virke ute i gullsmedfirmaene skulle det vise seg å bli innledningen til en ny æra for det norske gullsmedfaget. De aller fleste norske smykkekunstnerne har senere hatt sin utdanning nettopp fra SHKS. Verd å nevne i denne sammenhengen er også at Prytz var en av initiativtakerne bak Foreningen Brukskunst da den ble stiftet i 1918.¹²

Brukskunstbevegelsen

Når vi ser bort fra draktsølvet foregikk så og si all utvikling og produksjon av smykker, både spesialbestillinger og serieproduksjon, ved verkstedene til de store gullsmedfirmaene i byene. Ved innføringen av Håndverksloven av 1894 ble kravet om svenneprøve gjeninnført som betingelse for utøvelsen av alle håndverk.¹³ Dette førte til strenge restriksjoner på hvem som kunne stemple og omsette gull og sølv og var derfor med på å legge begrensninger i forhold til å praktisere faget utenfor de etablerte og organiserte rammene. Det var for eksempel nødvendig med håndverksbrev innenfor faget for å få lov til å omsette gull- og sølvvarer, og Eksklusivavtalen til Norges Gullsmedforbund, som først ble opphevet i 1974, gjorde at leverandører ikke kunne selge sine varer fritt utenom bransjen.¹⁴ Tone Vigeland sier i denne sammenhengen at det nettopp var disse restriksjonene som var årsak til at hun tok en tradisjonell gullsmedutdanning ved siden av Kunst- og Håndverksskolen.¹⁵

¹¹ Opstad 1994:11

¹² op.cit.:15

¹³ Polak 1970:123

¹⁴ Østby 1979:88 og 119

¹⁵ Veiteberg 2001:48

Den gruppen vi i dag kaller kunsthåndverkere gikk på 1940- og 50-tallet under navnet «håndverkere» eller «brukskunstnere» og representerte egentlig ikke en ren faggruppe med et klart definert arbeidsområde. Håndverkerne eller gullsmedene innenfor gullsmedfaget fungerte i stor grad som formgivere og impulsgivere for den industriproduserte forbruksvaren på verkstedene til de store gullsmedfirmaene i de store byene, eller de gjorde dette i kombinasjon med lærervirksomhet. Den primære oppgaven var å skape god formgivning for masseproduksjon og sekundært å lage kunsthåndverk.

Emaljekunsten skulle vise seg å ha en fremtredende posisjon i gullsmedfaget også utover i femtiårene med Sigurd Alf Eriksen, Thorbjørn Lie-Jørgensen og Grete Prytz (først Korsmo, senere Kittelsen) som de mest sentrale skikkelsene. De skulle alle vise seg å få stor innflytelse på de kommende generasjoner norske smykkekunstnere. Eriksen som hadde læretid fra J. Tostrup ble i 1938 lærer i gullsmedklassen ved SHKS, og fra rundt 1950 ledet han oppbygningen av en egen emaljelinje ved skolen. Denne ledet han fram til oppnådd pensjonsalder i 1969.¹⁶ Lie-Jørgensen var utdannet hos David-Andersen og ble året etter kollega med Eriksen, og overlærer for gullsmedklassen på SHKS. Samtidig fortsatte han og tegne både korpus og smykker for David-Andresen. Både Eriksen og Lie-Jørgensens arbeider blir av blant andre Jan-Lauritz Opstad karakterisert som sterkt naturinspirerte med utpregede maleriske kvaliteter både i form av koloritt og abstrakte og figurative komposisjoner. En serie smykker tegnet av Lie-Jørgensen rundt 1960 kan nærmest ses på som miniatyrmalerier. Eriksens arbeider preges også av et fritt billeduttrykk med emaljefargene som palett, og mange av smykkene er formet som små skulpturer. Selv rammet han dem inn og hang dem på veggene når de ikke var i bruk.¹⁷ Han etablerte forøvrig sitt eget frittstående verksted allerede i 1946 etter å ha vært leder for J. Tostrups emaljeverksted i tjue år. Fredrik Wildhagen nevner spesielt Eriksens betydning for fremveksten av det nye kunsthåndverket i boken *Norge i form*, ved at han var den første i etterkrigstiden som uavkortet tok opp det spesifikke kunstneriske i kunsthåndverket og dermed gikk på tvers av brukskunstbevegelsens ideologier.¹⁸

Etter å ha tilbrakt et år ved Institute of Design i Chicago sammen med sin daværende ektemann Arne Korsmo i 1949-50, kom Grete Prytz Kittelsen tilbake til familiefirmaet J.

¹⁶ Opstad 1994:111

¹⁷ op.cit.:107/111

¹⁸ Wildhagen:1988

Tostrup for være med og modernisere emaljeproduksjonen. Møtet med en rekke av samtidens store designere, arkitekter og kulturpersonligheter knyttet til både Bauhaus og De Stijl må utvilsomt ha virket inspirerende for de oppgavene hun skulle gi seg i kast med hos Tostrup.¹⁹ «Domino-ringen» er et glimrende eksempel på Prytz Kittelsens tilnæringsmåte. En serieprodusert regulerbar ring, uten loddinger, stanset ut av en sølvplate hvor topp-platen hadde form og dekor som på en dominobrikke. Emaljefargen på topp-platen kunne variere og den kunne produseres uten store investeringer i maskiner og verktøy. Problemet med emalje er at det lett oppstår såkalt spring eller sprekker i den glassharde overflaten når metallet bøyes. Dette løste Prytz Kittelsens ved å frigjøre den emaljerte delen fra selve konstruksjonen. Intensjonen med ringen var også å forene materiale og funksjon i et uttrykk som krevde minimal teknologi, var beregnet til hverdagsbruk og til en pris som gjorde den allment tilgjengelig.²⁰ Dette var helt i tråd med prinsippene i datidens dominerende formspråk; Scandinavian Design. Hun utviklet også en egen dekorasjonsteknikk ved å frese ut metallet under emaljen med en håndfres som ga dybde, lys og skyggespill til fargen i den speilblanke vindusemaljen. Interessen for de teknologiske sidene ved emaljeringsprosessen gjorde at Prytz Kittelsen også inngikk et samarbeid med Sentralinstituttet for Industriell Forskning for en grundigere undersøkelse av emaljens egenskaper og muligheter. Dette var et høyst uvanlig samarbeid som nok en gang vitner om en innovativ og løsningsorientert tankegang fra Prytz Kittelsens side. Resultatene førte en bedre kontroll av produksjonsprosessens ulike faser, og dermed kunne hun bedre sikre at det ferdige resultatet var i overensstemmelse med den kunstneriske intensjonen som lå til grunn for arbeidet.²¹ Under triennialene i Milano vant hun Grand Prix i 1954, og senere to gullmedaljer for sine nyskapende emaljarbeider. Hun arbeidet ellers aktivt som organisasjonsmenneske både i Norge og internasjonalt, blant annet i World Crafts Council.²²

Både Sigurd Alf Eriksen og Grete Prytz Kittelsen er markante personligheter i historien om den norske smykkekonsten fordi de på hver sin måte bidro til etableringen av kunsthåndverk i metall som et egenartet kunstnerisk språk og personlig uttrykksmiddel. Samtidig var de med på å etablere en ny verkstedtradisjon basert på frittstående og selvstendige kunsthåndverkere. Mens Prytz Kittelsens arbeider kan sies å være forankret i brukskunstideologiens

¹⁹ Høisæther 2005:129

²⁰ Hauger 1994:13

²¹ Opstad 1983:42-43

²² op.cit.:166

funksjonestetiske formspråk, er det frie kunstneriske uttrykk helt sentralt for Eriksens praksis.²³

Fra nå av var det i småverkstedene, og ikke i de store gullsmedfirmaene at smykkekonsten utviklet seg videre. Da organisasjonen PLUS ble etablert i 1958 i Gamlebyen i Fredrikstad var målet å frembringe og foredle modeller og mønstre for håndverk, industri og kunstindustri i ulike små verkstedkollektiver. Sånn sett er den et eksempel på en virksomhet i beste Scandinavian Design tradisjon.²⁴ Prytz Kittelsens demokratiske og nøkterne idealer med «Domino-ringen» gjenspeilte seg for eksempel i sølvsmia, ved at man eksperimenterte seg fram til smykkemodeller som senere kunne framstilles på lisens av gullsmedfirmaer med et større produksjonsapparat. Tone Vigeland (1938-) var lærling ved sølvsmia på PLUS fra 1959 og tok svenneprøve der i 1961. Det velkjente øresmykket «Slyngen», uten noen annen festemekanisme enn øret selv kan stå som et glimrende eksempel på det enkle og formsikre uttrykket som kjennetegnet smykkene fra PLUS på 60-tallet. Overgangen til mindre verkstedenheter førte til at man la hovedvekt på produksjon av smykker, med sølv som det helt klart dominerende materialet.

Revitaliseringen av kunsthåndverket

Til tross for at flere av smykkekonstnerne som er representert ved de to nordiske smykketriennialene har en tradisjonell gullsmedutdannelse er det ikke som gullsmeder men som kunsthåndverkere de presenterer og organiserer seg. Erkjennelsen av at god form kun er et resultat av funksjon og rasjonalitet ble utfordret på slutten av 60-tallet ved at det menneskelige aspektet, og behovet for kontemplasjon og mening også ved bruksgjenstandene vi omgir oss med, ble trukket inn i formproblematikken. Temaet er diskutert i mange sammenhenger, blant annet av kunsthistorikeren Erling G. Høyersten i *Radikal Design*. Han fremhever at denne forskyvningen fra en formalistisk mot en ekspressiv estetikk innenfor formgivning og design hadde stor betydning for fremveksten av det nye norske kunsthåndverket som en egen estetisk praksis.²⁵

²³ Hauger 1994:16

²⁴ Opstad 1983:51

²⁵ Høyersten 2000:21

Erkjennelsen av å stå for et spesielt fagområde med et eget ansvarsfelt gjorde det naturlig for kunsthåndverkerne å alliere seg med kunstnerne under kunstneraksjonen i 1974. Bakgrunnen var at billedkunstnere og kunsthåndverkere stod overfor de samme utfordringene når det gjaldt etablering, produksjon og omsetning. Tilhørigheten til brukskunstbevegelsen hadde lenge vært et konfliktfylt tema for kunsthåndverkerne som den gang var organisert i seksjonen Norske Brukskunstnere innenfor Landsforbundet Norsk Brukskunst (LNB). I forbindelse med forarbeidet til stortingsmeldingen *Kunstnerne og samfunnet*²⁶ høsten 1974 definerte kunsthåndverkerne sin spesielle praksis som: «Produkter av tekstil, keramikk, glass, lær, metaller og andre materialer som er formet og ferdig produsert i kunsthåndverkerens verksted -under forhold hvor kunsthåndverkeren er ansvarlig for hele prosessen fra idé til ferdig produkt». I *Norges Kunsthistorie* beskriver Anniken Thue den nye situasjonen som et resultat av en ny generasjon kunsthåndverkeres yrkesmessige og fagpolitiske bevisstgjøring. Bruddet med brukskunstbevegelsen skjedde formelt da Norske Kunsthåndverkere (NK) ble opprettet i 1975, ved at seksjonen Norske Brukskunstnere forandret navn, og da NK og LNB skilte lag for godt i 1978.²⁷

Det sentrale med definisjonen fra 1974 er presiseringen av at kunsthåndverkeren skal ha hånd om hele prosessen, og at man dermed utelukker enhver form for arbeidsdeling under framstillingen av det ferdige produkt. Den profesjonaliseringen av kunstnerrollen som skjedde gjennom deltagelsen i kunstneraksjonen, og den organisatoriske likestillingen mellom billedkunst og kunsthåndverk har uten tvil hatt mye å si for dagens kunsthåndverkere, fordi de gjennom kunstnerorganisasjonene har hatt stor innflytelse på utformingen av kunst- og kunstnerpolitikken i Norge. Ikke minst har gjennomslaget for trepunktsprogrammet som ble fremmet som et kollektivt krav til staten under kunstneraksjonen ført til en bedret økonomisk situasjon for mange kunsthåndverkere ved at de er sikret fullt vederlag for bruk av kunstneres arbeid, - utvidet bruk av kunstneres arbeid og produkter, og garantiinntekt for alle profesjonelle kunstnere som ikke har tilstrekkelig inntekt fra virksomhet som er nevnt under de to første punktene.

²⁶ St.meld. nr. 41 (1975-1976)

²⁷ Thue 1983:391

The New Jewellery Movement

Ønsket om å skape smykker som ga rom for en personlig signatur og som representerte andre verdier og normer enn de konvensjonelle har vært en sterk drivkraft hos de utøverne som har bidratt til utviklingen innenfor den nye smykkekonsten både her hjemme og internasjonalt. Mesteparten av tradisjonelle gullsmedvarer er designet innenfor en smal og tradisjonell oppfatning om hvordan et smykke skal se ut, og ofte fungerer form og uttrykk bare som et middel til å fremheve edelstener og metall innenfor sjangeren kommersielle smykker.

Bevegelsen bort fra den tradisjonelle gullsmedbransjens tradisjonelle formspråk og verdisyn hadde selvsagt klare referanser til de store sosiale, politiske og kulturelle endringene som fant sted i vår vestlige verden i etterkrigstiden. Fremveksten av en ungdomskultur med helt andre verdier, normer og uttrykksmåter enn foreldregenerasjonen slo ut i full blomst på 60-tallet, og ga rom for en ny individuell frihet i forhold til valg av livsstil og personlige uttrykksmåter på alle områder. Dette påvirket også det visuelle kunstfeltet og virkemidlene som ble tatt i bruk innenfor den nye smykkekonstbevegelsen som vokste fram. Innenfor billedkonsten hadde popkonsten med sine røtter i dada og surrealisme allerede i et par tiår beskjeftiget seg med det kommersielle industrisamfunnets produkter og forbruksmyter ved å behandle massekulturens fenomener med humor og ironi. Nye teoretiske innfallsvinkler innenfor filosofi og lingvistikkk var også med på å gi inspirasjon til en nyorientering når det gjaldt problematikken knyttet til meningsinnhold og formidling. Men for å forklare og forstå innholdet i den nye smykkekonsten som oppstår er også dialogen med modernismen en viktig referanse, noe blant andre Helen W. Drutt English legger vekt på i boken *Jewelry of our time: art, ornament and obsession*.²⁸ Nasjonale forskjeller har imidlertid gitt ulike forutsetninger i de ulike land, og bidratt til ulike tilnæringsmåter i forhold til bundethet og frigjøring fra tradisjonen.

Det fremste kjennetegnet på avantgarden innenfor den internasjonale smykkekonstbevegelsen er viljen til å sprengre grensene for hva smykkebegrepet kan inneholde gjennom en uhemmet bruk av nye og utradisjonelle virkemidler i smyksesammenheng. Viktig i så måte har vært en felles søken etter de ekstreme kvalitene ved et smykke. Dette har skjedd gjennom å eksperimentere med form, materialer, teknologi og ikke minst smykkets meningsinnhold og relasjon til kroppen. Det store skiftet som nærmest kan betegnes som en revolusjon innenfor smykkekonsten startet i første rekke i Holland i 1967 med Emmy van Lersum og Gijs Bakkers

²⁸ English 1995:16

sensasjonelle halsklaver i stål og aluminium. De stod for en uortodoks holdning både i forhold til format og materialbruk med en performance-basert presentasjon av halsklavene sine på levende modeller, noe som kom til å sette standard for mye av den nye smykkekonsten som skulle følge senere. Den sterkt iscenesatte smykkevisningen innbefattet både de store futuristiske klavene, klær, lyssetting, musikk og lysbildeshow. Disse arbeidene ble etterfulgt av en systematisk utprøving av nye materialer, teknikker og geometriske former på smykker beregnet for begge kjønn. Både referansene til De-Stijl og Bauhaus er av mange trukket inn som relevante i denne sammenhengen, fordi det også lå en demokratisk og sosial tankegang bak materialbruken og det minimalistiske uttrykket som utfordret smykkets eksklusive status, blant flere hollandske smykkekonstnere på denne tiden. I boken *Jewels of Mind and Mentality* beskriver Jaap Huisman den hollandske innstillingen som en mentalitet der en ikke lenger skulle velge smykke ut fra hva en hadde råd til, men ut fra hva en torde å bruke. Det sobre geometriske designrelaterte uttrykket fikk tilnavnet «Dutch Smooth» og ble av mange oppfattet som både upersonlig, klinisk og kjølig.

Reaksjonene på dette designrelaterte formspråket i det hollandske smykkekonstmiljøet var mange, og ble i første rekke manifestert gjennom dannelsen av B.O.E. (The Bond van Ontevreden Edelsmeden) i 1968. Den opprørske gullsmedligaen ble ledet av Marion Herbst og bestod blant andre av Onno Boekhoudt og Françoise van den Bosch. Gruppen ville først og fremst signalisere at det fantes mer ekspressive innfallsvinkler til ny smykkekonst, som ga større muligheter for subjektivitet, fortelling, humor, materialrikdom og farger enn innenfor den tilsynelatende strenge formale estetikken «Dutch Smooth» representerte. B.O.E. fikk en kortvarig eksistens som gruppe, men fikk allikevel stor betydning for den hollandske smykkekonsten ved at den brøt med den ensidige designrelaterte tilnærmingen.²⁹ Motsetningen mellom de to grupperingene gled utover på 70-tallet over til å bli et mer helhetlig vokabular av virkemidler hvor man tok i bruk ulike strategier for å utvikle sine individuelle kunstnerskap.³⁰

Utvekslingen av idéer og tilnæringsmåter til smykkeobjektet tiltok i økende grad utover på 70-tallet, særlig mellom Nederland og England, hvor smykker i sterke farger og mønstre med en mykere og bløtere tekstur gjorde seg gjeldene. Caroline Broadhead og Susanna Heron er

²⁹ Huisman 2000:52

³⁰ op.cit.:55

blant de fremste britiske eksponentene for utforskningen av tekstile smykker. Likheter med Bauhaus-ballettens kostymer er nærliggende både for Susanna Herons og Emmy van Leersums arbeider på denne tiden. Bruken av myke og glatte materialer som tekstil, papir, nylon og PVC fører til en mengde fargerike og lekne, festlige smykker. Innenfor den nye britiske smykkekonsten kjennetegnes ellers Wendy Ramshaw og David Watkins arbeider i denne tidlige fasen av en minimalistisk, geometriserende abstrakt estetikk i kombinasjon med ekspressiv fargebruk, hvor spenningsfeltet mellom form og ornamentikk, maskinell framstilling og håndverk i forhold til brukbarhetsaspektet blir utforsket.³¹ At smykkekonstnerne utfordrer publikum og potensielle brukere med fleksible arbeider som kan taes fra hverandre og settes sammen i nye kombinasjoner, alt etter humør og anledning framheves av blant andre Paul Derrez som et av kjennetegnene ved 70-tallets nye smykkekonst.³² Det er ingen tvil om det foregikk en grenseløs eksperimentering, utveksling av erfaringer, åpenhet og fasinasjon for smykkemediet innenfor det som kan sies å være 70-tallets avantgarde innenfor den nye smykkekonstbevegelsen. Dette bidro til inspirasjon og påvirkning innenfor miljøet, noe som igjen resulterte i nye sensasjonelle arbeider andre steder.

Et svært viktig aspekt i denne sammenhengen er fremveksten av en rekke nye spesialgallerier viet til smykkekonst, og at de aller fleste av dem var grunnlagt av deltagere innenfor «The New Jewelry Movement». James Evans vektlegger ikke minst dette som en viktig forutsetning for bevegelsens fremvekst, fordi disse galleriene gjorde det mulig å introdusere og promotere utviklingen i denne ekspansive perioden både internt i miljøet og for et større kunstpublikum. Ikke bare selve utstillingene, men tilhørende kataloger og anmeldelser i tidsskrifter førte til økt oppmerksomhet, publisitet og debatt omkring den nye smykkekonsten gjennom distribusjon av dette materialet til nær og fjern. En annen effekt var det sosiale nettverket som oppstod i kjølvannet av utstillingsaktiviteten, noe som igjen førte til gjesteforelesninger, lærervirksomhet og utveksling på tvers av landegrensene.³³ Det er i følge Evans grunn til å hevde at tyngdepunktet for den radikale internasjonale smykkekonstbevegelsen i stor grad har beveget seg på en akse mellom smykkekonstnere og gallerier i Amsterdam, London og München.³⁴ Miljøet i München knyttes gjerne til sveitsiskfødte Otto Künzli, som i likhet med Gijs Bakker regnes blant de fremste

³¹ Watkins 1993:173

³² Derrez 1987:16

³³ Evans 2002: *High New Jewelleryism 1977-1985*

³⁴ Evans 2002: *The New Jewellery*

eksponentene for den konseptuelle retningen innenfor den smykkekonsten som særlig blir framtreddende mot overgangen til 80-tallet.

Galleri Ra i Amsterdam er ett av de private galleriene som har hatt stor betydning for den internasjonale smykkekonstbevegelsen, kanskje spesielt for den hollandske og britiske, men også for resten av Europa og USA. Galleriet ble grunnlagt i 1978 av smykkekonstneren Paul Derrez og er fremdeles et av de mest toneangivende visningsstedene for internasjonal samtidsmykkekonst. *Electrum Gallery* i London er et annet. Det ble grunnlagt av Barbara Cartlidge og Ralph Turner allerede i 1971, og har i likhet med *Galleri Ra* vært toneangivende med en rekke svært viktige separat- og gruppeutstillinger. Ralph Turner forlot siden galleriet for å overta en annen viktig posisjon innenfor feltet, nemlig som utstillingsleder ved Crafts Council i London. I USA har særlig Helen W. Drutt English med sitt *Helen Drutt Gallery* i Philadelphia spilt en fremtreddende rolle for utvekslingen av europeisk og amerikansk smykkekonst, ikke minst gjennom sitt utvalg og innkjøp av en etter hvert svært betydningsfull privat samling som dokumenterer den nye internasjonale smykkekonsten. Et annet, litt annerledes type galleri som nå er lagt ned var *Art Wear* i New York, drevet av Robert Lee Morris. Han stod som navnet på galleriet tilsier for en tilnærming mellom moteverdenen og smykkekonsten som representerte nye innfallsvinkler til smykkemediet.³⁵ Alle disse galleriene har på ulikt vis også hatt stor betydning for formidlingen av den nye norske smykkekonsten, noe jeg vil komme nærmere tilbake til etter hvert. Det er også verd å nevne de prestisjetunge internasjonale kollektivutstillingene som «Sieraad» i Holland, «Tendenzen» i Pforzheim og «Internationale Handwerksmesse» i München i denne sammenheng. De har gjennom en årrekke vært svært viktige visningsarenaer i forhold til å ta pulsen på nye trender og tendenser innefor samtidsmykkekonsten.

