



UiO • Universitetet i Oslo

Gullsmedkunst eller vintage design?

Et essay om nostalgi, agens og materialitet

Ulrikke Bugge

Masteroppgave i Kuratering, Kritikk og Bevaring av

Modernismen

120 studiepoeng

Veileder: Professor Kjetil Fallan

Universitetet i Oslo

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultet

Høst 2021

© Ulrikke Bugge

2021

Gullsmedkunst eller vintage design?

<https://www.duo.uio.no>

Universitetet i Oslo

Forord

Sammendrag

Emaljerte, dekorative og skinnende blanke prydd og korpusgjenstander smykket private og offentlige interiører i 1900-tallets Norge og internasjonalt. Denne avhandlingen undersøker fire gjenstander av Gustav Gaudernack og Hanna Visund fra Vannliljeform (ca. 1903), en brosjé, forgyldt skje, mokka- og tekanne i sølv med ibenholt (1931) fra Nasjonalmuseets designsamling. Originalt som objekter for internasjonale og nasjonale utstillinger, bestillinger og gaver til samfunnets elite.

I et forsøk på å forstå emaljearbeidene i sin egen tid og hvordan de blir regnet for å være vintage, retro design og 'funn' ved antikk og brukthandlinger sees gjenstandene gjennom en nostalgisk lupe med delvis grunnlag i sosial nettverksteori. Hvordan et mangfold av aktører samarbeidet og konkurrerte om defineringen av gjenstandenes uttrykksform og tekniske løsninger i samtiden, hvordan gjenstandene bærer med seg sin egen historie og tilegnede attributter. Med spørsmål om hvordan vi forholder oss til emaljearbeidene i dag og hvordan gjenstandene fungerer og påvirker betrakteren innenfor samfunnets materialistiske kultur sett gjennom teoretiske perspektiver av Elizabeth Guffey og Bruno Latour.

For å svare på problemstillingen om hva som kan gjøre kunst til vintage design, objekter for nostalgi har jeg valgt å dele analysen inn i to deler. Den første delen baserer seg på Guffeys *Retro: the culture of revival*. Her vil teorier rundt nostalgi danne grunnlaget for senere designanalyse. Ved bruk av teorier om materialkultur og konseptet om gjenstanders agens vil underliggende sosiale nettverk og gjenstandenes påvirkningskraft undersøkes. Jeg har valgt en tverrfaglig tilnæringsmetode for å kunne gi en inngående analyse av emaljearbeidene, både for å kontekstualisere gjenstandene og vise til dialogen med vår egen tid, med nostalgi som et fenomen lignende konseptene *mono no aware*, *wabi* og *sabi*.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	1
1.1. Problemstilling og formål	2
1.2. Teoretiske perspektiver og metoder.....	4
1.3. Nostalgi og Nettverk.....	6
1.4. Eksisterende forskning.....	8
1.5. Materialer og Teknikker	10
2. Vannliljer, libeller og traner	11
2.1. Beskrivelse av emaljearbeidene.....	12
2.2. Designanalyse	8
2.3. Beskrivelse av emaljearbeidene.....	12
2.4. Designanalyse	8
3. Tekannen.....	1
3.1. Mono no aware	8
3.2. Wabi og Sabi.....	4
3.4. Oppsummering	34
3.5. Konklusjon.....	35

Illustrasjoner

Litteraturliste

1. Innledning

Ved begynnelsen av 1900tallet og ca. 1930 var sosiale nettverk nasjonalt og internasjonalt vitne til produksjonen av det som i dag regnes for å være hovedverk innenfor norsk gullsmedkunst (opstad). Innenfor stiluttrykkene internasjonal art nouveau og art deco's mangefasetterte uttrykksformer. Denne avhandlingen handler om fem emaljearbeider av gullsmed Gustav Gaudernack og siselør Hanna Visund fra ca. 1903 – 1930.

Gullsmedbedriftene David-Andersen og Tostrup var i samtiden ledende i utviklingen av gjenstander i emalje og sølv med et internasjonalt nettverk bestående av håndverkere, tegnere estetiske ledere og verkstedmestere. Emaljearbeider designet av Gaudernack og Visund for David-Andersen og Tostrup er i dag etablerte som kanon for den norske gullsmedkunsten, gjenstander i dialog med publikum gjennom Nasjonalmuseets samling. Samtidig med deres historikk som gjenstander ment for samfunnets elite og objekter for beundring ved nasjonale og internasjonale utstillinger.

Emalje og korpusarbeidenes historikk og materialer viser til deres betydning som statussymboler i sin tid og er godt ivarettede i museets samling. Edelmetallet sølv og intrikat ornamentikk gir en indikasjon på funksjonen som statussymboler og representerer rikdom i private og offentlige interiører fra 1900tallet. På en annen side kan prydgjenstander og brosjer av Gaudernack og Visund danne grunnlaget for et generasjonsskille siden yngre betrakere oppfatter gjenstandene som historiske og eldre generasjoner de som velkjente. Tidligere forskning omtaler gjenstandene som at de ikke tilførte samtidens stiluttrykk noe nytt,¹ samtidig er de etablert som norsk gullsmedkunsts kanon. Avhandlingen vil forsøke å belyse hvordan en vannliljevase, brosjje og en tekanne originalt var brukt, hvordan de gjenbrukes og hvordan nostalgi og minner er tilknyttet deres egen tid.

¹ Lande, *Gustav Gaudernack: emaljens magi*, 28

1.2. Problemstilling og formål

Hva er det med 'vintage' design, det å være tilbakeskuende, på søken etter tradisjon og minner fra fortiden gjennom affeksjonsverdien til en bolle, en brosjé eller en tekanne?

Hvordan kan gjenstander representere personlig identitet, oppleves som nostalgiske og bli retro og vintage design? Gullsmeder og andre aktører som arbeider med håndverk drøfter stadig identiteten til eget fagområde, og hva slags aktualitet design og håndverk har for samfunnet i dag. Korpusarbeider av Gustav Gaudernack og Hanna Visund eksisterer som en del av norsk designhistorie og kategoriseres som gullsmedkunst i Nasjonalmuseets designsamling. Samtidig leveres gjenstander stemplet G.G (gustav gaudernack), D-A (David-Andersen) og NM (Norsk Mønster) til lokale gullsmedbedrifter. Til oppussing, med påfølgende historier om proveniens; de har gått i arv, har affeksjonsverdi, kan takseres og oppleve ny verdi i et privat samlermarked. Til forskjell fra ønsket om nedsmelting og salg for skrapverdi i henhold til dagens sølv og gullkurs.

Motivasjonen for dette essayet er å sette søkelys på gjenstander av de to håndverkerne og fremme kunnskap om tingene i et designhistorisk perspektiv. Kunnskap som kan brukes til å identifisere gjenstander som ikke har blitt vist på museum eller auksjoner så langt og gjenstander som kanskje fortsatt eksisterer i private samlinger. Samtidig er det uvanlig at alle gjenstander er stemplet med enkeltindividers ansvarsmerke grunnet ansettelsesforhold i større bedrifter der oppdragsgivers ansvarsmerke er brukt fremfor håndverkeren.

1.3. Teoretiske perspektiver og metoder

Undersøkelsene av gjenstandene i avhandlingen er primært med inspirasjon fra Elizabeth Guffeys bok *Retro: a culture of revival* og Bruno Latour med konseptene om aktør og nettverksteori. I likhet analyseringen av emaljearbeidene som objekter med agens, påvirket av subjektivitet og nostalgi. Med bruken av et nostalgisk perspektiv og de sosiale nettverkene gjenstandene eksisterer innenfor sees de som objekter med agens; deres meninger og funksjoner endres med tiden og de sosiale nettverkene de en gang var tilknyttet gir de en materialistisk og sensuell evne til å formidle historiske hendelser som påvirker nåtidens betrakter. Dette blir en hybrid mellom forståelsen av emalje og korpusarbeidene som eksempler på en lineær forståelse av kunsthistoriske stilperioder. Med et ønske om å avdekke hvordan de forskjellige design – og formmessige elementene kan sees i sammenheng med historisk kontekst og gjenstandenes evne til å påvirke betraktere i vår egen tid.