Offentlige museer og ulike nasjonale organisasjoner for gullsmedkonst, kunsthåndverk og design spiller naturligvis også en viktig rolle for promotering og infrastruktur innenfor den internasjonale smykkekonstbevegelsen, i tillegg til de private galleriene. Men de private galleriene har i mange sammenhenger bidratt med sin kunnskap og ekspertise, og representert bindeleddet som knyttet smykkekonstnere til innkjøp ved offentlige samlinger og større utstillinger ved museene. Uten at det er rom for noen utdypning i denne sammenheng er det

³⁵ Dormer 1994:210

også verd å nevne British Crafts Center og Crafts Councils betydning som arrangør av helt sentrale internasjonale smykkekunstutstillinger. Flere av disse skulle vise seg og bli forbilledlige på mange måter, og senere gå som vandreutstillinger i en rekke land på ulike kontinenter. Et eksempel på dette er *Jewellery Redefined* i 1982. Dette var en åpen, juryert utstilling med totalt 1836 innsendte arbeider fra hele verden, der 220 arbeider fra 80 smykkekunstnere som representerte 16 nasjoner til slutt utgjorde den første internasjonale utstillingen som i sin helhet var viet «non-precious multi-media» smykker.³⁶ Her var Norden representert med kun en deltager, islandske Erla Thórarinsdóttir.

I 1983 åpnet en annen viktig prosessorientert utstilling i regi av Crafts Council. *The Jewellery Project* kom i stand ved at de amerikanske samlerne av kunsthåndverk; Malcolm, Sue og Abigale Knapp fra New York gav den britiske smykkekunstneren Susanna Heron og hennes daværende ektemann, fotografen David Ward, frie finansielle tøyler til å velge ut en representativ samling av europeisk samtidssmykkekunst som siden skulle gå inn i Knapps private eie. Både *Jewellery Redefined* og *The Jewellery Project* var svært kontroversielle og vakte til dels stor debatt og oppstandelse i de konservative kretser av smykkemiljøet fordi den nye smykkekunsten som her ble presentert tilsynelatende brøt med alle tidligere konvensjoner knyttet til smykkemediet. Dette viser ikke minst anmeldelsene og debatten som fulgte i det britiske magasinet *Crafts* etter utstillingen. Tydelig provosert avslutter Peter Fuller sin anmeldelse med følgende hjertesukk: «*I hope we never see the like of Jewellery Redefined, or The Jewellery Project again*».³⁷ Responsen på anmeldelsen uteble da heller ikke og debatten omkring innholdet i den nye smykkekunsten skjøt ytterligere fart.

Det er imidlertid verd å merke seg at det først var med Peter Dormer og Ralph Turners bok *The New Jewelry: Trends + Traditions* i 1985 at begrepet «The New Jewelry» ble tatt i bruk om det internasjonale fenomenet som utspant seg innenfor smykkekunsten. Andre betegnelser og merkelapper som «Wearable Art», «Wearable Objects» og «Body Sculpture» er blant de som også har blitt benyttet for å markere at man forholdt seg til et smykkebegrep i forandring. Begrepet «The New Jewelry» var imidlertid så åpent at det kunne romme alle de ulike smykkepraksisene man var vitne til, og en kan i ettertid si at det kom til å fungere både som et samlende identitetsbegrep på egen praksis for de aktive utøverne som var deltagere i

³⁶ *Jewellery Redefined* 1982:10

³⁷ Fuller 1983:47

prosessen, og til en gryende anerkjennelse av den nye smykkekunsten som en del av kunstsfæren. Boken er den første samlede fremstilling av dette fenomenet, og den kom ut på et tidspunkt hvor behovet for å få satt den aktiviteten som hadde foregått innenfor smykkekunstfeltet i perspektiv. Den hadde ikke minst et stort nedslagsfelt, og kom til å virke både som en katalysator og et helt sentral referanseverk for utøvere av mediet, publikum, utstillingskuratorer og kritikere verden rundt. Dette førte igjen til en sterkt økende interesse og til videre teoretiske refleksjoner rundt den nye smykkekunsten.³⁸

Den nye norske smykkekunsten

Utover på 1970-tallet var det særlig løsrivelsen fra brukskunstbevegelsen og den nye organisatoriske plasseringen i kunstfeltet som satte sitt preg på utviklingen av den norske smykkekunsten. Men ringvirkningene av utviklingen innenfor «The New Jewelry Movement» på kontinentet og i USA slo også inn over det norske smykkekunstmiljøet med større tyngde. På slutten av 60-tallet var for eksempel Christian Gaudernack (1945-) en av flere unge norske gullsmeder som fortsatte sin utdanning i Pforzheim, Tyskland etter avlagt svennebrev her hjemme. Studiene ved Staatliche Kunst- und Werkschule fra 1966-69, i en periode da mange av de som kom til å tilhøre den internasjonale avantgarden innenfor smykkekunstbevegelsen var tilknyttet skolen, skulle føre til at Gaudernack utvilsomt ble både en stor inspirator og impulsgiver for det gryende norske smykkekunstmiljøet. Pforzheim har helt siden 1200-tallet hatt en sentral stilling i europeisk gullsmedhistorie, og her finner vi også Schmuckmuseum, verdens eneste museum viet spesielt til smykker. I Pforzheim ble det ikke minst knyttet en rekke kontakter på tvers av landegrensener og kontinenter, og etter et opphold som gjestelærer ved Nova Scotia College of Art and Design i Halifax, Canada kom Gaudernack til SHKS som lærer i 1973-74 før han igjen satte kursen for Halifax. I årene 1977-83 oppholdt han seg for det meste der, engasjert i oppbyggingen av en utdanning for smykkekunstnere ved skolen hvor særlig lanseringen og utprøvingen av de nye romfartsmetallene niobium og titan stod sentralt.³⁹

Selv om Gaudernack i sitt eget virke stort sett var tro mot gullsmed- og juvelértradisjonen introduserte han som en av de første bruk av etnografiske elementer og organiske materialer

³⁸ Evans 2002: *The New Jewellery (1975-1987). A documentational Account*

³⁹ Hauger 1994:37

som elfenben, ibenholt, skilpaddeskall som et supplement til gull og diamanter i sine smykker. De var på samme tid både edle, elegante og kostbare og rustikke i uttrykket. Den røffe bruken av gull sammen med andre materialer ga nærmest en skulpturell karakter til smykkene i kombinasjon med solid håndverkspresisjon. I katalogen til Tone Vigelands store retrospektive utstilling ved Kunstindustrimuseet i Oslo i 1995 skriver Anniken Thue blant annet at det var Gaudernack som inspirerte Tone Vigeland til å eksperimentere med nye metoder for overflatebehandling av metallet i sine smykker, noe som igjen var med på å sette et punktum for innslaget av skandinavisk modernisme i hennes smykker.⁴⁰

Reaksjonen mot de funksjonestetiske verdiene som lå i Scandinavian Design ga seg utslag i en nedtoning av det glatte og upersonlige maskinelle preget i den nye smykkekonsten, og til en vektlegging av den håndverksmessige ekspressiteten. Men bruken av stiliserte plante- og insektmotiver, myke, svungne linjer og asymmetri ble også tatt opp i formspråket til mange av 70-tallets smykkekonstnere. Jan-Lauritz Opstad er blant dem som hevder at innslaget var så sterkt at en kan snakke om en «neo-art nouveau» innenfor kunsthåndverket i denne perioden. Dermed ble også norsk emaljekonst fra forrige århundreskifte en viktig inspirasjonskilde for mange av de unge norske smykkekonstnerne. Et annet fellestrekk med Arts and Crafts bevegelsens formspråk og ideologi var interessen for håndverksmessig presisjon og kvalitet.⁴¹ Opposisjon og motvilje mot den eksklusive og konservative bruken av materialer og formale virkemidler innenfor den tradisjonelle gullsmedkonsten førte også til at man så etter andre virkemidler for å uttrykke en mer personlig signatur på arbeidene. På samme måte som eksotiske og såkalte primitive kulturer hadde stor betydning for utviklingen av modernismen innenfor den vestlige konsten i årene rundt 1900, fikk man et sterkt innslag av eksotisme og neo-primitivisme innenfor kunsthåndverket på 70-tallet. Både materialer i form av organiske objekter som fjær, skjell, ben og «objet trouvé» eller «ready-mades» må tilskrives denne interessen. Også innenfor den håndverksmessige tilnærmingen gjør dette seg gjeldende ved bruken av få og enkle hjelpemidler i den praktiske utførelsen av arbeidet. Som Opstad også er inne på er innslaget av magi og ritualer et annet aspekt vi forbinder med gjenstander fra eksotiske kulturer. I den nye smykkekonsten blir for eksempel den sorte fargen, et av sterkeste symbolene på magi og mystikk brakt inn ved patinering av sølvet med blåsort oksid.⁴²

⁴⁰ Thue 1995:31

⁴¹ Opstad 1989:32

⁴² op.cit.:62

Tone Vigeland er en av dem som tar i bruk disse estetiske virkemidlene i sine smykker. En stor håndsmidde spiker fra et gammelt hus som skulle rives ble for eksempel forvandlet til en elegant smidd klave med det opprinnelige spikerhode inntakt i den ene enden, kontrastert med en tynn gulltråd som fulgte formen og ble avsluttet med en fatning med diamant i den andre.⁴³ I tillegg eksperimenterte hun ble mindre, oksiderte stålspiker smidd ut til små fjærformede heng i stort antall og montert tett i tett på en fleksibel matte av sølvøsken som utgjorde hovedformen på smykket. Et nitidig og presist arbeid lå bak hver av de små stiftene som i kombinasjon med sølv, gull og perlemor ble til halssmykker med en monumental karakter. Den sammenheftede matten kom til å danne basis for en serie av ulike varianter bygget opp over samme lest, hvor en matte eller et nett av sølvøsken ga grunnlag for smykkeformen. Mattens fleksibilitet gjør at den følger kroppens anatomi og bevegelse samtidig som den er et velegnet underlag for ulike former for identiske heng som kan hektes på, ofte tett i tett, slik at det skapes et volum som igjen bidrar til en ytterligere forsterkning av både stofflighet og bevegelse.

Konrad Mehus (1941-) er en annen representant for pionerene i den norske smykkekunstens tidlige fase. Han er i første rekke den som på 70-tallet står for en konseptuel holdning til smykkemediet og introduserer popkunstens virkemidler i sitt repertoar. Disse bruker han særlig til å utfordre og fabulere over bruksformer og symbolske forestillinger innenfor den tradisjonelle gullsmiddebransjen. Midt under kunstneraksjonen i 1974 laget Mehus en serie arbeider kalt «Sølv er tradisjon» til sin første separatutstilling ved Kunstindustrimuseet i Oslo. Tittelen på serien var den samme som Norges Gullsmiddeforbund brukte i sine reklamekampanjer for sølvbestikk og bestod av både smykker og korpuslignende arbeider.⁴⁴ En fellesnevner var at sølvbestikk i form av ready-mades var representert i objektene. Objektet «Dinnertime» er en sammenstilling av et slepent krystallglass uten stett montert på toppen av en forgylt sølvgaffel uten skaft. Satt sammen til et objekt forsvinner det opprinnelige bruksaspektet og åpner veien for en konseptuel tilnærming til gjenstanden. «Dinnertime» har nærmest fått status som et ikon innenfor det nye kunsthåndverket fordi det så sterkt manifesterer at objektet kan ha en kunstnerisk intensjon som ikke kan vurderes ut fra et bruks- eller funksjonsperspektiv. Når Mehus fletter sammen humor og ironi, moralske og politiske betraktninger i sine smykker ligger det også en form for provokasjon i dette, fordi

⁴³ Thue 1995:38

⁴⁴ Hauger 1994:45

betrakteren eller bæreren blir tvunget til å stille spørsmålstegn ved, og reflektere over egne forestillinger og oppfatninger om både smykkets verdi og vesen.

Torill Bjorg (1944-) og Synnøve Korssjøen er to andre smykkekunstnere som satte sitt preg på den nye norske smykkekunstens tidlige fase. Det er først og fremst gjennom sin utforskning av sølvets ulike muligheter som smykkemateriale, og de tekniske håndverksmessige utfordringene knyttet til dette at Torill Bjorg har markert seg sterkest. De tidligste arbeidene har sin forankring i både Scandinavian Design og art nouveau, men ved å bruke tradisjonelle håndverksteknikker knyttet til tekstil, som strikking og nålebindingsteknikk i arbeidet med sølvtråden fant Torill Bjorg en ny innfallsvinkel til samtidig å utfordre og fornye smykke tradisjonen. Ikke minst ved bruken av disse typisk kvinnelige hverdagssystemene som virkemiddel kan arbeidene også leses som en honnør og hyllest til feminine verdier, og et innspill i kvinnekampen, som var en viktig drivkraft i utviklingen av 70-årenes kunsthåndverk.⁴⁵

Vektleggingen av sensuelle virkemidler kjennetegner også Synnøve Korssjøens (1949-) arbeider. Hennes smykkekonsept er i stor grad preget av en framheving av disse kvalitetene gjennom et formspråk som gir motsetningsfylte assosiasjoner. Hun har i likhet med Konrad Mehus også tatt steget bort fra funksjonelle krav i arbeidene sine. Særlig tydelig er dette i serien «Tre ubrukelige ringer» fra 1982, hvor hver av ringene var fastmontert på en sokkel i pleksiglass. Kombinasjonen av fjær, hår og porselen i tillegg til metallet gav serien et poetisk og kraftfullt estetisk uttrykk.⁴⁶ Men det er først og fremst emaljen vi forbinder med Korssjøens kunstneriske praksis. Hennes eksperimentering med bearbeidingen av emaljeoverflaten har uten tvil vært med på å gi den norske emaljetradisjonen en ny dimensjon. Kombinasjonen av et underlag med svulmende organiske former slått opp fra en hel metallplate i kobber eller sølv og den fargesterke emaljen, ofte mattet ned med bearbeiding med fil og smergel, gir Korssjøens smykkeformer både volum, spenst og sensualitet. Dette kan gi assosiasjoner både til anti-estetikk og surrealisme.

⁴⁵ Veiteberg 1995:162

⁴⁶ Hauger 1994:65

Internasjonalisering og utveksling

Fra midten av 70-tallet vokser det også fram en ny infrastruktur for formidling av kunsthåndverket i Norge. *Årsutstillingen Norsk Kunsthåndverk* i regi av NK og kunstindustrimuseene, og *Tendenser* på Galleri F15 i Moss med en skandinavisk profil er særlig sentrale i denne perioden, ved siden av Kunsthåndverkssalen i Kunstnerforbundet som tidlig blir en prestisjefylt arena for visning av smykkekunst. Et annet kjennetegn ved kunsthåndverket på 70-tallet er de mange verkstedkollektivene og kunstnerstyrte verkstedutsalgene som vokser fram rundt i landet. For de norske smykkekunstnernes del foregår formidlingsaktiviteten med få unntak innenfor landets grenser i denne perioden, selv om både Christian Gaudernack og Tone Vigeland deltar med enkeltarbeider på internasjonale kollektivutstillinger.⁴⁷

For Tone Vigeland blir hennes første separatutstilling på 11 år i Kunstnerforbundet i 1978 et svært viktig skritt på veien videre i karrieren. Arbeidene med den fleksible matten og de repetitive elementene utløste en stor skaperkraft hos Vigeland, og utstillingen skulle bli den publikums- og kritikeresuksessen som ga henne selvtillit nok til å vende seg mot utlandet med sine smykker. Cecilie Malm Brundtland skriver i boken *Tone Vigeland Jewellery + Sculpture Movements in Silver* om betydningen av Vigelands møte med Barbara Carlidge ved *Electrum Gallery* i 1978. Det førte ikke bare til at hun ble representert med smykker ved galleriet og fikk avtale om en separatutstilling, men også til at hun kom inn i det internasjonale nettverket av kunstnere, samlere, gallerister, journalister og museumsfolk⁴⁸ som utgjorde kjernen innenfor «The New Jewellery Movement».

Åpningen av separatutstillingen på *Electrum* i 1981 markerer derfor Tone Vigelands virkelige internasjonale gjennombrudd som smykkekunstner. Her stilte hun ut hele 60 arbeider, og på samme måte som i Kunstnerforbundet lot publikum og kritikere seg fengsle av magien i smykkene. Ett synlig bevis på anerkjennelsen som ble Vigeland til del, var at både Victoria & Albert Museum i London og Royal Scottish Museum i Edinburgh kjente sin besøkestid og gjorde innkjøp av halskjeder.⁴⁹ Den internasjonale scenen som åpnet seg på 80-tallet skulle også innbefatte innkjøp og utstilling ved Cooper-Hewitt National Design Museum i New

⁴⁷ Norsk Kunstnerleksikon og Kunstnernes Informasjonskontor

⁴⁸ Brundtland 2003:26-28

⁴⁹ Thue 1995:39

York. Ved åpningen av utstillingen *Scandinavian Modern Design 1880-1980* ved museet i 1982 møtte hun blant andre galleristen og samleren Helen W. Drutt English, som senere skulle bli Vigelands gallerist i USA. Her møtte hun også Robert Lee Morris fra *Artwear* i New York, noe som førte til en avtale om utstilling der allerede året etter. Morris ville ha over 100 smykker til utstillingen, og Vigeland tok denne utfordringen på strak arm og gjennomførte på en imponerende måte. Morris arbeidet gjerne med utstillingsprosjekter på tvers av kunst og mote, og dette skulle også føre til nye og utradisjonelle visningsarenaer for Vigelands smykker i forbindelse med utstillingen, da kosmetikkprodusentene Clinique og Revlon brukte smykker fra utstillingen i sine reklamekampanjer. Det finnes også fotografier av rockestjernen Marianne Faithfull iført et av Vigelands armbånd fra denne tiden.⁵⁰

Men det er ikke bare Tone Vigelands internasjonale gjennombrudd som kom til å sette sitt preg på 80-tallets norske smykkekunst. Et gruppe studenter som ble uteksaminert fra metall-linjen ved SHKS tidlig dette tiåret markerte seg også raskt i dette bildet med sine nyskapende diplomoppgaver. Høsten 1983 etablerte en del av dem et arbeidsfelleskap under navnet TRIKK. Den opprinnelige TRIKK-gruppen bestod av Kyrre Andersen, Tove Becken, Millie Behrens, Liv Blåvarp, Morten Kleppan og Leif Stangebye-Nielsen, men det foregikk utskiftninger underveis, slik at flere av eksponentene for 80-tallets smykkekunst gjerne knyttet til gruppen og betegnes som TRIKK-generasjonen.⁵¹ Nye holdninger til smykkemediet preger denne generasjonen, og de er ikke minst influert av aktivitetene til den radikale avantgarden innenfor «The New Jewelry Movement».

Liv Blåvarp hadde for eksempel aldri følt seg særlig komfortabel med metallet som materiale i tiden på metall-linjen og valgte å ta ett år på Royal College of Art i London, under ledelse av Michael Rowe etter diplomoppgaven i 1981. Hun sier selv at foruten Christian Gaudernack og Konrad Mehus gjesteforelesninger fantes det få betydningsfulle lærere i Oslo, og at det i første rekke var Gijs Bakker og den hollandske avantgarden som var de store forbildene. Hennes motivasjon for å reise ut var nettopp å ta del i denne nye eksplosive bevegelsen.⁵² Ingjerd Hanevold og Heidi Sand reiste til USA og State University of New York i New Paltz hvor undervisningen ble ledet av en av nestorene innenfor ny amerikansk smykkekunst,

⁵⁰ Brundtland 2003:30-33

⁵¹ Hauger 1994:81

⁵² Simon 2001:31

Robert Ebendorf. En annen sentral aktør som representerer TRIKK-generasjonen er Sigurd Bronger som tok største delen av sin utdanning i Holland på slutten av 70-tallet og var bosatt der fram til 1983. Den inspirasjonen møtene med det internasjonale miljøet medførte både i forhold til lærekrefter, utstillinger og ikke minst smykkekunst og kollegaer, var utvilsomt verdifull ballast og ta med seg videre. Denne åpningen for nye perspektiver på egen kunstnerisk praksis bidro sterkt til en ny orientering og «boom» i eksperimentering og uttrykk innenfor det norske miljøet når de kom hjem. Dette var ikke minst med på å knytte den norske smykkekonsten tettere til utviklingen innenfor den internasjonale «New Jewellery» bevegelsen.

Betydningen av arbeidsfellesskap som TRIKK blir av blant andre Ingjerd Hanevold fremhevet som svært betydningsfull for utviklingen av smykkekonsten på 80-tallet. Viljen til å stå sammen og dele erfaringer førte til en gjensidig bevisstgjøring og konstruktiv dialog innefor fagmiljøet som ga positivt utslag for alle de involverte.⁵³ Eksperimentering med nye materialer og bruken av geometriske former og figurer som spiralformen var sentrale elementer i 80-tallets formuttrykk og egnet seg godt til en maskinell estetikk i form av repeterende og sammensatte moduler. Mange arbeidet også med serier av identiske smykker, noe som forteller om en vilje til løsrivelse fra unikat-konseptet. Denne demokratiske innstillingen til serieproduksjon og design kan derfor også sies å være karakteristisk for TRIKK-generasjonen ved at flere av gruppens opprinnelige medlemmer like gjerne arbeidet med unikater på eget verksted som med designprosjekter for industrien.⁵⁴

Den samme internasjonale utvekslingen som vi ser innenfor utdanning på 80-tallet skjer også når det gjelder utstillinger. Dette skyldes ikke minst mulighetene som lå i de statlige støtteordningene, og at internasjonal formidling av norsk kunsthåndverk er et prioritert område for NK og samarbeidspartnere som kunstindustrimuseene, Utenriksdepartementet og Norsk Kulturråd. Gruppeutstillingen *Designs for the Body – New Norwegian Jewellery* i 1985, med Tone Vigeland i spissen for den unge TRIKK-generasjonen, ble vist i både i New York, Washington DC og San Diego, og var starten på en hektisk utstillingsaktivitet med lignende konsept både i England, Skottland, Holland og Japan utover på 80-tallet. Dette var en uvurderlig mulighet til å presentere og promotere seg internasjonalt for den nye

⁵³ Hanevold 1989:26

⁵⁴ Wildhagen 1988:204 og 207

generasjonen norske smykkekunstnere.