Komposisjonselementer som farger, linjer, form, 'kroppslighet og sensualitet', tekstur og andre håndverkstekniske løsninger vil bli vektlagt. Ettersom gjenstandenes komposisjon og uttrykk har fellestrekk med andre stilarter vil det inkludere ulike metodiske og teoretiske innfallsvinkler i studiet av emaljearbeidene: den ene vil vektlegge den internasjonale og mangefasetterte tilnærmingen til stilarter som internasjonal art nouveau og art deco. Stiluttrykk som regnes for å være kitschy, gjenstander som regnes for å være kostbare gjenstander i forhold til masseproduserte og maskinlagde smykker og prydgjenstander, selges i dag på både antikkforretninger, loppemarkeder og blir levert til lokale gullsmeder for omsmelt eller skrappris. I kontrast til gjenstandenes tidligere posisjon kunsthåndverk ved nasjonale og internasjonale utstillinger.

I likhet med referanser til Jan-Lauritz Opstad og Alf Bøe som skriver overordnet om gjenstandenes stilperiode og gullsmedfagets historiske bakgrunn. Noe teori i essayet er preget av kunsthistorie, stilistisk og ikonografisk. Til forskjell fra designhistoriske innfallsvinkler og aktør-nettverksteori, deriblant av Bruno Latour. Jeg vil ikke gå alle perspektiver i dybden, men forsøke å vektlegge elementer fra nettverksteori og teoretiske perspektiver rundt Guffeys bruk av nostalgi og begrepene vintage og retrokultur.

1.4. Nostalgi og Nettverk

Innenfor psykologien er nostalgi beskrevet som et naturlig og hverdagslig fenomen, en positiv følellestilstand påvirket av spesifikke objekter fra fortiden med en effekt av individers opplevelse av en følelse av meningsløshet og være framkølet i øyeblikket. Nostalgi kan gi kontekst, perspektiv og og påminne oss om at våre liv og andres ikke er så banale som de kan fremstå. Fortiden kan samtidig oppleves hjemsøkende og gjennom refleksjonen og opplevelsen av nostalgi styrkes optimisme og glede for fremtiden. 'Retro' og 'vintage' er i denne oppgaven felles begrep for gjenstandene, sett i lys av at de samles på privat marked for spesielt interesserte, de kan øke i marked – og kulturell verdi avhengig av hvor mange eksemplarer som eksisterer, hvilke nettverk gjenstandene tilhører eller hvordan de implementeres i et sosialt konstruert system. Guffey skriver i *Retro* at subjektiv, eklektisk og 'modig' smak preger de individer i samlingen av gjenstander som av andre grupper er regnet for å være utdatert, kitschy og 'dårlig smak'. Underliggende denne samlingen av gjenstander eksisterer samtidig en fascinasjon med elitistiske samlinger og masseproduksjonens avfall;

gjenstander som tidligere var vellykkede på kjøper og salgsmarkedet selges i dag i boder, blant brukt elektronikk og hverdagslige gjenstander. Art nouveaus gjenoppstandelse setter et historisk spinn på det Guffey nevner som 'scavenger aesthetics'. Fra Emaljearbeidenes populære høydepunkt i 1900, til fallet i 1920-1930årene og gjenoppstandelsen ved 1960 og 1970tallet reflekteres gjennom den nylige utstillingen ved Jugendstilsenteret i Ålesund: *Gustav Gaudernack – emaljens magi*. Og interessen vår egen tids gullsmeder fortsatt viser ved å produsere tradisjonelle emaljearbeider i likhet nyere, teknologiske løsninger ved bruk av 3D printing, støping og pålegging av farge gjennom bruken av nyere teknologi og materialgrupper fremfor tradisjonelle gullsmedteknikker og edle metaller.² Eksempelvis er bedriften OPRO emaljeprodukter en av de norske bedriftene med produksjon i Norge som opprettholder de tradisjonelle metodene i kontrast til mindre aktører og individuelle designeres bruk av eksperimentelle materialer og metoder.

Art nouveaus status som kitschy og lite høyverdig kunst er i denne sammenhengen tilknytningen til Susan Sontags *Notes on Camp* fra 1964. Ved å ignorere tradisjonelle kronologiske og estetiske kategorier satte Sontag søkelyset på art nouveau som en del av det udefinierbare ved Camp gjennom stilens bruk av overdrivelse og stilisering. Oppsummert som en innholdsløs, depolarisert estetikk og en smakssans som favoriserer en form for 'utfordrende, modig og humoristisk hedonisme' med art nouveau som det viktigste eksempelet for å illustrere Camp, og bruken av Tiffany-lamper og Beardsley-tegninger I likhet Guimards design av Métro (t-bane/undergrunnsstasjonens dekorasjoner i paris) og Gaudis *Sagrada Família* som hovedrepresentanter for Camps kanon.(Guffey, retro, 48-49)

Sontags tilnærming til art nouveau er på en annen side ansett for å være mindre akademisk i forhold til samtidige ved eksempelvis Museum of Modern Art (MoMa) med sine røtter i retro-estetikken fra etterkrigsperioden, Guffey hevder det argumenteres for at Sontag oppdaget inspirasjonen til *Notes on Camp* i den parisiske leiligheten tilhørende Elliott Stein, en amerikansk lyriker som dekorerte hjemmet med Tiffanylamper, en døpefont for hellig vann og bilder av dristige, muskuløse menn. En personlig stil i samtiden som viste til eksentrisitet, med en interesse for gjenstander som ikke var populære blant massene, lignende en privat kodeks og type identitet blant små, urbane nettverk (cliques)(Guffey, retro, 49). Samtidig identifiserte Sontag Camp og til en viss grad Art nouveau som en undertrykt

² F.eks bunadsølv i plast

homoseksuell estetikk i etterkrigstiden ved å vise til en selvvalgt type samfunnsklasse, hovedsakelig homofile, som 'smaksaristokrater'. Sontag transformerte marginaliseringen(?) til privat kodeks, et tegn på identitet og art nouveau som tidligere var omtalt som pervers og dømt for sin tidligere assosiasjon med homoseksualitet blir heller løftet frem som et avvik til hyllest og stolthet. Sontag foreslår ved 1960tallet at gjennom å se filmer av Bette Davis, eie Tiffany-lamper eller andre art nouveau gjenstander, formet urbane nettverk en ny sosial elite, en som kunne definere seg selv gjennom verdsettingen av eller eierskapet til spesielle typer gjenstander og produkter.

Uavhengig anså samlere, kuratorer og journalister i samtiden art nouveau som en frigjørelse fra tidstypisk etterkrigsestetikk, gjennom Camp fikk art nouveau en fornyelse og rebelsk attributt for å være motsetningen til 'god smak' og hvis stilretningens fornyelse fungerte som en estetisk internspøk viser den også til en frigjørelse fra tidligere stilperioder. Ved slutten av 1960tallet fungerte trekk fra art nouveau som relevante for reklame og markedsføringsfeltet; i realiteten en tidsepoke på pidestall i museum, simulert i scene og filmkunst og ettertraktet ved auksjonshus. Til forskjell brukte reklamebransjen en sammensetning av forskjellige stiler i utformingen av reklameplakater underlagt en retorikk som viste til frigjørende originalitet og personlig uttrykk og ble ansett for å være en stil anerkjent av grafiske designere og brukt i salget av produkter. I 1964 annonserte *Time Magazine* at art nouveaus renaissance var en økende trend og i kunst-og designområdet oppstod igjen debatten om modernistiske tradisjoner der kunstnere, designere og samlere hentet inspirasjon fra andre kulturer og fortiden.

Viktorianske og edvardiske, antikke gjenstander hadde allerede funnet sin plass i et kjøpermarked i etterkrigstiden, men det var art nouveau spesielt som fanget offentlighetens oppmerksomhet; kopier i plast og rimeligere masseproduserte materialer etterlignet stilperioden og museer opplevde økende besøksantall ved art nouveau utstillinger utenfor høysesong. Original grafikk fra utstillinger ved Victoria & Albert Museum ble kopiert og solgt utenfor lokalene, besøkende ved museet var kunststudenter, menneskegrupper lignende popmusikere og punkere med et personlig uttrykk som hintet om at de tilhørte et hemmelig samfunn som ikke hadde proklamert sine formål, det som regnes for å være 'the underground'. Parallelt med en periode hvor høykunst og grafisk design eksisterte i synergi med mote og rockemusikk, hvor The Beatles album *Revolver* (1966) kom på markedet ble art nouveau font og organiske uttrykk brukt for å markedsføre 'det kule' til den generelle