Her hjemme spilte Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim en særlig sentral rolle i formidlingen av den nye smykkekonsten på 80-tallet. Museets direktør Jan-Lauritz Opstad har ikke minst vært en viktig aktør for norske smykkekunstnere i forbindelse med en bredere internasjonal orientering. Han var også initiativtaker og drivkraften bak utstillingen *Smykker - 85 = Jewellery -85*. Utstillingen bygget både på museets omfattende samling av ny internasjonal smykkekonst og av smykker laget spesielt for utstillingen.⁵⁵ Den hadde begrenset deltagelse og interessen for å delta var stor i og med at det var den første utstillingen av sitt slag i Skandinavia. De norske smykkekunstnerne ble i følge Jan-Lauritz Opstad prioritert, ikke nødvendigvis fordi de var norske, men fordi norsk smykkekonst kunne by på mange av de mest spennende smykkekunstnerne i Skandinavia på denne tiden.⁵⁶ Det prosessorienterte utstillingskonseptet kan samtidig sies å være i tråd med det som lå til grunn for *Jewellery Redefined* i London noen år tidligere. Nordenfjeldske kunstindustrimuseum stod også bak et annet prosjekt som knyttet an til den internasjonale formidlingen av smykkekonst i 1985 med en type performance i regi av smykkekunstneren James Evans. Et tomt rom som kun inneholdt røde og sortmalte stenger i rustfritt stål i varierende lengder var utgangspunktet, før publikum ble invitert inn i rommet for å ta stengene i bruk over temaet *Brooching certain subjects*. Gjennom samhandling ble publikum deltagende aktører i en prosess der utforskning og refleksjon over smykkebegrepet var det helt sentrale.⁵⁷

Etableringen av det private smykkegalleriet *Galerie Perspective* i Oslo i 1987 kan på samme måte ses på som et initiativ i lys av internasjonale forbilder, selv om det ikke fikk så lang levetid. Alle disse nye formene for formidlingsaktivitet sier noe om den offensive innstillingen som preget det norske smykkekonstmiljøet på 80-tallet. Dette bidro uten tvil til å skape nye holdninger til smykkemediet som kunstform både hos publikum, kritikere og kommentatorer.⁵⁸

SHKS viste også en åpen holdning til de nye internasjonale strømningene ved at mange

⁵⁵ Hauger 1994:70

⁵⁶ Opstad 1985, upaginert

⁵⁷ Hauger 1994:102

⁵⁸ op.sit.:104

sentrale utenlandske smykkekunstnere ble invitert som gjestelærere og foredragsholdere ved skolen. På midten av 80-tallet var det en rekke kurs og foredrag med blant andre Michael Rowe fra Royal College of Art, Paul Derrez og James Evans. Dette kan nok tilskrives både TRIKK-generasjonen og Christian Gaudernacks internasjonale kontaktnett. Han kom tilbake til SHKS i 1982 etter fem år som professor ved Nova Scotia College of Art and Design og kunne på nytt formidle sine erfaringer fra det amerikanske smykkekunstmiljøet til det norske.

Den ekspansive aktiviteten som skjer innenfor den nye norske smykkekunsten i løpet av 80-tallet skyldes ikke minst den internasjonale orienteringen som finner sted, bredden i antall utøvere og mangfoldet av kunstneriske uttrykk de representerer, samt nye og varierte former for undervisning og formidling. Jeg vil komme nærmere tilbake til de ulike uttrykksformene som kjennetegner enkeltutøvere i gjennomgangen av materialet på de to nordiske smykketriennalen, hvor også samtidsgenerasjonen som får sin debut på 90-tallet er representert.

De nordiske smykketriennialene

1. Nordiske Smykketriennale

Initiativtageren til den første store mønstringen av ny nordisk smykkekunst var i første rekke den danske gullsmeden Jan Lohmann. Sammen med kunsthistorikeren Lise Funder ledet han den nordiske komiteen med hovedansvar for denne vandreutstillingen rundt om i de nordiske landene. Lohmann er selv utøvende smykkekunstner, deltager på triennialen og medeier i Galerie Metal i København, som var det første nordiske smykkegalleriet da det åpnet i 1978. Lohmann nevner i forordet til boken som dokumenter utstillingen at realiseringen av den bredt anlagte triennialen først og fremst bygger på en drøm om å gjøre utviklingen innenfor de ulike landenes nye smykkekunst bedre kjent i de respektive nabolandene, fordi omverdenen gjerne oppfatter Norden som en kulturell enhet.⁵⁹

I forkant av utstillingen ble det opprettet nasjonale arbeidsgrupper også i Norge, Finland, Sverige, og på Island. Den norske arbeidsgruppen bestod av Rigmor Hovland, Sigurd Bronger og Konrad Mehus. Utvalget av smykker ble foretatt av en jury som bestod av kunsthistorikere og utøvende smykkekunstnere fra de ulike deltagerlandene. Norske jurydeltagere var Widar Halén, konservator ved Kunstindustrimuseet i Oslo og Sigurd Bronger. Juryen la vekt på at utvalget skulle speile holdninger og uttrykksformer i samtidig eksperimenterende smykkekunst, som enten var karakteristisk for det enkelte deltagerland eller for mer generelle strømninger innenfor den nye smykkekonsten internasjonalt.

Tone Vigeland var invitert som juryens æresdeltager på grunn av sin unike posisjon både innenfor nordisk og internasjonal smykkekunst. Utstillingen kan sies å ha hatt stor kulturpolitisk prestisje, for ved åpningen på Kunstindustrimuseet i København 11. januar 1996 var alle de nordiske kulturministerne til stede. I løpet av 1996 ble den vist ved de tre norske kunstindustrimuseene før Helsingfors, Göteborg, Ålborg og Reykjavik for tur.⁶⁰

⁵⁹ Funder 1995:4

⁶⁰ op.cit:2-4

Triennalen vandret siden videre til Tyskland for visninger der.

Det ble utgitt en omfattende utstillingskatalog på 250 sider som dokumenterer både bakgrunn for triennalen, deltagere og smykkene i form av tekst og bilder. Jorunn Veiteberg hadde ansvar for omtalen av den norske delen, og i en introduksjon til det norske materialet kalt *Norsk Smykkekunst 1900-1995* setter hun materialet inn i en historisk kontekst. Videre er hver smykkekunstner presentert med en kort tekst og fotografier av et utvalg av smykkene. I billedmaterialet i boken finnes det også smykker av nyere dato som ikke var representert på triennalen, men som bidrar til å illustrere bredden i smykkekunstnerens uttrykksform.

Det norske materialet

Inger Marie Bergs (1955-) hovedmateriale er akryl. De to halskjedene på utstillingen er bygd opp som sammenhektede, repitive rekker av identiske sirkelformede ledd, taggete i ytterkanten som kronbladene på en blomst, hvor hvert ledd består av to like halvdeler, svakt knoppet opp slik at de til sammen danner små puter med luft imellom. Ytterkantene er punktvis heftet sammen av små sølvringer, som også er brukt til å hekte hvert enkeltledd sammen til en lenke. Akrylflatene har sterke farger som grønt, gult og blått og er gjennomboret av mange små hull i regelmessige mønstre. Leddene på kjedet (Ill.1) er satt sammen av henholdsvis et ledd av to gule halvdeler og et ledd med en gul og en sort halvdel, montert annenhver gang etter hverandre, slik at det både gir full kontrast i fargebruken og skaper liv og dybde i uttrykket. Den symmetriske og maskinmessige gjennomhulling av overflaten på leddene skaper til tross for sin regelmessighet et feminint og mykt uttrykk som kan minne om blonder og kniplinger. Dermed får også det glatte plastmaterialet en mykere og mer organisk kvalitet.

Toril Bjørgs halssmykke (Ill. 2) i sølv og et lignende armbånd er begge satt sammen av sylindereformede sølvrør i forløp, det vil si at mange deler med avtagende diameter er trødd inn i hverandre fra midten og mot låsen i enden. Delene er nittet sammen med en sølvtråd slik at hodet på stiftene utgjør et dekorativt element på hver sin motsatte side av smykkeformen. Låsen følger formen på smykket ved at rørene i enden settes i hverandre med en kraftig stift med en kule i den ene enden. Overflaten har sølvs gråhvite skinnende patina hvor merkene etter håndverksprosessen er synlig ved små hammerslag tett i tett. Smykkene får med sine

sammennittede ledd en slangeaktig bevegelighet. Både den tekniske utførelsen og overflatebehandlingen viser innsikt og fascinasjon for sølvets kvalitet og karakter som smykkemateriale.

Liv Blåvarps (1956-) frodige halsklave har form som en langbent og langhalset eksotisk fugl og er laget av bemalt tre med innslag av bladgull (Ill. 3). Til tross for at Blåvarps halsklave som helhet har en figurativt uttrykk er fuglen bygget opp av en rekke ulike geometriske former som er bearbeidet hver for seg før de er satt sammen til et hele på en presis og finurlig måte. Fuglen er bygd opp i tre ulike deler, hvor den lange svungne halsen er skåret ut av et kraftig stykke helt tre tilpasset brukerens hals og selve kroppen er sammensatt av smale fjærformede tversgående deler. To lange tynne ben sammensatt av smale sylindriske former avslutter klaven i front. Montert sammen gir dette halsklaven et volum og en dynamikk som igjen fører fleksibilitet, bevegelighet og brukbarhet. Fargebruken er i avdempet i brunsorte nyanser med detaljer og kontraster i rødt, sort og bladgull. Treet er både et mykt og hardt materiale, norsk og eksotisk på samme tid, slik at klaven gir assosiasjoner både til norsk folkekunst og fjerne himmelstrøk.

Sigurd Bronger (1957-) viser en tilsynelatende tradisjonell smykkeform, nemlig en kombinasjon av en brosje og et anheng, med en gummisnor som kan taes av og på ved behov (Ill. 4). Men materialbruken og utformingen er derimot langt fra tradisjonell, selv om både gull og sølv er med i detaljene. Grunnformen er laget av cibacol, et kunststoff, og er formet som et litt uregelmessig oppblåst egg, hvitt i fargen, med en liten knallrød halvkule på toppen. På den nedre halvdel sitter det en messingfarget propell, som blir drevet av en innvendig mikromotor og kan slås av og på med den røde bryteren på toppen. Det er et mekanisk smykke, bokstavelig talt, en teknologisk fantasikonstruksjon laget med både håndverksmessig presisjon, ironisk snert og humor. Tittelen på smykket vitner også om vilje til kommunikasjon fra kunstnerens side; «Never More Fear of Flying».

Hilde Dramstads halssmykke (Ill. 5) er laget i tambak, en messinglegering uten særlig status i den tradisjonelle smykkeverdenen, annet som et usynlig undermateriale for bijouteri. Klaven er sirkelformet og saget ut av et helt stykke blikk. Innvendig er det saget ut lange, smale tunger i blikket som deretter er bøyet opp fra den flate bunnen og formet som en bølge hvor tungespissen peker utover mot ytterkanten av klaven slik at den får volum og et luftig

uttrykk. Overflaten er blank og gylden i fargen. Metallet er behandlet med fotoetsning i en elektrolytisk prosess slik at et abstrakt mønster delvis har etsset seg igjennom metallet. Den geometriske formen minner nærmest om en stivet krage, og kombinasjonen med de svungne regelmessige tungene og etsningen gir samtidig et organisk preg til smykket.

Lillian Eliassen (1961) har gitt den tradisjonelle knivmakerkunsten en ny dimensjon med sine «knapphullsblomster». Dette er ikke kniver til å bære i beltet, men kniver kamuflert som dekorative brosjer. Den førstnevnte (Ill. 6) er formet som en blomst hvor knivsliren utgjør selve stilken. Frodige kronblad omkranser åpningen på sliren. De er saget ut i metall og deretter emaljert på en naturalistisk måte, som en prestekrage. Holken på toppen av knivbladet utgjør selve kjernen i blomsten. Den er i tre, skåret ut som en knopp, formet og bemalt slik at den passer naturlig inn i knivslirens sentrum. Brosjene har navn som «Loves me, loves me not», «The seventh heaven» og «Don't stick your tongue in my mouth when I'm kissing you good-bye». Dette minner oss om at et vakkert ytre nødvendigvis ikke er så uskyldig som det gir seg ut for ved første øyekast.

Ingjerd Hanevolds (1955-) halskjede (ill. 7) er på en finurlig måte satt sammen av to ulike ledd, identiske i størrelse og grunnform, men med en liten variasjon i antall utsagede bladfliker i ytterkant av formen. Leddene er i utgangspunktet ellipseformet, med henholdsvis fire og seks bladfliker i ytterkant før de er bukket sammen på langs og montert delvis inn i hverandre. Alt er utført på en presis og nesten maskinmessig måte slik at det blir en gjentagende karakter på uttrykket. Til slutt er sølvet oksidert i en ganske mørk, blågrå nyanse. De litt sprikende flikene gir smykket volum både i form og uttrykk på grunn av spillet mellom lys og skygge på de over og underliggende delene, og kan minne om skjellene på en konge. Et armbånd har en mer geometrisk og stram karakter. Det er hengslet sammen med identiske moduler som er saget ut av metallplaten i rektangulære former, hvor de åpne utsagede delene også utgjør en del av den helhetlige formen etter at metallet er bukket og bøyd sammen til en serie av ledd.

Elsie-Ann Hochlin (1961-) er representert med en halsklave i tre (Ill. 8). Klaven har en figurativ helhetlig form hvor to slyngende stilker sitter sammen i front og avsluttes i bakkant med henholdsvis en liten knopp og en avsmalnende spiralform. Det naturalistiske og

organiske understrekes av store frodige, eksotiske blomster som skyter opp av stilkene sammen med syltynne spiralformede stilker malt i sterke og naturalistiske farger. Halsklaven av bjørk er for så vidt kroppsnær i sin utforming og til dels brukbar, men de funksjonelle kravene har her en helt underordnet betydning. Mange skjøre og utstående elementer gjør den både ukomfortabel og utfordrende å bære. Smykkets uttrykk er rikt på kontraster som kan gi spenningsfylte assosiasjoner både i forhold til smykke og kropp og norsk tradisjon kontra det eksotiske. Tittelen «Always Prepared» understreker dette ytterligere.

Janicke Horns (1961-) ring er del av en serie på tre ringer hvor hovedmaterialet er sølv og detaljene er i farget kobber. Selve skinnen på ringene er helt sirkulær, smal og høy i formen. Fra ytterkanten av skinnen skyter det opp et spiralformet kremmerhus, og fra toppen av dette brer det seg ut en bukett av små kuler, stiliserte blader og runde tråder, enten rette og stikkende eller bukket som en spiral. Selve ringskinnen og kremmerhuset, samt noen av detaljene på toppen er oksidert i en blåsort farge, mens detaljene på toppen er i grønnfarget (Ill. 9) eller gyllent kobber, og i den hvite matte sølvfargen. Ringene har en identisk hovedform, med forskjellig innhold i bukettene, og er for så vidt brukbare. Men både selve formen på ringskinnen, høyden og de utstikkende og taggete elementene i toppen gjør den ikke særlig funksjonell i bruk. På denne måten fremstår de nærmest som miniatyrskulpturer.

Sølv og emalje er **Synnøve Korssjøens** hovedmateriale. Ringen (Ill. 10) har en enkel og symmetrisk grunnform hvor ringskinnen i sølv og en nærmest identisk formet hel emaljert toppdel utgjør hver sin halvdel. Vanligvis forbinder vi emalje med en glasshard og skinnende overflate, men hennes eksperimentering med emaljen skaper nærmest en motsatt effekt i det hun bearbeider emaljen etter brenning med blant annet bruk av smergel og fil. Etterlatte spor av den håndverksmessige prosessen skaper en matt, nærmest fløyelsmyk overflate som samtidig også har et røft uttrykk, og gir den en personlig signatur. Formspråket er organisk og sanselig med svulmende, runde, myke former, noe som sammen med overflatebehandlingen gir både ringen og de andre smykkene helt klare taktile kvaliteter. Det enkle minimalistiske, men kraftfulle formspråket blir understreket ved bruken av klare komplementærfarger som grønt og rødt.

Camilla Luihn (1968-) benytter seg av et utradisjonelt smykkemateriale som stål i sitt armbånd (Ill. 11). Med to smale sirkulære bånd og tynn rund ståltråd er armringen bygget opp nærmest som et gitter eller bur med ståltråden som spiler både innvendig og utvendig i konstruksjonen. Hele formen er definert av tråden og mellomrommet mellom dem, som er luft og gir volum. Den ser nærmest ut som en konstruksjonstegning i all sin regelmessighet, og er både streng og stram i uttrykket samtidig som den er lett og luftig. Armringen har klare referanser til computertegninger, samtidig som det har noe arkitektonisk og urbant over seg. Materialvalget underbygger denne assosiasjonen med sin hardhet og styrke.

Konrad Mehus viser en serie på tre brosjer kalt «Sentimental Journey». Brosjene har hjertesøljen som inspirasjon og grunnform. Mehus gjør imidlertid sin egen vri på tradisjonen, og kommenterer den også via titlene «Heimstadsylje», «Body and Soul» og «Marias hjerte». Det knoppede, formede hjertet har heng i ulike former som er festet med øsken i spissen og oppover på hver side av hjertet. På «Marias hjerte» (Ill. 12) er selve hjertet formet i tre og malt i rosarøde nyanser. Smale striper er risset inn horisontalt i malingen og med skriveskrift ordene «jeg» og «deg» på hver sine hjertehalvdel. Hengene er ready-mades i form av perlemorsknapper, heftet i hverandre som tradisjonelle søljeløv, tre under hverandre før de avsluttes med et heng i sølv. Det ytterste hengt på hver side er henholdsvis en manns- og en kvinnefigur, saget ut av sølv med hengslede kroppsdelene som på en sprellemann. Både gjennom bruk av den tradisjonsrike søljen med ukonvensjonelle detaljer og titlene kommuniserer kunstneren humor, ironi og et uhøytidelig forhold til den norske kulturarven.

Peter Rust (1951-) er representert med en serie på fem fingerringe i sølv med detaljer i andre materialer. Felles for dem er at selve ringformen er nærmest kvadratisk, og at ene delen er bred og stabil slik at den fungerer som en sokkel. Ring # 121 (Ill. 13) er bygd opp av geometriske former der det ene sidepartiet består av en forholdsvis spinkel rund tråd. Det andre sidepartiet er kraftig og skyter nærmest opp i luften fra sokkelen med sin kremmerhusform som toppes av en halvkuleformet dumortieritt, en blåsort opak stein, med en knappenålshodestør rød glassperle på. Topp-partiet er i massivt kraftig sølv, avlangt i formen, med spissede ender, hvor over- og undersiden er filt i bølgeform. Den frittstående ringformen på en sokkel gjør at den fremstår like mye som en miniatyrskulptur som en funksjonell ring.

Alida Rudjord Røislands (1966-) brosjje er del av en serie hvor materialet er stål og emalje (Ill. 14). Brosjene er saget ut av stålplaten i buktende og slyngende former som minner om både blomster, bladverk, sjøgress, tang og tare. Det harde stålet er formet slik at spenstigheten og den buktende bevegelsen vi kjenner fra naturen er beholdt, selv om det er fantasiformer. Sterke, men avtemte farger i røde, gule, grønne og blå toner understreker det frodige og livlige uttrykket. Tittelen «Slinging Imp» eller «Dansende smådjevle» gir et humoristisk og lekent tilsnitt til smykket. Størrelsen på brosjjene gjør dem funksjonelle å bruke som smykke, samtidig som de fungerer som små skulpturer helt på egen hånd, uavhengig av en kroppskontekst. Kombinasjonen stål og emalje viser også et nytt og innovativt innslag i norsk smykkesammenheng i bruken av dette tradisjonsrike materialet.

Heidi Sand (1957-) viser tre armbånd på utstillingen, alle i sølv. Den ene av dem (Ill. 15) har en helt sirkulær grunnform, bestående av to sammenloddede sølvplater som er svakt knoppet opp, slik at det blir luft og volum mellom dem. Det er saget ut et gjennombrutt mønster i platene, og de er loddet sammen i den indre og ytre kanten. De utsagede feltene er helt identiske små, spisse ellipseformer som nærmest ser ut som et bladverk med grener imellom, eller en gjennombrutt blonde. En smal, hel sølvkant innerst og ytterst markerer avslutningen av den indre og ytre sirkelen, og binder på denne måten midtfeltet og ytterkanten sammen. Det gjennombrutte partiet på de to ulike delene er forskjøvet i forhold til hverandre slik at man får et spill av lys og skygge og en transparent effekt i det man ser gjennom armbåndet.

Lars Sture (1961-) stiller med fem arbeider på utstillingen. En krone (Ill. 16) i støpt aluminium er et frodig og ikke-funksjonelt, frittstående objekt med klare referanser til norsk folkekunst. Fra en massiv, smal, sirkulær sokkel skyter syv relativt kraftige grener opp og brer seg utover mot toppen. På de nakne grenene springer det et akantusaktig bladverk ut i et variert uregelmessig mønster. Høyden på kronen er om lag en halv meter, og den brer seg ut med en diameter på omtrentlig det samme. Sammenstillingen av brudekrone, ornamenter vi forbinder med treskjæring og rosemaling, samt organiske grener i ett og samme uttrykk utført i aluminium viser en uhøytidelig og humoristisk innstilling i forhold til den etablerte tradisjonen.

Tone Vigelands tre armbånd og to halskjeder er alle laget av sølv. De er satt sammen av en mengde mindre identiske deler som små kuler, kuber, rør eller staver i et repeterende mønster montert på en bunn av sammenhektede øsken i ringbrynjeteknikk. Det kan også være små kuler av smeltet sølv eller knoppede, eller sammenbøyde små dråpeformer laget av sølvblikk (Ill. 17) som blir gjort ferdig hver for seg før de blir montert sammen til et hele. Hvert smykke har imidlertid kun en type identiske heng. Dette gjør de ulike geometriske hengene bevegelige, og det helhetlige uttrykket får en stofflig effekt, som lett følger kroppens former. Deler av sølvet er polert, andre deler er mattet ned. Sammen med patinering i ulike gråtoner gir dette sølvet volum, bevegelse og liv. Balansen og bevegelsen mellom de ulike små delene og den helhetlige formen gjør smykkene funksjonelle og i høyeste grad brukbare til tross for volum og format. Verken armbånd eller kjeder har noen åpning i form av lås. De tres på armen eller over hodet, og får dermed heller ikke noen markert begynnelse eller slutt, men blir uttrykk for en uendelig lukket form.

Fellestrekk

Deltagere som Torill Bjorg, Synnøve Korssjøen, Konrad Mehus og Tone Vigeland representerer 68-generasjonen innenfor den ny norsk smykkekonsten på triennalen. I denne sammenhengen velger jeg også og knytte Peter Rust til denne gruppen, selv om han ikke ble del av det norske smykkekonstmiljøet før på 80-tallet. Til tross for sine ulike formuttrykk kan en likevel spore en fellesnevner blant dem, nemlig at de viderefører og ivaretar en tradisjon i forhold til håndverksmessig presisjon, materialkunnskap og brukbarhet i sine smykker. Det ligger en tydeligere tilknytning til håndverkstradisjonen innenfor gullsmedfaget hos denne gruppen enn hos de etterfølgende, noe som igjen gir seg utslag i de estetiske virkemidlene de benytter seg av. Eksperimentering med former og materialer, og utvikling av nye idéer gjennom den enkeltes kunstnerskap synes å skje nettopp på bakgrunn av denne forankringen.

Bruken av sølv som hovedmateriale er for eksempel en fellesnevner for alle disse smykkekonstnerne. Det er i stor grad gjennom den håndverksmessige bearbeidelsen av materialet at smykkeformene får sitt ekspressive uttrykk og meningsbærende dimensjon. Dette er også et kjennetegn ved Konrad Mehus arbeider, selv om han også benytter seg av en konseptuell tilnærming og figurativt formspråk i dialogen med betrakteren ved å kommentere søljesjangeren på en humoristisk og ironisk måte. Serien med ringer signert Peter Rust har et

arkitektonisk og konstruktivt uttrykk, og viser ikke minst at bevisstheten om at smykkene også er laget for en utstillingssammenheng, og derfor må fungere på egenhånd som et objekt, utenom en kroppskontekst er sterkt tilstede hos smykkekunstnerne.

Fra TRIKK-generasjonen finner vi smykkekunstnere som Inger-Marie Berg, Liv Blåvarp, Sigurd Bronger, Ingjerd Hanevold, Elsie-Ann Hochlin og Heidi Sand. Jeg har tidligere vært inne på at innslaget av nye og utradisjonelle smykkematerialer et sentralt kjennetegn ved denne generasjonen, og dette gjør seg i stor grad gjeldende, selv om både Ingjerd Hanevold og Heidi Sand er representert med smykker i sølv. Et annet kjennetegn hos disse to smykkekunstnerne er bruken av forenklete geometriske former i repetitive gjentakelser som går igjen både i dekorative elementer og ved oppbygning av smykkeformen. Dette viser seg også i Inger Marie Bergs halskjeder som bygd opp av stiliserte blomsterformer i gule og sort. I likhet med hos Berg er innslaget av farger og bruken av kontrastfarger noe som også kjennetegner Liv Blåvarp og Elsie-Ann Hochlins frodige halsklaver i bemalt tre. Naturen gjenspeiler seg her sterkt både i selve materialet, og i det svært naturtro figurative billedspråket i form av Blåvarps fugl og Hochlins blomster, knopper og bladverk.

Vi ser ellers at flere av smykkene, ikke minst Elsie-Ann Hochlins skulpturelle halsklave i sterkere grad synes å løsrive seg fra en tradisjonell kroppskontekst ved å innta en rolle som frittstående objekt uten funksjonelle krav. Mange av smykkene har også en mer uttalt fortellende karakter både i form av et sterkere figurativt innslag i formspråket og ved bruken av titler for en ytterligere kommunikasjon av meningsinnhold. En sterkere vektlegging av det konseptuelle aspektet ved smykket synes derfor å være et viktig virkemiddel i dialogen med betrakteren for flere i denne gruppen av smykkekunstnere. Sigurd Brongers kombinerte brosjé og anheng «Never More Fear of Flying» har både en teknologisk og foranderlig form som både fysisk og litterært nærmest er i ferd med å lette fra kroppen som base. Den håndverksmessige ekspressiteten er likevel et fremtredende trekk også hos denne generasjonen, selv om det først og fremst er mangfoldet av virkemidler som slår en.

90-tallsgenerasjonen smykkekunstnere, representert ved Hilde Dramstad, Lillian Eliassen, Jannicke Horn, Camilla Luihn, Alida Rudjord Røiseland og Lars Sture legger for dagen den samme viljen til utforskning og eksperimentering med ulike virkemidler for å skape et

individuell og personlig uttrykk. Utforskningen av hva smykkebegrepet kan romme skjer på smykkekunstens premisser, med en ennå mer uortodoks innstilling til vedtatte konvensjoner enn hos de foregående generasjonene. Et figurativt og fortellende formspråk kjennetegner ikke minst Lillian Eliassen og Alida Rudjord Røiselands fargerike arbeider i tre og stål, mens Lars Sture markerer et klart brudd med brukbarhetsaspektet med det frittstående støpte aluminiumsobjektet «Crown». Referansene til folkekunsten og den tradisjonelle brudekronen er imidlertid tydelig til stede i hans lek med tradisjonen. Hilde Dramstad og Jannike Horns arbeider har også skulpturelle kvaliteter, selv om det organiske og taktile uttrykket først og fremst kommuniseres gjennom materiale og teknikk. Valget av materiale og teknikk er også viktige virkemidler for det helt motsatte teknologiske uttrykket i Camilla Luihns konstruksjon for armen.

Utvalget av smykkekunstnere og arbeider kan i høyeste grad sies å gi en representativ fremstilling av bredden og variasjonen i den norske smykkekunsten på midten av 90-tallet ved at tre generasjoner smykkekunstnere er representert. Utstillingen kan derfor sies å ha en retrospektiv karakter, i tråd med intensjonene, selv om bruken av virkemidler nødvendigvis har vært gjenstand for utvikling og forandring i løpet av den enkelte utøverens ofte lange og mangefasetterte kunstnerskap. Særlig for de to tidligste generasjonene smykkekunstnere kan vi her snakke om modne og gjennomarbeidede smykkekonsepter som ikke har den samme eksperimentelle og utforskende viljen som preget mange av de tidligere arbeidene deres. Allikevel kan utvalget av smykker sies å representere både det mangfoldet og den frodigheten som karakteriserer den nye norske smykkekunsten. Et sentralt kjennetegn for smykkene er at materialer og teknikk er viktige meningsbærende virkemidler for smykkekunstnerne og at smykkene, med få unntak også er laget for bruk på kroppens premisser, og med kroppen som visningssted. Men det finnes som jeg har vært inne på også grensetilfeller og overskridelser i materialet hvor enkeltobjekter inntar en posisjon der kroppen er mer en imaginær kontekst og dialogen mellom smykkeobjektet og betrakteren foregår mer på intellektets premisser.

2. Nordiske Smycketriennale

Ved den andre triennalen bestemte utstillingskomiteen seg for å fokusere på den generasjonen smykkekunstnere som debuterte i løpet av 1990-tallet. Juryen bestod av de svenske kunsthistorikerne og smykkekunstnerne Tore Svensson, Mona Wahlström og Christer Johansson samt danske Kim Buck. Det norske utvalget ble gjort av Ingjerd Hanevold, selv

utøvende smykkekunstner og deltager ved den første triennalen. Hanevold har forøvrig også gjort en akademisk karriere i løpet av 90-tallet, med en stilling som professor ved Högskolan för Design og Konsthandverk i Göteborg i 1996 og senere på Fakultetet for visuell kunst på Kunsthøgskolen i Oslo (KHIO).

Utstillingskomiteen bestemte seg også denne gang for å utneve en æresgjest. Denne gangen var svenske Torun Bülow-Hübe et selvsagt valg, på grunn av hennes betydning for både svensk og nordisk smykkekunst gjennom femti år. De besluttet også å inkludere Estland i triennalen. For mange av deltagerne ble denne triennalen det første møtet med et stort publikum, og kanskje starten på en internasjonal karriere. Dermed fikk den andre triennalen en annen karakter enn den første, hvor flertallet av deltagerne var velkjente og veletablerte.⁶¹ Den 2. Nordiske Smykketriennalen åpnet på Röhsska museet i Göteborg 24. november 2001. Videre ble den vist i Tallin, Lahti, København og Reykjavik, før den ble avsluttet på Sørlandets Kunstmuseum i Kristiansand i februar/mars 2003. Den andre triennalen er også dokumentert med en bok på 82 sider hvor Jorunn Veiteberg har skrevet hovedteksten, som omfatter hele utstillingsmaterialet under ett, og er kalt: «Smykkekunst. Små objekt - store spørsmål». Deretter er hver smykkekunstner presentert med bilder av smykkene og en selvskrevet tekst.

Det norske materialet

Sigurd Bronger stiller ut seks smykker på utstillingen, fem brosjer og et armsmykke. Tilsynelatende tradisjonelle smykkeformer, men selv om brosjene har den karakteristiske stiftens festeanordning minner de mer om tekniske instrumenter enn smykker. Store luftputer av gummi med tekniske løsninger for lufttilførsel til putene via messingrør, koblinger og ventiler, gjør at en får assosiasjoner til medisinske målinger av blodtrykk, puls og lignende, mer enn noe annet (Ill. 18). Ved at smykkene kan fylles og tømmes med luft av den som bruker det, gjør kunstneren denne personen delaktig i bestemmelsen av smykkets form. Formen er ikke endelig gitt, det ligger nesten en oppfordring til aktiv og personlig bruk av smykket i titler som «Handshake meter», «Condition indicator», «Air-instrument 1 og 2» og «Air-bag 1 og 2». Materialbruken med sitt hovedinnslag av ready-mades gir sammen med

⁶¹ Funder 2001:8

stor oppfinnsomhet og fantasi både et teknologisk, surrealistisk og ikke minst humoristisk uttrykk.

Smykkene som **Hilde Dramstad** viser er to halssmykker og to fingerringe. Utradisjonelle materialer som tekstil, ready-mades og egenproduserte grafiske trykk på tekstil dominerer helt over sølvet, som også er med i detaljer. Halssmykket «White Wedding» (Ill. 19) er satt sammen av hvite tekstilnett for vasketabletter montert på en rektangulær gjennombrutt metallplate. Den nedre delen av nettet er snørt sammen med en snor. Nettet henger fritt fra metallplaten, og inneholder en vasketablett. Der hvor nettet er festet til platen henger det en ”vaskelapp” med logoen «Ivory Snow» og et bilde av en typisk 50-talls husmor. En snakkeboble fra husmorens munn sier «*my mummy always washes with*». Identiske nett som dette er så hektet sammen i metallplatene, slik at delene henger som en fliktet krans rundt halsen. Det konseptuelle innholdet blir formidlet både via bruken av ready-mades, meldingen på vaskelappen og tittelen på smykket.

En serie på seks brosjer er **Line Garlinds** (f. 1966) bidrag på utstillingen. De er alle utført med håndverksmessig presisjon i forgylt sølv og emalje, og er som naturtro miniatyrer av rektangulære faner, festet til en rund stang med en kule i hver ende, hvor tvinnede snorer i gyllen tekstil med dusker henger ned på hver side. Selve flaten på fanen er emaljert blank og glasshard i sterke, klare farger. «Identity Crises» er helt hvit i fargeflaten. «Considering who you are. Do you believe in it» (Ill. 20) er et norsk flagg hvor de røde feltene med hvite kanter ligger i overflaten, mens det blå korset i midten er emaljert på en underliggende flate som er mindre i størrelse, slik at det blir et hakk inn i det ytre kanten her. Sterke symbolske virkemidler i formspråket gir assosiasjoner medaljer og ordner, utmerkelse og belønning for utmerket innsats innenfor et felt. Andre titler som «Making new borders», «Under cover» og «Bastard under cover» understreker det politiske og moralske budskapet ytterligere og utfordrer på den måten betrakteren og den eventuelle bærerens personlige stillingstaken til disse spørsmålene.

Tove Beate Grov viser en serie på syv brosjer. De er laget av en figursaget tynn treplate med en plastlaminert trykket papirsjablon som forestiller menn i forskjellig positur. Brosjene er helt flate med en brosjestift festet på baksiden. Formspråket er hentet fra tegneseriens verden med konturer og detaljer i sort. Fargebruken er minimal med en jevn hudfarge som det

dominerende, mens trusa for eksempel er markert med kraftig rødt. Mennene er nakne eller bare iført truse (Ill. 21), og viser mannen som en antihelt med senket hode, redd eller fortvilt i uttrykket, med smale skuldre og brystkasse, tynne armer og kulemage. På en av brosjene titter han ned i trusa med et blikk som sier at der var det ikke noe særlig å se. Mannsrollen og mannens blikk på seg selv er helt tydelig tema for denne serien.

Tre ringer i støpt aluminium og en skulptur i helfigur er **Louise Nippierds** (f.1962) bidrag på utstillingen. «Shearing» (Ill. 22) er en dobbelt finger ring i støpt aluminium. Den er oval, ganske flat og avrundet i formen, med to gjennomborede hull i fingertykkelse. Verdenskartet er tegnet opp med sort på den litt røffe overflaten av det gråhvite, skinnende metallet. Som objekt kommer den først til sin fulle rett på et foto arrangert av smykkekunstneren hvor en sort mannshånd og en hvit kvinnehånd, tett inntil hverandre, stikker hver sin lillefinger ut gjennom hullene og griper om smykkeobjektet med håndflatene. «Stigmatized Sculpture» har form som en heldekkende arabisk kvinnedrakt med en utside av sort gummi med hengende frynser hvor den eneste åpningen er foran øynene. Titter man inn i den smale åpningen er innsiden gylden og skinnende, dekket av en mosaikk av bladgull, perler, silke, bomull og papir. Kontrasten mellom innside og utside er sterk og lysende. Men formalt sett er det en frittstående skulptur i full kroppsstørrelse og ikke et smykkeobjekt vi her er vitne til.

Fellestrekk

Den andre smykketriennalen har et mye mindre omfang enn den første, og antallet norske deltagere er redusert fra sytten til fem. Kontinuiteten fra første triennale blir ivaretatt av Sigurd Bronger og Hilde Dramstad. Brongers arbeider kan i stor grad ses på som en videreutvikling av smykkene ved den første triennalen ved bruken av ready-mades og teknologiske og mekaniske virkemidler. Et annet fellestrekk er at samhandling med bæreren i den formdannende prosessen også her er et viktig element. Bronger legger i sin kommentar av «Air-bag» (Ill. 18) nettopp vekt på samhandlingen med bæreren i den foranderlige formdannende prosessen av smykket ved at bæreren selv kan bestemme smykkets dimensjon ved hjelp av lufttilførselen via ventilen: «(...)Ved hjelp av en ventil kan bæreren bestemme smykkets dimensjon. Man velger selv om begge komponentene skal skjules. Liggende i brystlommen bidrar imidlertid puten til å dekorere uten selv å være synlig. Dette forteller noe om hvordan vi ser på forskjellige gjenstander; sier vår oppfatning noe om tingene eller

*egentlig mest om oss selv?(...)».*⁶²

Hilde Dramstads smykker på den første triennalen var kjennetegnet av bruken av lavstatusmetallet tambak og en overflatebehandling med fotoetsning og kontrasterende fargebruk som viktige dekorative virkemidler. På den andre triennalen forlater hun metallet som hovedmateriale og gjør isteden bruk av ready-mades fra trivialsfæren. Det grafiske aspektet ved fotoetsningen går også over i en mer direkte kommuniserende form ved bruken av vaskelapper med tekst og bilde. Dramstad begrunner selv valget av virkemidler på denne måten: *«Jeg lager smykkene mine av materialer som best formidler den historien jeg har å fortelle, eller den meldingen jeg gir til publikum.(...) Det er nærliggende for meg å gjøre smykkekunsten mindre høytidelig og kanskje mer kommuniserende ved bruk av bilder og banaliteter fra hverdagslivet.(...)».*⁶³

Bruken av trivielle materialer og et direkte grafisk visuelt uttrykk som virkemiddel er også svært fremtredende i Tove Beate Grov serie av brosjer med kjønnsproblematikk som tema. Grov sier følgende om idéen bak smykkeserien og bruken av virkemidler: *«(...) Gjennom en serie brosjer tolker jeg mannens forhold til kropp, følelser, arbeid og suksess. Virkemidlene jeg har brukt er hentet fra tegneseriens formspråk, et medie (sic) der banalitet og overdrivelser er viktige for å underbygge alvoret bak situasjonskomikken.(...) For ikke å blende mannen, men forsterke et direkte språk, er materialene enkle og uedle.(...)»*⁶⁴

Ønsket om refleksjon omkring et dagsaktuelt politisk og moralsk tema som rasisme og fremmedfrykt er utgangspunktet for Louise Nippierds arbeider på triennalen: *«Alle temaer jeg velger handler om aksept, enten samfunnets aksept og toleranse ovenfor en menneskegruppe eller enkeltindividets selvaksept.(...). Gjennom smykkene ønsker jeg at vi skal reflektere over vår oppfatning av folk med en annen hudfarge; Er det kanskje vi som befinner oss bak et slør av fordommer?».*⁶⁵ Nippierd velger i kroppskulpturen «Stigmatized Sculpture» formale virkemidler som bryter helt med brukbarhetsaspektet og de tradisjonelle smykkeformene. Den kan karakteriseres som en frittstående skulptur med referanse til smykker kun ved den

⁶² op.cit.:72

⁶³ ibid:70

⁶⁴ ibid:64

⁶⁵ ibid:78

innvendige materialbruken og dekoren, og til kroppskonteksten ved at den representerer et klesplagg. Også den doble fingerringen «Shearing» illustrer Nippierds tematiske utgangspunkt på en effektfull måte. Her ville imidlertid ikke budskapet kommet til uttrykk uten det arrangerte fotografiets hjelp, og slik sett eksisterer ringen ikke som et materielt objekt i seg selv, men kun ved at øyeblikket hvor interaksjonen mellom objekt, levende modeller og fotografens blikk fryses til et visuelt uttrykk ved kameraets hjelp.

Det er bare Line Garlind som ikke benytter seg av muligheten til å kommentere sine arbeider ved siden av illustrasjonene, men den samme viljen til kommunikasjon er, som jeg har vært inne på, utvilsomt tilstede i det sterke symbolske formspråket. Både Garlind og Grov viser serier av brosjer der små variasjoner over samme form og tema binder dem sammen til et felles uttrykk. Nippierds doble fingerring og kroppsskulptur samt Brongers håndtrykksmål bryter med de konvensjonelle smykkeformene og har en mer tydelig uttalt objektkarakter. Brukbarhet og samspill med en kroppskontekst ser derfor ut til å være av helt underordnet betydning i forhold til kommunikasjonen av et konseptuelt innhold som i stor grad henvender seg til betrakteren og bærerens intellekt. Denne viljen til kommunikasjon og interaksjon understrekes ytterligere ved hjelp av titlene på smykkene og kommentarene fra smykkekunstnerne selv. Materialet befinner seg fremdeles innenfor diskursen som utfordrer smykkebegrepet, men virkemidlene blir i sterkere grad hentet fra andre deler av det visuelle kunstfeltet, noe som fører til en nedtoning og delvis fravær av håndverksestetiske virkemidler. Arbeidene er i stor grad laget for å vises på en utstillingsarena og ikke på kroppen, og sånn sett er de mer å betrakte som en idé om smykker enn smykker som sådanne.

Nye virkemidler for en ny estetikk

Materialer og teknologi

Oppfattelsen av et smykkes verdi har tradisjonelt sett hatt stor sammenheng med verdien av det materialet man har benyttet seg av. Når fokuset innenfor den nye smykkekunsten ble lagt på smykkets kunstneriske verdi, førte dette ikke minst til at en rekke nye og ukonvensjonelle smykkematerialer ble tatt i bruk. Det tradisjonelle materialhierarkiet ble opphevet, og gull og diamanter som kanskje fremstår som de sterkeste symbolene på de verdinormene man tok avstand fra ble i stor grad forlatt, med unntak av hos Christian Gaudernack. De har heller ikke dukket opp igjen i den nye norske smykkekunsten, annet enn i mindre detaljer. Den norske 68-generasjonen kom i første rekke kom til å kombinere nye utradisjonelle materialer som stål, eksotiske organiske elementer, ready-mades med sølv. Ekspressiviteten blir gjerne forsterket med en ukonvensjonell overflatebehandling av metallet gjennom oksydering, matting av emaje og ved å la spor etter den håndverksmessige prosessen bli stående igjen på overflaten ved filstøk, matting, krymping og så videre. Sølvvet holdes fremdeles i hevd som hovedmateriale, selv om Tone Vigeland som nevnt innledningsvis også tidvis eksperimenterer med arbeider som klaven smidd ut av en gammel stålpiker og Synnøve Korssjøen slår opp sine smykkeformer i kobber.

Innenfor den radikale internasjonale avantgarden introduserte enkeltutøvere fra slutten av 60-tallet og opp gjennom 70-tallet bruken av stål, aluminium, akryl, nylon, gummi, lær, tekstil, fiber, tre og papir som hovedmateriale og det bærende ekspressive element i sine smykker. Det foregikk som jeg har vært inne på tidligere en grenseløs eksperimentering, hvor hovedregelen var at bare fantasien satte en eventuell stopper for hva som kunne brukes. Det grunn til å hevde at det først var med TRIKK-generasjonen at norske smykkekunstnere gikk over til å bruke ukonvensjonelle smykkematerialer som det bærende hovedmateriale i sine smykker. Liv Blåvarp konsentrerte seg for eksempel helt om å utforske treets muligheter i sin praksis og hun er en av de få, også internasjonalt som har rendyrket dette materialets ekspressive potensiale. Inger Marie Berg er en annen av TRIKK-generasjonen som viser innovativ materialbruk, i alle fall i norsk sammenheng, ved å gjøre akryl og andre ulike

former for plast til sitt hovedmateriale, noe halskjedene på den første triennalen viser.⁶⁶ Akryl og plastmaterialer har mange kvaliteter som gjør dem til attraktive materialer i smyksesammenheng; de er rimelige i pris, lette i vekt, lett formbare og varmeisolerende, slik at de derfor kjennes behagelig mot huden. Ikke minst har de et uendelig spekter av farger i sterke, klare valører som gir rom for en ekspressiv estetikk i tråd med popkunstens formspråk. Internasjonalt var det tyske Claus Bury som først introduserte akryl som smykkemateriale på begynnelsen av 70-tallet, og det fikk raskt en stor utbredelse.⁶⁷ Særlig innefor den nederlandske og britiske avantgarden dukket det opp grensesprengende og fantasifulle smykker i plastmaterialer utover på 70-tallet.

Når nye metaller som romfartsmetallene titan og niobium kom på det åpne markedet på slutten av 70-tallet ble de etter hvert en viktig del av materialreportoaret for TRIKK-generasjonen, om enn i en kortere periode. Aluminium, særlig i eloksert form er også et metall som taes i bruk og assosieres med TRIKK-generasjonen tidlig på 80-tallet. Dette metallet ble introdusert med Emmy van Leersum og Gijs Bakkers revolusjonerende kroppssmykker fra slutten av 60-tallet. De fysiske egenskapene, som lav egenvekt, hardhet og spenst når metallet er trukket ut til tråd, gjorde sammen med rimelig pris det mulig å lage smykker av hittil uante dimensjoner. Stål og tambak er andre lavstatusmetaller i smyksesammenheng blir i første rekke tatt i bruk som hovedmateriale i Norge med 90-tallsgenerasjonen smykkekunstnere. Etter hvert er bruken av utradisjonelle metaller og andre materialer snarere blitt regelen enn unntaket, noe som kommer tydelig fram dersom vi ser på materialbruken på 2. Nordiske Smykketriennale. Der er der bare Line Garlind som viser smykker i sølv, og tradisjonell emaljeteknikk. Den nye smykkekonsten er ikke bundet hverken til et spesielt materiale eller metall, og materialenes egenverdi har ingen betydning i seg selv for det ferdige kunstneriske uttrykket.