befolkningen, som en kontrast til det konforme.³ Senere utviklet gjennom psykedelia, tilknyttet Op- og pop-kunst i likhet plakat-renessansen blant amerikansk ungdom i 1960 og 1970årene. Som et ekko fra plakats popularitet fra 1890 og 1900tallet. i det historiserende perspektivet fant moderne psykedelia sin muse i art nouveau grafiske design og i 1970årene adopterte designere formuttrykk og elementer nesten utelukkende fra art nouveau grafikk og reklameplakater fra 1890tallet hvor en av de største distributørene kalte seg selv 'Tea Lautrec' som en referanse til Henri-Toulouse Lautrec, den grafiske kunstneren ofte forbundet med art nouveau, i likhet som en referanse til slang for marijuana. På en annen side var det ikke en rendyrket form for art nouveau i samtiden, men en krysning mellom geometriske design fra optisk kunst, nye fargepaletter og motiver med inspirasjon fra India og Midtøsten til kunstnere som Salvador Dalí, René Magritte og andre surrealistere i likhet ikonografi fra populærkultur som tegneserier, musikk og markedsføring.⁴

Samtidig hevdet aktørene at samtidens design ikke var kunst og deres tilbakevendte blikk tolket i lys av et kommersielt formål: amerikanske kjøpegrupper var promotører av musikkbransjens konserter. Når stilens renessanse møtte sitt høydepunkt i kommersielle formål og massedistribuering erklærte tidligere trendsettende konnossører stilen for historisk, akademikere og auksjonshus og antikksamlere bekreftet art nouveau som en moderne stil var blitt historisk. Samtidig gradvis etablert som en kunsthistorisk kanon var den allerede erstattet av art deco, omtalt med et mangfold navn i samtiden; jazz modern, aztec airways, French Moderne, det engelske Modern style og det modernistiske.⁵

Utstillingen Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes i Paris 1925 referer til hele perioden som Paris 25, Stil 1925 og La Mode 1925. Det var ikke før 1966 at Musée des Arts Décoratifs i Paris brukte 'Art deco' som en subtittel til museets utstilling Les Années 25. Samtidig var Deco (som art nouveau) fritt brukt, dekonstruert og satt sammen i et mangfold historiske metaforer og markerte en ambivalent holdning til maskintidsalderen.

Samtidig kan vi reflektere over om 2000tallet virkelig er så forskjellig fra 1900tallet i sitt forhold til fortiden og om 1900tallet er så forskjellig fra 1800tallet. Art nouveau hadde sitt populære høydepunkt tidlig 1900tall som tidligere kunsthistorie viser; aktører søkte til

³ Guffey, Retro: The culture of revival, 53

⁴ Guffey, Retro: The culture of revival, 60

⁵ Guffey, retro: The culture of revival, 67

inspirasjon fra naturen, i den florale verden blant svaner og libeller og gjenstandenes struktur og konstruksjon uttrykkes ofte gjennom ornamentale elementer, som i Frankrike. Samtidig var ikke det prinsipielle spørsmålet om bruken av ornamentikk aktuelt–Men som en del av den fornyelse art nouveau en gang stod for var det også tendenser i retning av forenklete former uten dekor, særlig blant arkitekter, som i Paris og Wien. I de progressive miljøene som Sir Nikolaus Pevsner kalte ‘the modern movement’, vokste frem med røtter tilbake til arts and crafts movement, parallelt med stilutviklingens status som avleggs. Når den norske gullsmedbransjen tar i bruk stiler og teknikker som art nouveau og emalje etter verdensutstillingen i Wien 1873 og Paris 1900 står dragestilen fortsatt sterkt i det norske produksjonsmiljøet. Selv om internasjonal art nouveau og norsk jugendstil var tatt i bruk av ledende verksteder etter påvirkning fra internasjonale tendenser går det kun kort tid før stilen videreutvikles i en retning der blanke og avgrensede flater vektlegges.⁶