Det sterke innslaget av ready-mades er som sagt i første rekke et resultat av popkunstens innflytelse på smykkekonsten. Av 68-generasjonen norske smykkekunstnere er Konrad Mehus den som i særlig grad assosieres med bruken av ready-mades. Bruksgjenstander som sølvbestikk, mynter, knapper, sikkerhetsnåler, gamle fotografier, samt det vi vanligvis betegner som søppel, som gamle flaskekorker og deler av brukte ølbokser er noen av de

⁶⁶ Veiteberg 1995:165

⁶⁷ Dormer 1985:179

effektfulle virkemidlene han har benyttet seg av.⁶⁸ Bruken av ready-mades er ikke minst egnet til å skape nye fortellinger og dermed nye refleksjoner omkring tradisjonelle verdier og normer. Ready-mades har nødvendigvis også vært et viktig virkemiddel for TRIKK-generasjonen, selv om det ikke kommer så godt til syne i materialet på den første smykketriennalen. På 80-tallet laget for eksempel Inger Marie Berg en serie nåler og ørepynt med bruk av piperensere og flaskebørster med nylonbust.⁶⁹ For mange av 90-tallsgenerasjonen smykkekunstnere fungerer ready-mades i stadig sterkere grad som det bærende hovedmaterialet i smykkene. Sigurd Bronger bruker for eksempel elementer som luftputer i gummi, måleinstrumenter, messingrør og koblinger som særlig forbindes med legemiddelindustri og avansert teknologi, mens Hilde Dramstad tar i bruk hverdagslige elementer som de små nettene med vasketabletter til klesvask i arbeidene de viser på den andre smykketriennalen.

Håndverks- og materialkunnskapen innenfor det tradisjonelle gullsmedfaget er utgangspunktet for de fleste smykkekunstnerne. Dette er særlig karakteristisk for 68-generasjonen, men også for de neste generasjoner norske smykkekunstnere er basis håndverks-, materialkunnskap og verkstedpraksis en viktig del av utdanningen. Her ligger nøkkelen til den tause kunnskapen og ekspressive håndverksestetikken vi gjerne forbinder med smykkekonsten. Kunnskapen om materialenes fysiske egenskaper og bruk av ulike teknologi er tradisjonelt helt essensielt for den formdannende prosessen. Støping er et eksempel på en teknologi av formdannende karakter som krever innsikt og erfaring i styringen av prosessen. Når volumet blir så stort som Lars Stures objekter på den første triennalen krever det en størrelse på produksjonsapparatet som har ført han inn på smelteindustriens teknologiske domene. Hans støpte aluminiumsobjekter på den første triennalen kan ses på som et resultat av deltagelsen på Aluminiumssymposiet ved Norsk Hydros anlegg i Høyanger i 1995.⁷⁰

I materialet på triennialene er vi også vitne til en utstrakt eksperimentering med ulike former for overflatebehandling som ytterligere forsterker det estetiske uttrykket. Det skjer blant annet ved bruk av teknologi som elektroforming for å fremkalle effekter ved kontrollert nedbrytning av metalloverflaten gjennom etsning og irring, samt farging av overflaten ved eloksering,

⁶⁸ Falch i *Syklus-in Loco* 1999:9

⁶⁹ Funder 1995:165

⁷⁰ CV, Kunstnernes Informasjonskontor

emaljering og bemaling. Materialet på smykketriennialene viser at de norske utøverne har utforsket og spesialisert seg innenfor flere av disse feltene for å gi smykkene både ekspressiv karakter, taktile kvaliteter og personlig signatur. Dette gjelder i stor grad også for dem som baserer seg på utradisjonelle materialer. Men vi ser også at teknologien får en underordnet betydning og egentlig kan bli ganske triviell i enkelte sammenhenger, selv om dette nødvendigvis baserer seg på en bevisst strategi fra smykkekunstnerens side.

Smykket og kroppen

Felles for alle utøvere med smykker som medium er fasinasjonen for det lille formatet man tross alt har til rådighet som smykkekunstner og smykkets relasjon til kroppen. Materialet på de to smykketriennialene viser at smykkekunstnerne i stor grad forholder seg til de tradisjonelle smykkeformene som fingerring, halskjede, brosje og armbånd, selv om repertoaret av smykkeformer innenfor den nye smykkekunstbevegelsen også har blitt utvidet til å gjelde andre former for kroppsornamentikk som er influert av moteverdenen og populærkulturen.

Når et smykke i sin natur er så sterkt bundet til en kropps kontekst er bevegelse nødvendigvis et moment som vies stor oppmerksomhet blant mange utøvere. Smykkets rolle som et tredimensjonalt objekt gjør at dynamikken mellom volum og bevegelse blir et sentralt element i formproblematikken. Dette ser vi flere eksempler på blant de norske utøverne, ikke minst hos Tone Vigeland, men også hos Liv Blåvarp, Inger Marie Berg og Ingjerd Hanevold. Interaksjonen mellom kroppens naturlige bevegelse og anatomi, og smykkeformene er i utgangspunktet bundet tett sammen gjennom et intimt samspill, som gjør at det å skape en rytmisk bevegelse mellom smykke og kropp blir en sentral utfordring. Dette skjer blant annet gjennom en repetisjon av organiske eller geometriske ledd bundet sammen slik at et nytt uttrykk samlet kroppsuttrykk åpenbarer seg når verket og betrakteren fysisk smelter sammen. Innenfor den nye smykkekunsten har balansen mellom smykkets dimensjon og struktur i forhold til kroppens fysiske begrensninger vært gjenstand for en grenseløs eksperimentering hvor formatet til slutt er blitt så stort eller lite funksjonelt at rammene for det bærbara smykkeobjektet er brutt. Inspirasjon for eksperimenter i denne sammenhengen har ikke minst

vært hentet innenfor kinetisk skulptur, hvor særlig Alexander Calders mobiler er verd og nevnes.⁷¹

Brosjen er tradisjonelt sett den smykkeformen som har en mest statisk karakterer i og med at den ikke er så intimt forbundet med kroppens bevegelse og har en flate å utfolde seg på. Derfor er den i utgangspunktet spesielt godt egnet for et kunstnerisk uttrykk hvor maleriske og skulpturelle kvaliteter kan få fritt spillerom i tråd med billedkunstens prinsipper. Tove Beate Grovs serie endimensjonale brosjer med et grafisk billeduttrykk og Alida Rudjords frittstående fantasiskulpturer er gode eksempler på dette.

Lette materialer som tre, akryl, tekstil og ready-mades muliggjør store volumer og formater, selv om dette egentlig ikke er noe spesielt fremtredende trekk ved de to triennialene. Men det finnes unntak. Elsie-Ann Hochlins halsklave i tre innevarsler en eksperimentering med form viser for eksempel at grensene for bruk utfordres og flyttes over i en mer radikal retning i norsk sammenheng der kroppen behandles mer som en imaginær kontekst enn visningsarena for smykket. Smykkeformene er i seg selv bærere av en symbolikk som vekker gjenkjennelse og har en egen historie, og vi ser at selv om smykkeobjektet inntar en størrelse og form som tenderer til et selvstendig skulpturelt objekt løsrevet fra bruk, befinner det seg fremdeles i dialog med smykketradisjonen.

Det er ikke bare smykkeformens fysiske dimensjon som problematiserer forestillingen om det bærbare smykket. For de fleste smykkekunstnere er det først når smykket blir en del av det samlede kroppsuttrykket til bæreren at smykket finner sin endelige form. Smykket blir dermed knyttet til bærerens identitet, og kan si noe både om hvordan denne personen ser på seg selv, og hvordan man vil at omverdenen skal oppfatte en. Det blir derfor ikke bare et spørsmål om ren funksjonalitet, men like mye et spørsmål om psykologi og hva man tør bruke ved valget av smykke. For mange smykkekunstnere er da heller ikke konvensjonell bruk noe mål i seg selv. Det er nettopp utfordringen av grensene for det bærbare og brukbare smykket som er det sentrale.

⁷¹ Dormer 1985:90

Idé og meningsinnhold

Selv om alle smykkekunstneres tilnærming i forhold til den formdannende prosessen av smykkeobjektet nødvendigvis må bygge på en idé om hva man vil uttrykke, kan strategien likevel sies å bygge på en av de to grunnleggende kompositoriske prinsippene; figurasjon og abstraksjon. Et figurativt uttrykk har en mer direkte fortellende karakter ved at det bygger på en visuelt gjenkjennelig representasjon av virkeligheten, mens et abstrakt uttrykk gjerne krever en tilnæringsmåte som bygger på en problemløsende prosess hvor idéen blir realisert til form og uttrykk underveis i arbeidet. Dette uttrykket kan som i billedkunsten enten ha en organisk, geometrisk eller mer lyrisk karakter. Det samlede uttrykket vi opplever i møtet med smykket er et resultat av den strategien den enkelte smykkekunstneren velger for å kommunisere et budskap, og valget av virkemidler som best realiserer den kunstneriske idéen i praksis. For enkelte utøvere er det arbeidsprosessen som styrer den endelige formen på uttrykket. Liv Blåvarp forteller blant annet om sin innfallsvinkel til bruken av tre som materiale, hvor noen små trebiter som en gammel snekker hadde samlet opp ble utgangspunkt for en separat bearbeiding av separate geometriske elementer som etterhvert ble satt sammen til en helhetlig form.⁷² For andre er kommunikasjonen av et spesifikt budskap styrende for valget av form og virkemidler. Dette ser vi ikke minst innenfor den konseptuelle smykkekunsten vi er vitne til på den andre triennalen.

En kan uansett si at alle smykker i bunn og grunn alltid er uttrykk for et meningsinnhold eller en mentalitet, selv om sammenhengen mellom intensjon og uttrykk ikke alltid er så tydelig. Dette gjelder for alle kategorier smykker, uavhengig av tid og rom. Motivasjonen for å skape smykkekunst med mening er nødvendigvis høyst forskjellig, og analysen viser at de individuelle smykkekunstnerne bruker ulike grep i sin strategi for kommunikasjon. I noen tilfeller er den ganske direkte uttalt og andre ganger er den mer underforstått og assosiasjonsskapende. Enkelte smykker appellerer først og fremst til følelsene, mens andre i første omgang henvender seg til intellektet. Å kategorisere den nye smykkekunsten ut fra stilkriterier eller hva den visuelt ligner blir derfor en heller meningsløs oppgave, fordi det er en kompleks og sammensatt bruk av virkemidler og retoriske grep vi ofte opplever i dette møtet.

⁷² Simon 2001:35

I anmeldelsen av den første smykketriennalen i bladet *Kunsthåndverk* skriver Ellen J. Lerberg og Kaare Stang at naturen ser ut til å være en viktig inspirasjonskilde for de norske smykkekunstnerne både når det gjelder motiv- og materialvalg.⁷³ Det er for såvidt ikke vanskelig å si seg enig i dette når vi ser det store innslaget av blomstermotiver og organiske former. Men jeg vil hevde at dette like mye er et uttrykk for en estetikk som kjennetegner dekorativ kunst eller «applied art» generelt, enn den norske smykkekonsten spesielt. Det vakre som estetisk begrep, slik det særlig kommer til uttrykk gjennom organiske former og motiver har, som blant andre Jorunn Veiteberg påpeker, vært et kjernebegrep i kunsthåndverkets estetikk gjennom store deler av 1900-tallet.⁷⁴ Uten at jeg skal gå inn i den kunstfilosofiske debatten omkring begrepet *skjønnhet* og *det vakre* vil jeg bare slå fast at problemstillingene knyttet til begrepet er like relevant for den som driver sin kunstneriske praksis i dag, som det har vært til alle tider. Det vakre som i klassisk forstand var uttrykk for noe harmonisk og hensiktsmessig fikk i romantikken følge av en annen form for skjønnhet, nemlig den *sublime*, som representerer det motatte av harmoni og hensiktsmessighet ved å appellere til følelser som vekker avsky, vemmelse, fortvilelse og aggresjon. Norsk smykkekonst er i likhet med den internasjonale preget av strategier fra den enkelte smykkekunstnerens side som viser at de gjør bruk av den doble betydningen av begrepet for å appellere til følelsene til betrakteren og bæreren gjennom resepsjonen av smykket.

Det sensuelle smykket

Jeg vil mene at mange av smykkene på den første triennalen først og fremst kjennetegnes ved sin ornamentale og dekorative karakter. De appellerer til sansene hos betrakteren først og fremst gjennom ekspressive og taktile kvaliteter som ligger i håndverks- og materialkunnskapen til smykkekunstneren. Tone Vigeland er en av de fremste eksponentene for at samtidssmykkekonst nødvendigvis kan ha subtile kvaliteter som går langt utover konvensjonelle smykker, til tross for at brukbarhet er et viktig aspekt. Hun sier selv i et intervju med Jorunn Veiteberg: «*Harmoni mellom smykke og kropp er viktig for meg. Et smykses skjønnhet oppstår som en dialog mellom material (sic), form, struktur og kroppens linjer og bevegelser. Et ønske om smykker som føyer seg til og beveger seg med kroppen lå for eksempel bak de sammenhektede «mattene» (.....). Smykker er en svært personlig gjenstand som blir båret nært eller direkte på huden, og å få fram sensualitet mykhet, og kall*

⁷³ Lerberg 1996:31

⁷⁴ Veiteberg 2005:50

det gjerne magi, er derfor et mål for meg.»⁷⁵

På den første triennialen synes smykkene til både Inger Marie Berg, Torill Bjørg, Liv Blåvarp og Ingjerd Hanevold å tilstrebe mange av de samme kvalitetene som Tone Vigeland her nevner. Selv om Synnøve Korssjøen og Alida Rudjord Røiseland smykkeformer ikke har bevegelse som kjennetegn kan en si at de appellerer til den samme sanselige opplevelsen ved sitt formspråk. De er sensuelle og feminine i den forstand at de har en organisk, svulmende og frodig karakter, både når det gjelder det formale og fargemessige. Det sensuelle aspektet bærer samtidig i seg en tvetydighet som beveger seg i grenselandet mot det vulgære og sublime. Et repetitivt ornament som både har en geometrisk og organisk karakter finner vi også på Heidi Sands armbånd. Det transparente og luftige uttrykket gir assosiasjoner til blonder og tekstil. Nettopp disse kvalitetene appellerer til sanselige opplevelser som harmoni, skjønnhet, frodighet og sensualitet i vårt møte med smykkene i praksis. Veiteberg er også en av dem som hevder at skjønnhet aldri har vært en verken fortrengt eller forvist side ved kunsthåndverket, annet enn i talene og teorien.⁷⁶

Bruken av blomster blir gjerne regnet som klisjéen over alle klisjéer når det gjelder skjønnhet, og innenfor modernismen havnet den skjønnheten blomstene representerer under begrepet kitsch. Når blomstermotivet dukker opp igjen for fullt i smykkekonsten på 1980- og 90-tallet kan det ses på som en postmoderne lek med det vakre som tabu og den doble registret av følelser det kan fremkalle.⁷⁷ Lillian Eliassens knapphullsblomst «Loves me, loves me not» er et eksempel på hvordan et smykke mer eksplisitt bærer dobbeltheten mellom det harmoniske og sublime i seg. I sitt ytre en vakker naturalistisk blomst, et symbol på harmoni, livslyst og kjærlighet. I sitt indre skjuler den imidlertid kniven, et farlig og dødbringende våpen dersom følelser som sjalusi og aggresjon tar overhånd. Selve formen på smykket, knapphullsblomsten, kan også assosieres det symbolske ritualet på kjærlighet mellom to mennesker bryllupet representerer, der han bærer en del av brudens bukett i sitt knapphull som et tegn på samhörighet og harmoni. Den skjulte kniven symboliserer nettopp at veien fra lykke og fortvilelse i mange tilfeller kan være kort og brutal dersom de mørke sidene i sinnet tar overhånd. At noe nødvendigvis ikke er hva det gir seg ut for ved første øyekast bringer inn

⁷⁵ Veiteberg 2001:50

⁷⁶ Veiteberg 2005:56

⁷⁷ op.cit.:53

et overraskelsesmomentet som kan oppleves både som tiltrekkende og frastøtende og åpner opp et spenningsfelt som gir en utvidet forståelse av verket. Ofte er det gjennom tittelen vi blir oppmerksomme på en slik underliggende dimensjon ved smykket.

Skjønnhet er som sagt et kontroversielt tema, og en merkelapp mange av utøverne opplever som belastende og få satt på sine egne arbeider. Men den ytre skjønnheten i samtidssmykkekunsten bærer ofte i seg en indre motsetning, en nerve eller brodd som antyder en annen underliggende dimensjon. Dette viser at smykkekunstnerne i høyeste grad forholder seg aktivt til debatten om skjønnhet og det vakre som et foranderlig begrep i sin kunstneriske praksis, og at det reflekteres på ulik måte i de individuelle uttrykkene. Skjønnhet er heller ikke noe kjønnsnøytralt ord og de karakteristikkene som forbindes med skjønnhet blir gjerne sett på som feminine kvaliteter i kunstnerisk sammenheng.⁷⁸

Den nære og intime forbindelsen mellom smykke og kropp, sammen med det begrensede formatet man har til rådighet, kan være med å gjøre denne sensuelle og tette forbindelsen til en unik dimensjon ved smykkeobjektet. For mange smykkekunstnere er derfor det sensuelle aspektet en svært viktig del av det estetiske uttrykket. Denne kvaliteten som jeg innledningsvis kaller smykkets tidløshet og magi ligger nettopp i smykkekunstnerens evne til å tilføre materialet flere lag av mening, og dermed en verdi som går utover den rent pengemessige, men som gir smykket særegenhet, sjel og aura. Konrad Mehus sier for eksempel at han gjennom den håndverksmessige bearbeidelsen nettopp ønsker å tilføre «en kjærlig dimensjon» til sine smykker,⁷⁹ til tross for at det kanskje er det konseptuelle budskapet som først og fremst slår en.

Estetiske konstruksjoner

Men materialet på triennialene viser også smykker med et formspråk som har et tydeligere og mer direkte uttalt forhold til en rasjonell og såkalt maskulin logikk. De representerer en tilnærming til smykkekunsten som kan oppfattes som mer kjølig og klinisk med rotfeste i industridesign og formal estetikk i tråd med senmodernismens nøytrale, designrelaterte formspråk. Camilla Luihns «Construction for the Arm I» fra den første triennialen er et eksempel på at norsk smykkekunst også er preget av arbeider som representerer en slik

⁷⁸ *ibid*:55

⁷⁹ Hauger 1994:52

teknologisk og minimalistisk logikk. Det er et fravær av subjektiv ekspressitet i konstruksjonen av blank ståltråd som gir klare assosiasjoner til abstrakte geometriske strukturer som gjerne preger arkitektur, industridesign og moderne teknologi.

Den samme logikken er også et av kjennetegnene ved Sigurd Brongers arbeider. Smykkene representerer både en interesse for selve konstruksjonen av smykket ved sammenstilling av ulike ready-mades til en helhet, og til de tekniske løsningene som får det til å fungere. Hans bærbare instrumenter har en mekanisk dimensjon som gjør dem til noe mer enn statiske objekter. Ved hjelp av teknologien som en mikromotor representerer drives propellen på «Never more Fear of Flying» ved hjelp av en bryter kan den slås av og på etter behov. «Air-bag» har også en form som kan justeres ved at volumet på smykket kan forandres ved hjelp av lufttilførselen via ventilen. Det kan synes som om Sigurd Bronger også har latt seg inspirere blant annet av «mobilen» ved sin bruk av mekanikk og luft som formdannende element.

Det fortellende og litterære smykket

I tillegg til at Brongers bærbare instrumenter er uttrykk for en estetikk hvor teknologisk interesse, oppfinnsomhet og perfektion er viktige virkemidler, kan de også karakteriseres ved at fantasi, humor og ironi blir brukt på en direkte måte i kommunikasjonen med betrakteren og den potensielle bæreren. Dette er viktige grep også for flere andre smykkekunstnere i tillegg til den sanselige og teknologiske retorikken. Konrad Mehus er som jeg har vært inne på tidligere kanskje den fremste eksponenten for denne sjangeren innenfor norsk smykkekunst ved sin bruk av smykkemediet til politiske, sosiale og moralske kommentarer av ulikt slag. Provokasjon i forhold til konvensjonelle oppfatninger og holdninger er også en viktig del av retorikken. Internasjonalt er det særlig Gijs Bakker og Otto Künzli som har vært toneangivende når det gjelder den konseptuelle tilnærmingen til smykkemediet med en ironisk og politisk brodd som vi her snakker om. Arbeidene til disse to smykkekunstnerne har utvilsomt også influert den norske smykkekonsten, selv om retorikken og virkemidlene nødvendigvis er forskjellige.

Vår forståelse av verden og tingene vi omgir oss med er i stor grad knyttet til en kjent kulturell forståelsesramme. Ved at ting blir tatt ut av sin tradisjonelle kontekst og satt inn i nye sammenhenger mister de sin opprinnelige mening, og vi tvinges til å reflektere over

tingenes egentlige vesen på en ny måte. Denne ironiske, lekne holdningen til tradisjonelle verdier og forestillinger har i Mehus kunstnerskap ikke minst forgått på bekostning av den kommersielle gullsmedindustriens verdisyn og normer for den gode smak. Fantasirikdom i valg av effektfulle og gjenkjennelige symboler, sammenstilling av lav- og høystatus materialer skaper både forvirring, overraskelse og ikke minst latter i møtet med Mehus arbeider. Fattigmannssøljene på den første triennalen er et godt eksempel på denne strategien. Mens Mehus som oftest knytter symboler til norske referanserammer, knytter Bronger tematikken til mer almenngyldige referanser. Selv om det fortellende aspektet er sentralt er det samsvar og balanse mellom idé, materiale, form og teknikk i det totale uttrykket. På den andre triennalen er formidlingen av det idémessige innholdet kanskje det mest sentrale aspektet ved mange av smykkene. Kommunikasjonen med betrakteren baserer seg på i stor grad på virkemidler fra andre deler av det visuelle kunstfeltet, og vi kan derfor snakke om en overgang til smykker hvor estetikken er mer i tråd med billedkunstens strategier.

Den ledsagende retorikken i tillegg til det fysiske smykkeobjektet i form av tittel, egne uttalelser og katalogtekster kan det ikke minst ses i sammenheng med den steke påvirkningen postmoderne litteraturteori har hatt på alle former for visuell kunst. Konseptkunsten preges i sterk grad av troen på intellektets forrang over sansene, som en slik litterær tilnærming til et fysisk objekt innebærer. Konseptet er en tankemodell hvor det utstilte objektet sammen med andre materialer, som tekst og foto eller lignende, skal gi publikum et utgangspunkt for refleksjon. Helen W. Drutt English er en av dem som diskuterer implikasjonene dette har fått for samtidssmykkekunsten, og forvirringen som lett kan oppstå når smykkekunstneren behandler smykkeobjektet som om det skal leses som tekst. Bruken av symboler forutsetter en felles kulturell forståelsesramme hos smykkekunstneren og betrakteren eller bæreren for at budskapet skal nå fram. Selv abstrakte temaer kan formidles og forstås på denne måten, hvor symbolikken kan ligge enten i smykkeformen, materialet eller dekorative elementer som en underforstått, iboende mening. Dersom meningsinnholdet har en karakter og symbolikk som ikke er gjenkjennelig blir den heller ikke tilgjengelig for betrakteren uten at det artikuleres språklig.⁸⁰ Det er imidlertid stor forskjell på å artikulere at et smykke representerer en spesiell mentalitet eller holdning, til å realisere dette fysisk. Faren for å ende opp med et klisjéfyllt og mer eller mindre intetsigende resultat er stor hvis det ikke er samsvar mellom intensjonen til smykkekunstneren og opplevelsen til betrakteren.

⁸⁰ English 1995:182

Fotografiet er et annet medium som også egner seg godt for å iscenesette smykke og kropp og gi en utvidet forståelse av smykkeobjektet. Louise Nippierds doble fingerring «Shearing» ikke minst et godt eksempel på at fotografiet utgjør en integrert del av uttrykket. Den britiske fotografen David Ward som sammen med Susanna Heron stod bak den tidligere nevnte utstillingen *The Jewellery Project*, har vært en svært sentral foregangsmann på dette området. I mange tilfeller har fotografiet spilt en så stor rolle at den nye smykkkunstbevegelsen har blitt beskyldt for å ha produsert mer «photographables» enn «wearables». ⁸¹ Det ser ut til at både fotografer og smykkekunstnere har en felles interesse i å fragmentere og isolere deler av kroppsfiguren for å oppnå abstrakte komposisjoner. Drutt English hevder i den forbindelse at kroppen i stor grad blir behandlet som et still-leben hvor det er utsnitt og abstraksjon, og ikke stemning og sanselighet som synes å være overordnet. ⁸² Ved å bla i kataloger og oversiktsverk over samtidssmykkekunst er det ikke vanskelig å få dette bekreftet. Dokumentasjonen av den radikale smykkekunsten med et performancebasert tilsnitt er nødvendigvis helt avhengig av et medium som fotografiet for å kunne formidles.

Sigurd Bronger er en av de norske smykkekunstnerne bruker fotografiet aktivt i formidlingen av smykkene sine, samtidig som han også fotograferer for andre smykkekunstnere. Han presenterer for eksempel sin brosjé «Air-bag» på en mannstorso i katalogen til den andre triennalen. Her gjør han nettopp bruk av den fragmenteringen og utsnittet av kroppen i komposisjonen som kjennetegner tilsvarende internasjonale uttrykk.

Oppsummering av analysen

Gjennomgangen av det norske materialet på 1. og 2. Nordiske Smykketriennale viser at den norske smykkekunsten i høy grad har vært gjennom en kreativ og eksperimentell fase og foretatt en helt ny orientering i forhold til bruk av virkemidler. En ny og upretensjøs holdning til rådende status og hierarki innenfor den tradisjonelle gullsmedbransjen har gitt den nye norske smykkekunsten rom for å finne sin egen identitet, basert på annen estetikk og andre verdier enn tidligere. Utvalget på den første smykketriennalen viser et stort mangfold i bruken av både materialer og teknologi, og selv om det finnes unna, er brukbarhet i forhold til en

⁸¹ Evans 2002: *The New Jewellery (1975-1987): A Documentational Account*

⁸² English 1995:107

kroppskontekst likevel et sentralt aspekt ved de fleste av smykkene. Den subjektive ekspressiteten som ligger i den håndverksmessige bearbeidelsen av materialet er også et svært sentralt kjennetegn. Dialogen med betrakteren og bæreren synes og foregår innenfor en ramme hvor balansen mellom materiale, form, teknologi og meningsinnhold har relasjonen og samspillet med kroppen som en viktig intensjon. Men materialet er på ingen måte ensartet i sin retorikk. Både i forhold til idé, meningsinnhold og kroppskontekst ser vi ulike strategier i forhold til kommunikasjonen med betrakteren. Nettopp variasjonen i uttrykk og virkemidler gjør utstillingen både mangfoldig og representativ i forhold til juryens intensjon om å speile ulike holdninger og uttrykksformer i samtidig eksperimenterende smykkekunst.

På den andre triennalen er formidlingen av det idémessige innholdet kanskje det mest sentrale aspektet ved smykkene. Brukbarhet og samspill med en kroppskontekst ser derfor ut til å være av underordnet betydning i forhold til kommunikasjonen av et konseptuelt innhold som i stor grad henvender seg til betrakteren og bærerens intellekt. Denne viljen til kommunikasjon og interaksjon understrekes ytterligere ved hjelp av titlene på smykkene, formidling via fotografi og kommentarene fra smykkekunstnerne selv. Materialet befinner seg fremdeles innenfor diskursen som utfordrer smykkebegrepets innhold og smykkets vesen, men virkemidlene blir i mye større grad hentet fra andre deler av det visuelle kunstfeltet. Det betyr at den subjektive ekspressiteten som ligger i den håndverksmessige bearbeidelsen av materialet stort sett er tonet ned eller fraværende. Smykkene er laget for å vises i en utstillingssammenheng mer enn for å bæres på kroppen, og sånn sett er de mer å betrakte som en idé om smykker enn smykker som sådanne. Dette kan sies å være en overgang til interaktiv type smykkekunst av mer refleksiv karakter som krever at smykket settes inn i en kontekstuell sammenheng for å uttrykke sitt fulle potensiale.

Norsk smykkekunst i et internasjonalt perspektiv

Norsk særpreg?

Naturens betydning som inspirasjonskilde for norsk og nordisk smykkekunst blir som jeg allerede har vært inne på, ofte trukket fram når arbeidene skal omtales. At vi i deler av Norden lever under forhold hvor naturen kanskje har sterkere innflytelse på vårt dagligliv enn andre steder er en ting, men retorikken knyttet til Scandinavian Design med sin utpregede bruk av naturlige materialer og svungne naturformer henger nok også mye igjen. Dette er aspekter ved innslaget av naturmotiver i det nordiske kunsthåndverket som Love Jönsson nylig tar opp i en artikkel i *Kunsthåndverk*.⁸³ Naturmotivene slik vi finner dem i det norske materialet bygger derfor nødvendigvis ikke på studier av naturen, men på gjenbruk av eksisterende representasjoner av den. I den nye norske smykkekunsten slik vi møter den på triennialene er det ofte de populære representasjonene av naturen slik den er filtrert gjennom media, reklame, folkekunst og konsum vi møter. Men vi møter også den andre siden av naturmotivenes symbolske betydning ved at naturens livskraft og forgjengelighet slik den gjenspeiler seg i materialet, kan ses på som en metafor for menneskelige følelser og sinnstilstander.

Identitet og tradisjon

Motivasjonen for å velge smykker som uttrykksform kan variere, men det er vel også et poeng at lærekreftene, miljøet og nettverket man til enhver tid opplever og tar del i ved utdanningsinstitusjonene har stor betydning for hvordan man utvikler sitt individuelle kunstnerskap. De spiller utvilsomt en stor rolle når det gjelder opplæring og formidling av tradisjonell håndverks- og materialkunnskap for nye generasjoner smykkekunstnere. Inspirasjon til nye virkemidler, kontakt med det eksisterende fagmiljøet både nasjonalt og internasjonalt er også viktige sider ved den rollen disse institusjonene skal fylle. I dag er det to av TRIKK-generasjonens smykkekunstnere, Ingjerd Hanevold og Leif Stangebye-Nielsen som har ansvar for fordypningsområdet metall- og smykkekunst ved KHIO. Formidlingen av

⁸³ Jönsson 2004:7

forrige generasjons erfaringer og ideer blir stadig videreført, slik det har vært vanlig på SHKS opp gjennom tidene. En del er allerede nevnt, men Grete Prytz Kittelsen, Tone Vigeland, Toril Bjørg, Konrad Mehus, Morten Kleppan, Sigurd Bronger og Heidi Sand kan også nevnes i denne sammenhengen, ved at de har vært engasjert i kortere eller lengere perioder i undervisning og fagutvalg ved metall-linjen. Sånn sett kan en si at den tradisjonelle kunnskapsoverføringen som karakteriserer håndverksfagene hele tiden har blitt holdt i hevd, og at de nye generasjonene utvikler og fornyer sitt individuelle formspråk i dialog med tradisjonen. Eksperimenteringen innenfor norsk emaljeteknikk er ikke minst et tydelig eksempel på dette. At smykkekunstnere også lar seg påvirke og inspirere av hverandres arbeider, bevisst eller ubevisst er heller ingen hemmelighet. Utfordringen ligger i å velge sin egen strategi og finne et eget personlige uttrykk for sitt talent.

Ønsket om å avdekke kilder til inspirasjon hos kunstneren er sentral for alle som anmelder eller omtaler kunst. En utstilling i Lausanne hvor Tone Vigeland deltok inneholdt både gamle, etniske smykker og nåtidige arbeider og hadde tittelen: «*Ornaments from there/ornaments from here, incidences, coincidences?*». ⁸⁴ Den reiser spørsmål ved de problemene man ofte står overfor i forsøket på å identifisere og kategorisere kilder til inspirasjon og påvirkning i den nye smykkekonsten. Det er gjerne et sammensatt mønster som avdekkes. Vigeland sier at hun gjerne kan identifisere seg med spørsmålene tittelen reiser, men at hun også finner det positivt at utenlandske kritikere «ser» røttene for hennes uttrykk i det nordiske. ⁸⁵ I flere sammenhenger har Vigelands smykker blitt assosiert med vikingtid og middelalder av utenlandske kritikere og kuratorer når de skulle beskrive hennes ekspressivitet. Selv om karakteristikkene er mer nyansert enn som så, er det ingen tvil om at hennes kraftfulle og formfullendte smykker satte norsk samtidsmykkekunst på verdenskartet, og åpnet øynene for at mytene om det skandinaviske måtte revurderes. At verken inspirasjonskilde(r) eller idéen bak smykket nødvendigvis behøver identifisering og uttrykkes eksplisitt for at det skal kommunisere, gi mening og en stor opplevelse i møtet med sitt publikum er Vigelands smykker utvilsomt det beste eksempel på.

Kulturell tilhørighet vil nødvendigvis gjenspeile seg i mange former for kunstuttrykk, dersom enkeltkunstneren velger å bruke dette som virkemiddel i sitt uttrykk. I egen tradisjon finnes

⁸⁴ Alamir 2000

⁸⁵ Veiteberg 2001:47

det dessuten symboler og særtrekk som gir en felles forståelsesramme og vekker gjenkjennelse i kommunikasjonen med betrakteren. Det handler om tilhørighet og identitet. At gamle lokale teknikker og materialer ble tatt i bruk i et nytt og bearbeidet uttrykk i 80-tallets kunsthåndverk er i følge blant andre Jan-Lauritz Opstad verken noe særnorsk eller nasjonalistisk fenomen. Mens det forrige tiåret var preget av en sterk interesse for såkalte primitive kulturer vendte man på 80-tallet blikket hjemover til egne kulturelle røtter, noe som gjør at vi kan speile en ny bevissthet omkring egne kulturtradisjoner også innenfor den norske smykkekonsten.⁸⁶

Referansene til den norske folkekunsten og mytene om det nasjonale er sentrale trekk særlig ved mange av arbeidene ved den første triennalen. Konrad Mehus søljer og Lars Stures krone refererer for eksempel til en form og smyksesjanger med sterke røtter i norsk folkekunst. Men de er tatt ut av sin tradisjonelle kontekst og satt inn i nye og overraskende sammenhenger ved materialbruk og formspråk, og fremstår derfor som bevisste kommentarer til myter og forestillinger om nasjonale symboler og ritualer. Mer subtil og underforstått er referansene til folkekunsten ved innslaget av tre som materiale, utskjæringer og bemaling som også er karakteristisk ved den første triennalen. Det er en fordomsfri og leken innstilling til egne kulturelle røtter og tradisjon vi er vitne til i disse arbeidene som først og fremst kan ses på som en postmoderne innstilling der alle virkemidler er tillatt tatt i bruk for å snu opp ned på forestillinger og fordommer omkring smykkeobjektets vesen.

Det er som sagt ikke vanskelig å se at verken naturen eller den norske folkekunsten er tilstede i motiv- og materialvalg i de norske arbeidene på den første triennalen, men andre karakteristikkene kan også gis. Innflytelsen og impulsene fra den internasjonale smykkekonstbevegelsen havner kanskje ufortjent i bakgrunnen når fokuset på å finne et nasjonalt særpreg blir så sterkt. I vår globaliserte verden hvor impulser og kulturuttrykk spres raskere enn noensinne kan inspirasjon og idéer komme fra nær sagt alle steder, både i tid og rom. Dette er også tanker Jönsson gjør seg i anmeldelsen av den andre smykketriennalen i svenske *Form*.⁸⁷ Relasjonene til det internasjonale miljøet har som jeg har vært inne på innledningsvis stått sentralt for utviklingen innenfor det norske gullsmedfaget gjennom hele 1900-tallet, og det er ikke mindre viktig for dagens smykkekonstnere. Det ser vi gjennom den

⁸⁶ Opstad 1989:87

⁸⁷ Jönsson 2002:61

tiltagende utvekslingen som finner sted på 80-tallet. Og på samme måte den internasjonale smykkekunstbevegelsen ofte blir karakterisert som bestående av en rekke individuelle uttrykk og formspråk, vil jeg hevde at dette også kjennetegner de norske smykkekunstnerne.

Norsk smykkekunst i et internasjonalt perspektiv

Utviklingen innenfor norsk samtidssmykkekunst slik den er representert på de to triennialene må derfor nødvendigvis ses i et større og videre perspektiv enn det norske. I nordisk sammenheng har den norske smykkekunsten gjerne blitt sett på som mer ekspressiv og eksperimentell enn den i våre naboland. Det er særlig den danske og svenske har blitt karakterisert som konservativ i den forstand at de asketiske idealene fra Scandinavian Design synes å ha hatt sterkere innflytelse over tid.⁸⁸ Sentral i denne sammenhengen er ikke minst den nå avdøde svenske smykkekunstneren Torun Bülow-Hübe som var æresgjest ved den andre triennialen. Samspillet mellom smykke og kropp ved hjelp av enkle sensuelle, assymetriske former er nøkkelord for hennes smykker fra 50- og 60-tallet.⁸⁹ Mange av modellene er fremdeles en svært sentral del av det danske firmaet Georg Jensens kolleksjon, hvor Bülow-Hübe arbeidet som designer i en årrekke. Tone Vigeland sier forøverig også at hun betraktet Bülow-Hübe som en viktig rollemodell i sin tidlige karriere.⁹⁰

Selv om ingen nordiske smykkekunstnere er nevnt i den først utgaven av *The New Jewelry: Trends + Traditions* viser Dormer til at Scandinavian Design fikk stort gjennomslag innenfor britisk design og opinion på 50-tallet med sin offensive internasjonale markedsføring. Formspråket som preger disse smykkene gjorde et sterkt inntrykk på mange britiske smykkekunstnere, noe som i følge Peter Dormer blant annet har medført at det har festet seg en grunnleggende misforståelse i britisk opinion om at moderne smykkedesign utelukkende har sine røtter i de nordiske landene.⁹¹ Interessant i denne sammenhengen er det også at Gijs Bakker og Emmy van Leersum tilbragte et år på Konstfack Skolan i Stockholm på begynnelsen av 60-tallet, hvor foranledningen nettopp var en Scandinavian Design utstilling i Amsterdam. Selv om innflytelsen fra det sterkt geometriserende formspråket som kjennetegner Bauhaus og de Stijl nødvendigvis har vært vel så viktig, nevnes også Bülow-

⁸⁸ Lerberg 1996:30

⁸⁹ Funder 2001:27

⁹⁰ Thue 1995:26

⁹¹ Dormer 1985:11

Hübe smykkedesign som en av inspirasjonskildene Bakker og van Leersums store innovative kroppssmykker.⁹²

Til tross for at formspråket fra Scandinavian Design gjorde inntrykk både på enkeltutøvere og opinionen på kontinentet skjer fremveksten av den radikale smykkekunstbevegelsen allikevel uten noen særlig nordisk innflytelse. Det er hevet over tvil at den nye norske smykkekunsten kan knyttes til utviklingen innenfor «The New Jewelry Movement», men på spørsmålet om enkeltkunstnere kan sies å ha tilhørt den radikale avantgarden må svaret være nei. Den samme eksperimentelle viljen er utvilsomt tilstede innefor den norsk smykkekunst ved bruken av nye virkemidler og strategier, men drivkreftene i bevegelsen er i stor grad å finne utenfor Norges grenser. Innflytelsen fra de internasjonale tendensene har utvilsomt fungert som en inspirerende og viktig impulsgiver for utviklingen innenfor det norske miljøet, men det er grunn til å hevde at det først var med Tone Vigelands internasjonale gjennombrudd på begynnelsen av 80-tallet at omverdenen for alvor fikk øynene opp for norsk smykkekunst. Hun stod frem med en selvstendig og særegen profil nettopp på en tid da nettopp en individuell utforskning av skjønnhet i form av personlige eksperimenter knyttet til kroppsutsmykning preget den internasjonale smykkekunsten.⁹³

Sånn sett er det ingen tvil om at Tone Vigeland er en svært markant individuell skikkelse innenfor den internasjonale smykkekunstbevegelsen, og står i en særstilling når det gjelder anerkjennelse både i norsk og nordisk sammenheng innenfor den tidsperioden vi her snakker om. Dette vises både gjennom omtale i bøker, separat- og gruppeutstillinger og innkjøp til museer og samlinger. I den reviderte utgaven av *The New Jewelry: Trends + Traditions* fra 1994 er Vigeland da også omtalt i det nye kapitlet kalt «Jewelry and Dissent – Recent Directions» på denne måten: «*Få skandinaver har bidratt mer til sitt lands anseelse de siste 20 år enn Tone Vigeland fra Norge. Vigeland tilpasser reduksjonistiske prinsipper om enhetsoppbygging til softistikert kroppsornamentering som likevel ikke er ornamental. Til tross for den lange oppbyggingsprosessen virker hennes arbeider aldri overarbeidet, og de er aldri i dyp konflikt med teknikken. Selv om Vigelands arbeid er beslektet med moderne skulptur, følger hun ikke moderne trender innen samtidskunsten i sitt arbeid, i motsetning til*

⁹² van Zijl 2005:40

⁹³ Derrez 1987:16

noen designere som er besatt av de nyeste «ismene» oppfunnet av verdens kuratorer».⁹⁴

TRIKK-generasjonen ble formelig kastet inn på den internasjonale arenaen da smykkekunstbevegelsen var inne i sin kanskje mest ekspansive fase i forhold til utvikling av individuelle virkemidler og uttrykk, og aktiviteten var på sitt mest intense. Med Tone Vigeland i spissen eksponerte TRIKK-generasjonen den nye norske smykkekonsten til nær sagt alle verdenshjørner i løpet av 80-tallet. I omtalen av *Designs for the Body. New Norwegian Jewelry* i amerikanske *Metalsmith* blir i følge Therese Hauger særlig de kvalitetene som lå i det designrelaterte geometriserende formspråket oppfattet som et fremtredende kjennetegn ved smykkene. Både gjennom formspråk og materialvalg var derfor de norske smykkekonstnerne i takt med trendene innenfor den internasjonale smykkekonstbevegelsen.⁹⁵ Det er først og fremst gjennom gruppeutstillinger som denne, hvor bredden i den nye norske smykkekonsten blir presentert, at TRIKK-generasjonen har markert seg utenfor Norden.⁹⁶ Ingen av dem kan sies å ha hatt et individuelt internasjonalt gjennombrudd på linje med Tone Vigeland. Liv Blåvarp er den som følger tettest på med innkjøp ved Cooper-Hewitt National Museum i New York og Royal Scottish Museum i Edinburgh i likhet med Tone Vigeland. Begge er også omtalt i David Watkins oversiktsverk *The Best in Contemporary Jewellery* fra 1993⁹⁷ og Helen W. Drutt English *Jewelry of our Time. Art, Ornament and Obsession* fra 1995.⁹⁸ Sigurd Bronger markerer seg også i dette bildet med sin hyppige deltagelse ved internasjonale gruppeutstillinger på 90-tallet og innkjøp ved Stedelijk Museum i Amsterdam og Rockefeller Collection i New York, mens Lars Sture via sin base i London og studier ved Central Saint Martins College of Art and Design forholder seg til «crossover»-feltet mellom smykke- og moteverdenen, noe som representerer en ny type praksis i det norske smykkekonstmiljøet.⁹⁹

Tone Vigelands karriere viser at det kreves både talent, originalitet, kvalitet og hardt arbeid i tillegg til nettverk og pågangsmot for å slå igjennom internasjonalt. Utstillingene på *Artwear* i New York førte blant annet til innkjøp av to arbeider til det prestisjetunge Museum of Modern Art for hennes vedkommende. Hun sier selv i et intervju med Jorunn Veiteberg at et

⁹⁴ Dormer 1994:179/ oversatt i Veiteberg 2001:47

⁹⁵ Hauger 1994:86

⁹⁶ CV-er Kunstnernes Informasjonskontor

⁹⁷ Watkins 1993:40-41 og 166-169

⁹⁸ English 1995:72 og 112

⁹⁹ Funder 1995:186

samarbeid med internasjonale gallerier er helt avhengig av tett oppfølging og langsiktig investering i arbeider fra begge parters side, fordi galleriet sjelden selger en debutant med en gang.¹⁰⁰ Det er ikke noe tvil om at flere av den yngre generasjonen smykkekunstnere også besitter egenskapene som skal til for å slå igennom internasjonalt, men det handler om å utvikle både originalitet og konsistens i det kunstneriske uttrykket samt å være på rett sted til rett tid.

Paul Derrez beskriver i en artikkel i britiske *Craft* perioden mellom 1982-87 nettopp som en tid preget av stor aktivitet i nær sagt alle verdenshjørner, og hvor en sterk individualisme i forhold til virkemidler kommer til uttrykk. Han kommer videre inn på at den frie og upretensjose bruken av nye og rimelige materialer i smyksesammenheng i de foregående årene også gjorde at de nye trendene innenfor form og materialproblematikk var svært lette å plukke opp og imitere, med det resultat at mange kastet seg på trenden og at det ble skapt en mengde nye overfladiske «nestenkopier». Dette gjorde at mange innenfor den opprinnelige avantgarden i miljøet valgte å revurdere sin tilnærming til smykkeobjektet med et nytt fokus på idé, prosess og håndverkskunnskap. Særlig Gijs Bakker og Otto Künzli er her toneangivende med en konseptuel tilnærming som har både ironisk og politisk brodd. Et annet kjennetegn er i følge Derrez et fornyet fokus på de tradisjonelle kvalitetene innenfor gullsmedhåndverket knyttet til materialer og teknikk.¹⁰¹ Samtidig utforsker andre smykkekunstnere grenseoppgangen mellom smykke- og skulpturfeltet i en skala som går langt utover det bærbare objektet, som her nærmest blir en slags støtteanordning eller konstruksjon rundt kroppen og visningen en performance. Sveitsiskfødte Pierre Degen, med tilhørighet i det britiske smykkekunstmiljøet er her en av foregangsfigurene. Prosjektet *Brooching certain subjects* med James Evans viser også en interesse for denne type smykkekunst i Norge. Ingjerd Hanevold nevner imidlertid at denne type idéer fikk et heller ubetydelig nedslag i de norske smykkekunstneres praksis, fordi man følte at det aller vesentligste allerede var sagt.¹⁰²

Kronikken i *Crafts* fra 1987, hvor Paul Derrez refleksjoner omkring den internasjonale smykkekunstbevegelsen kommer til uttrykk hadde den slående tittelen «The New Jewellery –

¹⁰⁰ Veiteberg 2001:47

¹⁰¹ Funder 1995:186

¹⁰² Hanevold 1989:30

death of a Movement». Selv om Derrez tilbakeblikk på utviklingen av bevegelsens ulike faser kan sies å bære preg av et hollandsk perspektiv, er hovedtrekkene og konklusjonen om at den på mange måter hadde utspilt sin rolle og derfor kunne erklæres for et tilbakelagt stadium mot slutten av 80-tallet et synspunkt Derrez ikke var alene om. Dette bekreftes på flere hold, blant annet ved at to av de markante skikkelsene innenfor den britiske avantgarden, Susanna Heron og Caroline Broadhead forlater smykkemediet til fordel for større objekter, mens andre som Pierre Degen og David Watkins konsentrerer seg mer om en akademisk karriere. Det synes å herske en form for erkjennelse innenfor miljøet om at repertoaret innenfor den nye smykkekunstbevegelsen på mange måter er oppbrukt, og at man har nådd et punkt som er preget av utmattelse og stillstand i forhold til nye virkemidler.

Også fra Peter Dormer kom det synspunkter som understreket poenget i Derrez kronikk når han hevder at smykkekonsten på midten av 80-tallet var preget av en lettvent holdning og mye repetisjon fra mange nye ambisiøse «annenklasser» smykkekunstnere. Dormer kommer også her med et hjertesukk når det gjelder bevegelsens manglende kritiske blikk på seg selv, som han mener stort sett er blitt iscenesatt og promotert fra innsiden, ved at både kritikere, kuratorer og de som har skrevet tekster og teori om bevegelsens liv har vært på innsiden av miljøet. Dette er selvsagt en påstand som også må ses på som en form for selvkritikk fra Dormers side.¹⁰³

Det hersker imidlertid ingen tvil om at drivkreftene innenfor «The New Jewellery Movement», med sin entusiasme og interesse for smykkemediet har bidratt til en helt fundamental utvidelse av smykkekonstfeltet, som igjen gir grunnlag for ny refleksjon og forståelse. Nye virkemidler og store høydepunkter innefor feltet stod nærmest i kø, særlig i perioden mellom 1977 og 1985, som gjerne blir betegnet som årene for «The High New Jewelleryism».¹⁰⁴

Følelsen av utmattelse og stillstand i forhold til nye virkemidler innenfor den internasjonale bevegelsen førte som sagt til at flere av de fremtredende smykkekunstnere helt eller delvis forlater smykkemediet for å konsentrere seg om større formater. Relasjonen mellom smykker

¹⁰³ Evans 2002: *The End of Era?*

¹⁰⁴ Evans 2002: *High New Jewelleryism 1977-1985*

og skulptur er essensiell i denne sammenhengen fordi smykker som tredimensjonale objekter har mange fellestrekk med skulptur. Her hjemme kan vi se en lignende tendens når Tone Vigeland føler det er tid for å lage større objekter løsrevet fra et bruksapekt og stiller ut sitt første frittstående objekt på Galleri Riis i 1996, mens Morten Kleppan og Gry Eide, to av de sentrale aktørene innenfor TRIKK-generasjonen, allerede på et tidlig tidspunkt i karrieren gikk over til henholdsvis industridesign- og arkitekturfeltet.

Ved triennialene ser vi også at flere av smykkene synes å løsrive seg fra en tradisjonell kroppskontekst ved å innta en rolle som går mer i retning av et frittstående objekt. Vi ser tendenser til at den grenseløse utforskningen av virkemidler har nådd et punkt hvor repertoaret synes oppbrukt også innenfor den norske smykkekonsten, om enn med forskyvning i tid i forhold til de internasjonale tendensene. Det betyr imidlertid ikke at smykker ikke lenger er et interessant medium, men at det også åpner opp for andre typer kunstneriske praksiser og strategier fra smykkekonstnernes side.

Oppsummering og avslutning

Smykkekunstens dilemma

Den nye norske smykkekunsten viser mange eksempler på at smykkeobjektet kan romme store fortellinger på tross av sitt lille format. Det er balansen mellom virkemidlene som i stor grad avgjør om strategien smykkekunstneren velger blir vellykket i forhold til kommunikasjonen med betrakteren. Det er som jeg har vært inne på tidligere stor forskjell på å artikulere at et smykke representerer en spesiell mentalitet eller holdning til å realisere dette fysisk. I Love Jönssons omtale av den andre smykketriennalen i svenske *Form*, som også ble oversatt og trykt i *Kunsthåndverk* blir deler av det norske bidraget utsatt for ganske hard kritikk nettopp av denne grunn: «*Mange av verkene har i seg en sterk vilje til kommunikasjon, med lettfattelige, dagligdagse bilder og symboler, men det intellektuelle innholdet når ikke like langt. Flere av kunstnerne ser ut til å stole på betrakterens tankemessige ”utfylling” av verkene – uten å tilby en tilstrekkelig grobunn for engasjerende ideer*».¹⁰⁵ Det er særlig Tove Beate Grov og Hilde Dramstads arbeider som eksemplifiserer Jönssons kritikk. Han gir uttrykk for at disse arbeidene bekrefter mange av mytene om at kunsthåndverket blir ganske interesseløst og uviktig når dets egenart i form av meningsbærende materialer, teknikker og uttrykksformer forkastes til fordel for oppbrukte og klisjéaktige virkemidler fra popkunstens billedspråk. Det er i følge Jönsson vanskelig å variere slikt allmenngods og tilføre det noe nytt. En slik omtale kan synes både personlig, hard og brutal for den unge generasjonen smykkekunstnere, men den reiser utvilsomt spørsmålsstillinger som er vel verdt en grundig ettertanke. Er smykkekunsten i ferd med å definere seg bort fra det som på mange måter representerer dens egenart ved å bevege seg over på billedkunstens arena?

Det var neppe tilfeldig at galleri Hnoss i Göteborg åpnet en retrospektiv utstilling av den amerikanske smykkekunstneren Bruce Metcalf samtidig med åpningen av den andre triennalen. Han deltok også på et seminar om smykker og kommunikasjon som ble arrangert i forbindelse med vernissasjen på Röhsska Museet. Metcalf er i tillegg til å være en anerkjent

¹⁰⁵ Jönsson 2002:62

smykkekunstner også en flittig debattant og kritiker i det amerikanske tidsskriftet *Metalsmith*. Både her og i Peter Dormers antologi *The Culture of Craft* har han gjort seg til talsmann for en kritisk holdning til smykkekunstens tilsynelatende lite reflekterte flørtning med billedkunstens strategier. Han er i likhet med Jönsson redd for at smykkekunsten med en slik strategi risikerer å tape både sin identitet og særegne posisjon, og gjøre seg selv til en pregløs spiller på billedkunstens midtbane.

Metcalf diskuterer i essayet *The Problem of the Fountain* den filosofiske skillelinjen mellom kunst og kunsthåndverk, som han hevder ikke går mellom fri og anvendt kunst, men mellom ulike syn på arbeidsmaterialet. For konseptkunsten eller den idébaserte kunsten er materialet sekundært og utskiftelig, i motsetning til kunsthåndverket som forholder seg til gitte materialer eller materialgrupper. Det er den fortroligheten og tause kunnskapen som opparbeides gjennom praktisk omgang med materialer og teknologi som er kunsthåndverkets styrke og egenart i følge Metcalf. Mens *kunst* kan være alt, bare det er anerkjent av en *kunstverden*,¹⁰⁶ har kunsthåndverket sine begrensninger. Kunsthåndverk krever en form for håndverksteknologi og et fysisk objekt, og det må vanligvis også ha en forbindelse til tradisjonelle materialer, teknikker og en historisk kontekst. På grunn av dette er kunst og kunsthåndverk ikke sammenlignbare størrelser.¹⁰⁷ Metcalfs standpunkt kan utvilsomt oppfattes både som konservativt og provoserende, ikke minst for den konseptuelle retningen innenfor smykkekunsten.

Det er ikke bare Metcalf som uttrykker bekymring for det tradisjonelle håndverkets status. Også Peter Dormer stiller i den nevnte antologien spørsmål ved hvorfor håndverket er blitt så intellektuelt besværlig innenfor kunstverdenen. En av bidragsyterne, kunsthistorikeren T.A. Heslop hevder at den kollaps i status som håndverket synes å oppleve i konseptkunstens tidsalder verken er ny eller enkel å forklare. Som ekspert på middelalderkunst mener han et slikt skifte best kan forklares ved at det skjer en forandring i estetisk oppfatning og at en ny generasjon ikke lenger lar seg bevege av det som fanget og fortryllet den foregående.¹⁰⁸ I praksis er imidlertid spørsmålet om den tradisjonelle håndverksteknologiens plass innenfor kunstfeltet stadig like aktuell. Jorunn Veiteberg refererer i boken *Kunsthåndverk – Fra tause*

¹⁰⁶ Metcalf henviser her til filosofen Arthur Dantos kunstsinn; ref. Metcalf 1997:67

¹⁰⁷ Metcalf 2000:33

¹⁰⁸ Dormer 1997:4

ting til talande objekt til en debatt ved Kunsthøgskolen i Bergen som kan bidra til å illustrere noen av de utfordringene dagens smykkekunstnere står overfor dersom den material- og håndverksbaserte delen av utdanningen nedprioriteres. Her uttrykker lydkunstneren Trond Lossius bekymring over de begrensningene og problemene som oppstår når man som kunstner ikke behersker håndverket som skal til for å kunne realisere de kunstneriske idéene i praksis. Dermed har man i ytterste konsekvens verken kontroll over prosessen eller det ferdige produktet. Mangelen på kunnskap om de virkemidlene man har til rådighet oppleves derfor som en begrensning i forhold til det skapende arbeidet.¹⁰⁹ Paradoksalt nok ser håndverket ut til å ha en helt annen status innenfor andre deler av det frie kunstfeltet som musikk og scenekunst, der det å beherske grunnleggende ferdigheter innenfor mediet ser ut til å være mer sentrale i utdannelsen.

Det er uten tvil en vanskelig balansegang, og et kontrastfylt spenningsfelt og bevege seg i for dagens smykkekunstnere, når konseptkunstens kunstnerideal synes å ligge nærmere filosofen enn håndverkeren, noe også Veiteberg er inne på i sin bok.¹¹⁰ Men også innenfor den nye smykkekonsten er grenseoppgangen for det dematerialiserte smykkeobjektet for lengst utforsket av Gijs Bakker. Allerede i 1973 laget han en serie kalt «Shadow Jewelry» hvor den fysiske formen av smykkeobjektet var fraværende i det kunstneriske uttrykket. Det er her avtrykket av et metallbånd strammet rundt huden på overarmen, midjen eller ankene som utgjør selve «smykket» eller utsmykningen av kroppen. Mens båndet tas av og blir plassert i en smykkeboks, står selve avtrykket igjen som det synlige smykkeuttrykket, som snart vil bli mer og mer utvisket, og forsvinne litt etter litt. Dette er kanskje et av de mest slående og minimalistiske eksemplene på den utforskningen av smykkebegrepet som har funnet sted de siste tiårene.¹¹¹

I 1996 ble Kunsthøgskolen i Oslo opprettet gjennom en sammenslåing av Teaterhøgskolen, Balletthøgskolen, Kunstakademiet i Oslo og SHKS. Det ble opprettet tre nye fakulteter, hvor fakultet for visuell kunst tilbyr studier på BA- og MA nivå i henholdsvis billedkunst og kunsthøgskolen, hvor et av fordypningsområdene innenfor kunsthøgskolen er metall- og smykkekonst. Det er for tidlig å si hvilke konsekvenser denne omorganiseringen av kunstutdanningen vil ha for

¹⁰⁹ Veiteberg 2005:34

¹¹⁰ op.cit. 2005:72-73

¹¹¹ English 1995:105

utviklingen av smykkekonsten på sikt, men at kategoriene «kunsthåndverk» og «billedkunst» er åpne enn noensinne er det ingen tvil om. Vi ser også at smykkekonstnerne bruker begge betegnelse om sin praksis når de presenterer seg i kunstnerregisteret.

Rent organisatorisk og kulturpolitisk er det ingen tvil om at kunsthåndverket og dermed den norske smykkekonsten formelt har blitt likestilt med billedkonsten. Det startet som kjent med alliansen med billedkonstnerne under kunstneraksjonen i 1974, og siden har både utviklingen og infrastrukturen rundt kunsthåndverket vist at uttrykket stadig har blitt mer «kunstlikt». Diskusjoner innenfor egne rekke om av hva kunsthåndverk egentlig er, har foregått kontinuerlig og dermed har begrepet vært gjenstand for stadige omformuleringer. Gjennom en rekke nye presiseringer har den følgende ordlyden erstattet kunsthåndverksdefinisjonen fra 1974: «*Kunsthåndverk er en skapende kunstform, en idébasert kunstnerisk virksomhet som tar utgangspunkt i et materiale som inngår i en kunstnerisk prosess*». ¹¹² Selv om betegnelsen «kunsthåndverk» står fast for den praksis som utøves, opphever den i stor grad skillet mellom kunsthåndverk og billedkunst. Den kunstneriske intensjonen er forsterket ved at både begrepet «håndverk» og kontrollen over produksjonsprosessen er utelatt i ordlyden. Det viser kanskje også at betegnelsen «kunsthåndverk» kan oppleves både besværlig og begrensende for den praksisen som utøves i dag.

Debatten om kunsthåndverkets status og plass i kunstverdenen har til stadighet vært gjenstand for debatt, og siste ord er på langt nær sagt i denne sammenhengen. Forfatteren Stein Mehren skildret som kjent allerede på 70-tallet skillet mellom billedkunst og kunsthåndverk på denne måten: «*Et eller annet sted i historiens mørke har kunst og kunsthåndverk skilt lag, etterhvert som mennesket fikk evnen til å forestille seg verden. Kunsthåndverket ble den håndgripelige ting i forestillingens verden. Kunstverket ble metaforen i en verden av ting*». ¹¹³ Det er grunn til å hevde at den samme oppfatningen om kunsthåndverk som Mehren gjorde seg til talsmann for den gang, fremdeles gjør seg gjeldende i kunstverdenen. Det er fremdeles «tingligheten» representert ved det fysiske objektet i form av brukbarhet og materialitet som er ankepunktet når det gjelder å akseptere kunsthåndverk som «fullverdig» kunst, samtidig som de samme mekanismene også i dag blir brukt for å ekskludere kunsthåndverket fra kunstbegrepet. ¹¹⁴

¹¹² Vedtatt på NK's landsmøte mai 1997, *Det veltalende objekt* 1997:110

¹¹³ Mehren 1997:35

¹¹⁴ Veiteberg 2005:24

Uansett definisjoner og organisatorisk plassering er det kunstverdenen som til syvende og sist definerer grensene, og avgjør hva som faller innenfor eller utenfor denne sfæren. For kunsthåndverkeren vil en slik utestengning fra kunstverdenen selvsagt ha stor betydning både statusmessig og økonomisk fordi ethvert objekt som har en kunststatus vil ha en høyere potensiell verdi enn den som ikke har det. Ikke minst er statusen som kunstner også en viktig side av saken.¹¹⁵

Her hjemme har Jorunn Veiteberg i flere sammenhenger beskrevet posisjonen til dagens kunsthåndverk som en plass i *det ubestemmelige mellomrommet* mellom funksjon og ikke-funksjon, tradisjon og brudd, håndverksbasert kunst og idébasert kunst, og hevder at mesteparten av dagens norske kunsthåndverk fremdeles befinner seg i dette mellomrommet mellom billedkunst og design.¹¹⁶ Materialet på triennialene viser da også at den norske smykkekonsten stadig befinner seg i denne posisjonen, men at virkemidler fra billedkunstens repertoar stadig får et sterkere innpass. Det er imidlertid en fare for at uttrykket kan få et uinteressant og klisjéaktig preg dersom billedkunstens språk på liv og død skal presses inn i smykkeformen, som tross alt har relasjonen til kroppen som sin grunnleggende forutsetning. Materialet viser også at smykkekonst kan være stor kunst, både meningsbærende og interessant, og ha evne til å fornye seg innenfor dette mellomrommet så lenge retorikken foregår på smykkekonstens premisser, og det er samsvar mellom den kunstneriske intensjonen og uttrykket som formidles.

Mot et mangfold av praksiser?

Utforskningen og eksperimenteringen innenfor den nye smykkekonstbevegelsen både blant norske og internasjonale smykkekonstnere har som materialet i oppgaven viser satt spørsmålsteget både ved selve smykkeobjektets vesen og dets rolle i samfunnet. Vi kan tydelig se at de aksepterte konvensjonene har blitt satt ettertrykkelig til side, akkurat som innenfor andre kunstformer. Grensene mellom smykke, skulptur, billedkunst, performance og mote er blitt utforsket, og smykket er blitt mer et medium for kunstnerisk eksperimentering enn en ren utsmykning og dekorasjon for kroppen. I boken *Made to Wear* setter Janice West denne utforskningen av grensene for hva smykkebegrepet kan romme i sammenheng med Rosalind

¹¹⁵ Dormer 1997:6

¹¹⁶ Veiteberg 2005:84

Krauss velkjente essay *Sculpture in the expanded field*.¹¹⁷ Her diskuterer Krauss nettopp hvordan de kunstneriske disiplinene har blitt utfordret og strukket i nærmest alle retninger, og dermed viser seg fram på en måte som tydeliggjør at en kulturell term kan utvides til å omfatte nær sagt alt. Dette kan i høy grad også sies å være gyldig i forhold til smykkebegrepet. Denne utvidelsen av feltet kunne ifølge Krauss ikke vært mulig uten de spesifikke kulturelle betingelsene som postmodernismen har skapt. Det er altså den postmoderne situasjonen som har skapt rom for en kunstnerisk praksis som ikke er definert i forhold til et gitt medium, men heller til et gitt sett av logiske operasjoner som er kulturelt betinget, der ethvert medium som for eksempel tekst og fotografi også kan brukes.¹¹⁸ For å bruke Krauss modell eksisterer dagens samtidssmykkekunst i det utvidede feltet postmodernismen har skapt, noe som igjen innebærer muligheten for et mangfold av ulike praksiser og tilnæringsmåter for enkeltutøveren.

Dette innebærer ikke at smykkekonsten som vi møter den på triennialene nødvendigvis er ved sitt endelikt, men at smykkekonst som unikat eller kunsthåndverk nødvendigvis ikke er den eneste form for kunstnerisk praksis. Når vi ser tendenser til at den grenseløse utforskningen av virkemidler har nådd et punkt hvor repertoaret synes å være oppbrukt for mange smykkekonstnere fører det blant annet til at enkeltkonstnere som Tone Vigeland velger å forlate smykkemediet helt til fordel for skulptur, for å jobbe med andre formater og problemstillinger. Hun sier imidlertid selv i et intervju at hun ikke ser noen motsetning i å fortsette og arbeide med både skulptur og smykker.¹¹⁹ En annen form for praksis som har åpnet seg for smykkekonstnerne gjennom medlemskapet i NK er muligheten for større utsmykningsoppdrag i både offentlige bygg og private næringsbygg. Dette gir rom for utforskning av store formater og andre virkemidler enn det de vanligvis beskjeftiger seg med i smykkene.

På 90-tallet er vi også vitne til et nytt samarbeid mellom smykkekonstnere og den kommersielle gullsmedindustrien som ville vært utenkelig for et drøyt tiår siden når Ingjerd Hanevold og David-Andersen innleder et samarbeid om en modulbasert smykkeserie kalt «HENNE» i sølv. Noen år senere er det Millie Behrens, Synnøve Korssjøen og Konrad

¹¹⁷ West 1998:61

¹¹⁸ Krauss 2002:62

¹¹⁹ Veiteberg 2000:52

Mehus tur med formgivning av individuelle smykkekolleksjoner i sølv og emalje for samme produsent.¹²⁰ Denne tilnærmingen mellom smykkekunst og industridesign kan på mange måter knyttes tilbake til Grete Prytz Kittelsens kunstneriske praksis og velkjente Domino-ring fra 1952. Flere av smykkekunstnerne på triennialene har opp gjennom årene stadig deltatt i Norges Gullmedforbunds ulike designkonkurranser, og i 1994 vinner Ingjerd Hanevold den prestisjefylte konkurransen om formgivningen av seiersmedaljene til OL på Lillehammer. I boken *Norge i form* kommer også Fredrik Wildhagen avslutningsvis inn på at det dype skillet mellom kunsthåndverk og design nødvendigvis ikke vil innta samme sentrale rolle i fremtiden, dersom produktet og ikke produksjonsprosessen settes i sentrum.¹²¹

Det er ikke bare smykkekunstnerne som krysser grensene mellom billedkunst, kunsthåndverk og design. En lignende sjangerblanding ser vi også mellom de andre formene for estetisk praksis innenfor disse feltene. Temaet blir blant annet tatt opp av Erlend G. Høyersten i essayet *Gryende optimisme i vest* i forbindelse med den oppblomstringen av nye arenaer for tverrfaglige visninger av samtidskunst i regi av billedkunstnere, designere og kunsthåndverkere som har funnet sted i Bergen. Høyersten mener disse forsøkene på å sidestille og overskride de ulike kategoriene for kunstuttrykk gir assosiasjoner i retning av den tidlige modernismen og noen av dens kulturelle idealer. Idéen om et «Gesamtkunstwerk» der arkitektur, billedkunst, klær og bruksting går opp i en symbiose og sammen skaper en ny estetisk mening er en av de refleksjonene han gjør seg i den forbindelse. Et stadig økende antall praktiserende kunstnere er ikke minst med på å aktualisere et økende behov for nye kommunikasjons- og eksponeringsmuligheter i forhold til publikum og potensielle kunder.¹²²

Noe av tematikken Paul Derrez diskuterer i sitt essay *Jewellery? What kind of Jewellery are we actually talking about?* fra 2005 er nettopp den nye smykkekunstens manglende evne til å nå ut til et stort publikum gjennom visning og formidling kun via tradisjonelle gallerier og museer. Dette var tilsynelatende ganske uproblematisk i smykkekunstbevegelsens «gyldne år» hvor kreativitet, eksperimentering og personlig utvikling stod sentralt, og den nye smykkekunsten hadde nyhetens interesse på en helt annen måte enn i dag. Therese Hauger er også inne på at den spennende fasen som preget 80-tallets norske smykkekunst synes å være

¹²⁰ CV-er, Kunstnernes Informasjonskontor

¹²¹ Wildhagen 1989:212

¹²² Høyersten 2000:15

over i avslutningen av sin hovedfagsoppgave fra 1994, og også hun ser dette i sammenheng med at denne typen smykker tross alt har en begrenset radius blant publikum.¹²³ Et eksempel på en mulig ny strategi som gir tilgang på større publikumsgrupper er Gijs Bakker og Marijke Vallanzascas initiativ med smykkekolleksjonen «Chi ha paura...?». Den er basert på kunstneriske bidrag fra ulike utøvere, mens produksjon og markedsføring blir ivarettatt innenfor profesjonelle rammer. Vanskeligheten ligger imidlertid i å komme utenfor museumsbutikkene med denne type initiativ. Derrez tror et storstilt gjennombrudd bare kan skje i samarbeid med moteindustrien, og drømmer om den dagen da smykkekunstnere kan bruke sitt kreative talent til å lage innovative smykker for merkevarer som eksempelvis «Nike».¹²⁴

Det er kreativitet og originalitet i forhold til de vedtatte konvensjonene for tradisjonelle smykker som kjennetegner den nye smykkekonsten. Sånn sett er den utført og beregnet mer for et marked av individualister enn for de store massene. Der hvor den nye smykkekonsten representerer det subjektive, autentiske uttrykket og originalen, representerer designfeltet det motsatte, nemlig kopien. Design er en disiplin som er drevet av markedskrefter, teknologi og tilpasning til et industrielt produksjonsapparat, og innenfor industridesign har digital teknologi som CAD (Computer Aided Design) og CAM (Computer Aided Manufacturing) software og Rapid Prototyping lenge vært i bruk for å lage både virtuelle og fysiske prototyper. Verktøyene er henholdsvis konstruksjonsprogrammer og et produksjonsapparat som gir en unik mulighet til effektivisere og optimalisere designprosessen ved at man kan håndtere komplekse mengder data i et virtuelt designrom. De gir også mulighet for å skape immatrielle smykkeobjekter som nødvendigvis kan presenteres ved hjelp av digitale medier uten å realiseres fysisk.

Noen utdanningsinstitusjoner som blant andre Royal College of Art i London, hvor en av nestorene innenfor «The New Jewelry Movement», David Watkins er professor ved metallavdelingen, er ett av lærestedene for smykkekunstnere som har tatt bruken av denne nye innovative teknologien på alvor i undervisningen. Watkins uttaler at teknologien nødvendigvis ikke er tidsbesparende, og at den krever at man ofrer den fysiske interaksjonen

¹²³ Hauger 1994:111

¹²⁴ Derrez 2005:14

med materialet som vanligvis er helt essensiell i den kreative prosessen.¹²⁵ Men et interessant aspekt i denne sammenhengen er den muligheten bruken av disse verktøyene gir i forhold til utprøving av både materialkvaliteter og utvidelse av formspråket innenfor kunsthåndverket.

Strukturen og formasjonene i organisk materie er ett eksempel på et nytt visuelt formspråk som ikke kan erfares med det blotte øye, og således er utilgjengelig uten bruk av digital teknologi. Dette er et tema Birgitte Stockmarr diskuterer i artikkel i det danske tidsskriftet for kunsthåndverk nylig. Hun kommer også inn på hvordan innovativ teknologi kan være med på å revitalisere tradisjonell håndverksteknologi som er i ferd med å gå tapt. Gjennom forsøk med dynamiske og flytende overflater i computermediet har blant annet den japanske kunsthåndverkeren Kenji Toki gjenopplivet og utviklet landets klassiske overflatebehandling; lakktradisjonen.¹²⁶ På denne måten kan den tause kunnskapen smykkekunstnerne besitter i form av håndverks- og materialkunnskap revitaliseres og fornyes i samspill med den teknologien de digitale verktøyene representer. Å ta i bruk denne type tildels svært avanserte teknologi byr imidlertid på utfordringer både av praktisk, økonomisk og kulturell art fordi den ikke umiddelbart passer inn i den hverdagen smykkekunstnere flest befinner seg. Det krever både nye strategier i forhold til undervisning og tverrfaglig samarbeid.

Den nye smykkekonsten som en del av det revitaliserte kunsthåndverket er et ungt fenomen og har som sådant en dynamikk som gir rom for en rekke ulike individuelle tilnæringsmåter og estetiske praksiser for smykkekunstnerne. At grensene mellom kunsthåndverket og ytterpunktene av feltet, billedkunst og design ikke er uoverskridelige viser dagens praksis til fulle. Mye tyder derfor på at vi vil være vitne til flere sjangeroverskridende og hybride former for praksiser i tiden som kommer, slik som vi ser tendenser til både her hjemme og internasjonalt. Det er imidlertid viktig at debatten omkring smykkekonstens status og posisjon i dette utvidede feltet til enhver tid holdes levende både i smykkekonstnernes egne rekker, ved undervisningsinstitusjonene og blant kritikere og kommentatorer.

¹²⁵ Watkins 1993:9

¹²⁶ Stockmarr 2006:13

Litteraturliste

- Alamir, Marie og Guinard, Carole. 2000. *Parures d'Ailleurs, Parures d'ici: Incidences, Coïncidences?* Lausanne.
- Broadhead, Caroline. 1985. *New Traditions. The Evolution of Jewellery 1966-1985*. Utstillingskatalog. British Crafts Center, London.
- Brundtland, Cecilie Malm. 2003. *Tone Vigeland Jewellery + Sculpture Movements in Silver*. ARNOLDSCHÉ Art Publishers, Stuttgart.
- Bull, Knut Astrup. 1997. *Kunsthåndverkets emansipasjoner. En drøftelse av forholdet mellom kunsthåndverket og kunstverket*. Hovedfagsoppgave. Universitetet i Bergen.
- Cartlidge, Barbara. 1985. *Twentieth-Century Jewellery*. Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York.
- Det veltalende objekt. Norsk kunsthåndverk 1975-1997*. 1997. DET TENKENDE ØYE (Kunstindustrimuseet i Oslo, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Vestlandske Kunstindustrimuseum og Norske Kunsthåndverkere). Senter Grafisk AS, Larvik.
- Derrez, Paul. 1987. The New Jewellery – death of a Movement. I: *Crafts* No. 86.
- Derrez, Paul. 2005. Jewellery? What kind of Jewellery are we actually talking about? I: Grant, Catherine, red. 2005.
- Dormer, Peter og Ralph Turner. 1985. *The New Jewellery. Trends + Tradition*. Thames and Hudson, London.
- Dormer, Peter og Ralph Turner. 1994. *The New Jewellery. Trends + Tradition*. Revised Edition. Thames and Hudson, London.
- Dormer, Peter. 1994. *The Art of the maker: Skill and Its meaning in Art, Craft and Design*. Thames and Hudson, London.
- Dormer, Peter, red. 1997. *The Culture of Craft: Status and Future (Studies in Design and material Culture)*. Manchester University Press, Manchester.
- English, Helen W. Drutt og Peter Dormer. 1995. *Jewelry of our Time. Art, Ornament and Obsession*. Thames and Hudson, London.
- Ericsson, Anne-Marie. 1990. *Svensk Smykkekonst från jugend til postmodernism*. Vesterås.

Evans, James. *The New Jewellery (1975-1987): A Documentational Account*. 2002.
URL: <http://vads.ahds.ac.uk/learning/designingbritain/html/tnj.html> [Lesedato 7.4.2006]

Evans, James. *High New Jewelleryism 1977-1985*. 2002.
URL: http://vads.ahds.ac.uk/learning/designingbritain/html/tnj_body2.html [Lesedato 7.4.2006]

Evans, James. *The End of Era?* 2002.
URL: http://vads.ahds.ac.uk/learning/designingbritain/html/tnj_body3.html [Lesedato 7.4.2006]

Etymologisk Ordbok. Falk & Torp, første gang utgitt 1903-06.

Fossberg, Jorunn. 1991. *Draktsølv*. Universitetsforlaget, Oslo.

Fuller, Peter. 1983. The Jewellery Project. I: *Crafts* No. 63 -1983.

Funder, Lise. 2001. *Dansk smykkekunst 1960-2000*. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København.

Funder, Lise, red. 2001: 2. *Nordiske Smycketriennial / Nordic Jewellery*. Utstillingskatalog. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København.

Funder, Lise og Jan Lohmann, red. 1995. *Nordisk smykkekunst / Nordic Jewellery*.
1. Nordiske Smycketriennale. Utstillingskatalog. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København.

Game, Amanda og Elizabeth Goring. 1998. *Jewellery moves - Ornament for the 21st Century*. Utstillingskatalog, NMS Publishing, Edinburgh.

Grant, Catherine, red. 2005. *New Directions in Jewellery. Essays by Jivan Astfalck, Caroline Broadhead and Paul Derrez*. Black Dog Publishing, London.

Hanevold, Ingjerd. 1989. Internasjonalisering og lokal forankring. Norsk smykkekunst i 80-årene. I: *Kunsthåndverk* No. 34, 4-1989:26-30.

Hauger, Therese. 1994. *Nyere norsk smykkekunst 1945-1990*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Bergen.

Huisman, Jaap. 2000. New Jewelry for a Renewed Country, 1950-2000. I: Joris, Yvonne G.J.M., red. *Jewels of Mind and Mentality. Dutch Jewelry Design 1950-2000*. Het Kruithuis, Museum of Contemporary Art, 's-Hertogenbosch/NL, 010 publishers, Rotterdam.

Høisæther, Ole Rikard. 2005. *Design på norsk – fra Nøstetangen til Norway Says*. N. W. Damm & Søn AS, Oslo.

Høyersten, Erlend G. 2000. Radikal design. I: *Design, symbol, stil. Kunst og industri i det 20. århundre*. Haakenstad, Jorunn, red. 2000:12-27. Faktum Orfeus Forlagene, Oslo.

Høyersten, Erlend G. 2000. Gryende optimisme i vest. I: *Kunsthåndverk* No 3, 2000:12-16.

Innkjøpt 1995-2000. 2001. Forlaget Press/Innkjøpsfondet, Oslo.

Jewellery Redefined. 1982. *The 1st International Exhibition of Multi-Media Non-Precious Jewellery*. Utstillingskatalog. British Crafts Centre, London.

Joris, Yvonne G.J.M, red. 2000. *Jewels of Mind and Mentality. Dutch Jewelry Design 1950-2000*. Het Kruithuis, Museum of Contemporary Art, 's-Hertogenbosch/NL, 010 publishers, Rotterdam.

Joris, Yvonne G.J.M, red. 2005. *Gijs Bakker and Jewelry*. SM's Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch, museum voor hedendaagse kunst en vormgeving, ARNOLDSCHE Art Publishers, Stuttgart.

Jönsson, Love. 2002. Valt, konfliktfylt. I: *Form DESIGNTIDSSKRIFTEN* 1/2002:60-64.

Jönsson, Love. 2002. Valt, konfliktfylt. (Forkortet versjon, oversatt av Per Qvale). *Kunsthåndverk*. 2-2002:22-23.

Jönsson, Love. 2004. Bilder av naturen. I: *Kunsthåndverk* Nr. 94 4/2004:6-13.

Krauss, Rosalind E. 2002. Skulpturen i det utvidede felt. *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. (Oversatt av Agnete Øye). Pax Forlag A/S, Oslo. Opprinnelig publikasjon: *Sculpture in the Expanded Field*. 1985. I: *The originality of the Avant-garde and other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge, Mass.

Levin, Susan Grant. 1994. *American Art Jewelry Today*. Thames and Hudson, London.

Lerberg, Ellen J. og Kaare Stang. 1996. Nordiske "Juveler". I: *Kunsthåndverk*. Nr 60 1/1996:30-33.

Mehren, Stein. 1997. Kunstverket og Kunsthåndverket mellom en faktasivilisasjon og en opplevelseskultur. I: *Det veltalende objekt. Norsk kunsthåndverk 1975-1997*. Opprinnelig publikasjon: *Essays 50607080*. 1980. Oslo.

Metcalf, Bruce. 1997. Craft and art, culture and biology. I: *The Culture of Craft: Status and Future (Studies in Design and material Culture)*. Peter Dormer (red.). Manchester University Press, Manchester.

Metcalf, Bruce. 2000. The Problem of the Fountain. *Metalsmith*. 3-2000:28-35.

Norske Kunsthåndverkere. u.å.. Brosjyre utgitt av Norske kunsthåndverkere.

Norwegian Jewellery. 1987. Utstillingskatalog. Mikimoto Hall, Tokyo. The Royal Norwegian Ministry of Foreign Affairs, Oslo.

Opstad, Jan-Lauritz. 1983. *Ny norsk gullsmedkunst*. C. Huitfeldt Forlag AS, Oslo.

Opstad, Jan-Lauritz. 1985. *Smykker -85 = Jewellery -85*. Utstillingskatalog. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim.

- Opstad, Jan-Lauritz. 1989. *En ny bevissthet. Norsk kunsthåndverk 1970-1990*. C. Huitfeldt Forlag AS, Oslo.
- Opstad, Jan-Lauritz. 1994. *Norsk emalje. Kunsthåndverk i verdenstoppen*. C. Huitfeldt Forlag AS, Oslo.
- Polak, Ada. 1970. *Gullsmedkunsten i Norge før og nå*. Dreyers forlag, Oslo.
- Ramstad, Thomas, red. 1995. *Norske kunsthåndverkeres fond for innkjøp av norsk kunsthåndverk fra samtiden. 5 år 1990-1995*. Norske kunsthåndverkere, Oslo.
- Simon, Marjorie og Gunnar Sørensen. 2001. *Liv Blåvarp Smykker 1984-2001*. Sørlandets Kunstmuseum / Liv Blåvarp, Kristiansand.
- Stockmarr, Pernille. 2006. Digital Craft – Teknologi: Vidunderbarn eller terrorist? I: KUNSTSTUFF No. 10 /2006:13.
- Syklus in loco*. 1999. Utstillingskatalog. Sørlandets Kunstmuseum, Kristiansand.
- The Jewellery Project. New Departures in British and European Work 1980-83*. 1983. Crafts Council Gallery, London.
- Thue, Anniken. 1993. Kunsthåndverket 1940-1980. I: *Norges Kunsthistorie*, bind 7: *Inn i en ny tid*. Gyldendal Forlag, Oslo.
- Thue, Anniken, red. 1995. *Tone Vigeland. Smykker 1958-1995*. Utstillingskatalog. Kunstindustrimuseet i Oslo.
- Turner, Ralph. 1976. *Contemporary Jewelry – A Critical Assessment 1945 – 75*. Studio Vista, London.
- Turner, Ralph. 1990. Tone Vigeland. *Crafts*. Jan /Feb 1990:51-52.
- Turner, Ralph. 1996. *Jewelry in Europe and America – New Times, New Thinking*. Utstillingskatalog. Thames and Hudson, London.
- van Zijl, Ida. 2005. Gijs Bakker and Jewellery. I: Joris, Yvonne G.J.M, red. *Gijs Bakker and Jewelry*. SM's Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch, museum voor hedendaagse kunst en vormgeving, ARNOLDSCHÉ Art Publishers, Stuttgart.
- Veiteberg, Jorunn. 1995. Norsk smykkekunst 1900-1995. I: Funder, Lise og Jan Lohmann, red. 1995. *Nordisk smykkekunst / Nordic Jewellery*. 1. Nordiske Smykketriennale. Utstillingskatalog. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København.
- Veiteberg, Jorunn. 2001. Smykkekunst. Små objekt – store spørsmål. I: Funder, Lise, red. 2001: 2. *Nordiske Smykketriennial / Nordic Jewellery*. Utstillingskatalog. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København.
- Veiteberg, Jorunn. 2001. Tone Vigeland, karrieren – arbeidet – smykkene -skulpturene. I: *Kunsthåndverk* Nr 80 1-2/01:46-53.

Veiteberg, Jorunn. 2005. *Kunsthåndverk. Frå tause ting til talande objekt*. Pax Forlag A/S, Oslo.

Watkins, David. 1993. *The Best in Contemporary Jewellery*. Quarto Publishing plc, London.

West, Janice. 1998. *Made to wear. Creativity in Contemporary Jewellery*. Lund Humphries Publishers, London in association with The Lethaby Press, Central Saint Martins College of Art and Design.

Wildhagen, Fredrik. 1988. *Norge i form – kunsthåndverk og design under industrikulturen*. J. M. Stenersens Forlag, Oslo.

Østby, Per Bredo, 1979. *Gullsmedmestre i Oslo 1954-1979. Deres virke og foreningsliv*. Oslo Gullsmedlaug, Oslo.

Tidsskrifter:

CRAFTS magazine

Utgiver: Crafts Council

Utgivelsessted: London

Utgivelsesår: 1973-

Dansk Kunsthåndverk

Utgiver: Danske Kunsthåndværkere

Utgivelsessted: København

Utgivelsesår: 1980-2003

KUNSTSTUFF – Dansk kunsthåndverk og design

(fortsettelse av Dansk Kunsthåndverk)

Utgivelsesår: 2004-

Form DESIGNTIDSSKRIFTEN

Utgiver: Föreningen Svensk Form

Utgivelsessted: Stockholm

Utgivelsesår: 1932-

Kunsthåndverk

Utgiver: Norske Kunsthåndverkere

Utgivelsessted: Oslo

Utgivelsesår: 1980-

Metalsmith

Utgiver: Society of North American Goldsmiths (SNAG)

Utgivelsessted: Clinton, OH, USA

Utgivelsesår: 1980-

Andre kilder:

Kunsthøgskolen i Oslo

URL: http://www.khio.no/Norsk/Om_KHIO/Administrasjon/Teknisk_produksjon_og_IT/Verksteder/

[Lesedato 20.5.2006]

Kunstnerbiografier, CV, Kunstnernes Informasjonskontor

URL: <http://www.kik.no/register.jsp> [Lesedato 7.4.2006]

Skriftlig oversikt over innkjøp/gaver av smykkekunst til samlingen fra 1984 og rene smykkekunstutstillinger ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum fra 1970 (kontaktperson: Åshild Adsen)

Skriftlig oversikt over innkjøp/gaver av smykkekunst til samlingen fra 1984 og rene smykkekunstutstillinger ved Vestlandske Kunstindustrimuseum fra 1970 (kontaktperson: Trond Indahl)

Årsmeldinger SHKS

Årsberetninger Kunstindustrimuseet i Oslo

Liste over illustrasjoner

1. Berg, Inger Marie: Halssmykke, 1995. 1. Nordiske Smykketriennale.
2. Bjorg, Toril: Halssmykke, 1995. 1. Nordiske Smykketriennale.
3. Blåvarp, Liv: Halssmykke, 1995. 1. Nordiske Smykketriennale.
4. Bronger, Sigurd: Brosje/Anheng, 1995. 1. Nordiske Smykketriennale.
5. Dramstad, Hilde E.: Halssmykke, 1995. 1. Nordiske Smykketriennale.
6. Eliassen, Lillian: Kniv-brosje, 1994. 1. Nordiske Smykketriennale.
7. Hanevold, Ingjerd: Halssmykke, 1994. 1. Nordiske Smykketriennale.
8. Hochlin, Elsie-Ann: Halssmykke, 1995. 1. Nordiske Smykketriennale.
9. Horn, Janicke: Ring, 1995. 1. Nordiske Smykketriennale.
10. Korssjøen, Synnøve: Ring, 1995. 1. Nordiske Smykketriennale.
11. Luihn, Camilla: Armbånd, 1995. 1. Nordiske Smykketriennale.
12. Mehus, Konrad: Brosje, 1995. 1. Nordiske Smykketriennale.
13. Rust, Peter: Ring, 1995. 1. Nordiske Smykketriennale.
14. Røiseland, Alida Rudjord: Brosje, 1995. 1. Nordiske Smykketriennale.
15. Sand, Heidi: Armring, 1995. 1. Nordiske Smykketriennale.
16. Sture: Objekt/Krone, 1995. 1. Nordiske Smykketriennale.
17. Vigeland, Tone: Armbånd, 1995. 1. Nordiske Smykketriennale.
18. Bronger, Sigurd: Brosje, 2001. 2. Nordiske Smykketriennale.
19. Dramstad, Hilde E.: Halssmykke, 2001. 2. Nordiske Smykketriennale.
20. Garlind, Line: Brosje, 2001. 2. Nordiske Smykketriennale.
21. Grov, Tove Beate: Brosje, 2001. 2. Nordiske Smykketriennale.
22. Nieppierd, Louise: Ring, 2001. 2. Nordiske Smykketriennale.

Illustrasjon 1:

Inger Marie Berg

"For the Black"

Necklace, 1995

Acrylic, silver

3.5 x 6.0 cm

Illustrasjon 2

Toril Bjorg

"Tube within tube"

Necklace 1995

Silver

Dia. cm

Illustrasjon 3

Liv Blåvarp

"Golden Bird"

Neck-piece, 1995

Painted wood with goldleaf

25 x 25 cm

Illustrasjon 4

Sigurd Bronger

"Never More Fear of Flying"

Brooch/necklace, 1995

Silver, brass, rubber, gold, cibitol, steel,

micromotor, microswitch

11 x 6 x 5 cm

Illustrasjon 5

Hilde E. Dramstad

Collar 1995

Tombac

40 x 40 cm

Illustrasjon 6

"Loves Me, Loves Me Not"

Button hole carnation, 1994

Copper, silver, birch

15 x 10 cm

Illustrasjon 7

Ingjerd Hanevold

Necklace, 1994

Oxidized silver

5 x 55 cm

Illustrasjon 8, Elsie-Ann Hochlin, "Always Prepared", Neck-piece, 1995, Painted birch, 30 x 20 x 40 cm

Illustrasjon 9

Janicke Horn

Ring, 1995

Oxidized silver, copper

7 cm

Illustrasjon 10

Synnøve Korssjøen

Ring, 1995

Silver, enamel

5.2 x 3 cm

Illustrasjon 11

Camilla Luihn

"Construction for the Arm I" 1995

Steel

10 x 10 x 12 cm

Illustrasjon 12

Konrad Mehus

From the series "Sentimental Journey":

"Maria's Heart"

Brooch, 1995

Silver, painted wood, mother of pearl

10 x 5.1 x 1.6 cm

Illustrasjon 13

Peter Rust

"# 121"

Silver, dumortierite, glass

5 x 4 x 2 cm

Illustrasjon 14

Alida Rudjord Røiseland

"Slinging Imp"

Brooch, 1995

Steel, enamel

12 x 8 cm

Illustrasjon 15

Heidi Sand

"Bracelet II", 1995

Silver

Dia. 12 cm

Illustrasjon 16

Lars Sture

"Crown"

Object, 1995

Aluminium

40 x 50 cm

Illustrasjon 17

Tone Vigeland

Necklace, 1992

Silver

45 x 18 cm

Illustrasjon 18

Sigurd Bronger

"Air-bag"

Brooch, 2001

Gold, brass, steel, rubber

13 x 18 cm

Illustrasjon 19

Hilde Dramstad

"White Wedding"

Neckpiece, 2001

Silver, textile, washtablets

Illustrasjon 20

Line Garlind

"Considering who you are.

Do you believe in it"

Brooch, 2001

Golded (sic) silver, enamel

8 x 9 cm

Illustrasjon 21

Tove Beate Grov

"Brooch for and about men", 2001

Laminated ink jet print, wood, metal

Illustrasjon 22

Louise Nippierd

"Shearing"

Dobbelt finger ring, 2001

Aluminium