Ofte basert på kraftfulle og dekorativ nybarokk hvor volum fremheves mer enn flate og linje, effekten blir forhøyet av frodig bladornamentikk drevet i høyt relieff med fargerik sammenstilling av sølv med forgylling, halvedelstener, elfenben og emaljer. Det håndverksromantiske og nostalgiske med denne stilen er hånddrevne flater med synlige hammerslag, nærmeste kilde til påvirkning er nok dekorative arbeider deriblant danske Georg Jensen, men tilsvarende uttrykk er tydelige både i engelske håndverk og det ledende Wiener Werkstatte og kunne studeres på tyske håndverksutstillinger i Dresden 1906. Samtidig levde ikke art nouveau opp til århundrets forventinger hverken idémessig, teknisk, industrielt eller formmessig. Den milde formen for klassisisme sett i Gaudernacks emaljearbeider etter 1890 blomstret i Norge i 1920-årene; arkitekter som Ree tegnet kinopaleet i Oslo som et gresk tempel, Hanssen og Iversen tegnet Colosseum som en romersk kuppelbygning og senere norske funksjonalister tegnet arbeider i ‘1920-årenes klassisisme’. Samtidig var det før 1930-årene en annen tilbakeskuende periode som var gjeldende; nybarokk. Interessen var rettet mot norske monumenter som Rosendal og Austråt, og sporene etter retro nybarokk kan sees i tiden rundt første verdenskrig; delvis i arkitektur så vel gullsmedhåndverket; nevnt som ‘bollebarokken’ om håndverksfagernes bruk av nybarokk. Lignende andre norske håndverkere, grafikere, og tidligere ‘brukskunstnere’ i samtiden gikk designerne etter hvert bort fra avbildning av norsk natur, bunadskledde figurer, eventyrmotiver, flora og fauna og dekorative mønstre. Over til formuttrykk og motiver som kunne videreutvikles i samspill med nyere

⁶ Bøe, 68

teknologi, industri og vitenskap i et samfunn i urban utvikling. Fra tidligere organiske og sensuelle, slyngende former blir lineære og rigide blankpolerte overflater og stramme silhuetter uttrykket for urbanisering. Tar man hensyn til noen av disse retrospektive tendensene i studier av emaljearbeidene i dag, er det ikke så langt fra at hele første halvdel av 1900tallet er like historisk orientert som annen halvdel av 1800tallet. og selv om postmodernismen i dag ikke er 'moderne' er det fortsatt lov å interessere seg for fortidens ting; med en hengivenhet overfor det forgagne, en søken etter identitet og tradisjon. Et behov for forankring i fortiden – slik det også var på 1800 og 1900tallet, både med fortiden som en integrert del av nåtiden og en umistelig del av universale og individuelle minner – og vår erkjennelse av kontekstualismens hensyn til det bestående er fortsatt bærende elementer i både formgivning og i hensyn til våre omgivelser.

På en side er interessen for retro, nostalgien for det som er 'vintage' og yngre generasjoners oppfatning av 1900-1930tallet som historisk, som preger emaljearbeider designet av Gaudernack og Visund. Det er i likhet en pessimisme – en politisk pessimisme, oppgitthet og skuffelse over tidligere strømninger. Sammenligner vi de siste årene i hvert århundre kan vi si at ved bevisstheten om et nytt århundre som påvirker tidligere år, hadde datidens generasjon likevel optimistiske håp for neste århundre uavhengig av politisk pessimisme. En positivistisk preget generasjon som i tillegg var overbevist om teknikkens potensialer på lik linje med vår egen tids generasjon som er håndverksfagernes muligheter bevisste, men samtidig har lært å frykte den. Hvis vi ser tilbake til århundrets arkitektur, møbler, interiører og gullsmedhåndverk vil vi gjennom emaljearbeider som Emaljebrosjen med motivet av en trane, Vannliljeform og Tekannen observere at det eksisterer færre norske særtrekk enn tidligere og hvordan nyere, internasjonale uttrykk fanges opp i samtiden; Norge er ikke lengre et utkantstrøk der utviklingen ligger hundre år etter andre land utenfor Skandinavia. Vi samarbeider med internasjonale nettverk og bruken av sosiale medier driver designuttrykkene fremover, men fortsatt med grunnlag i tidligere tradisjoner og formelementer.

Fallgraven derimot med en kunst- og designhistorisk fremstilling av nostalgien rundt emaljegjenstander fra 1900tallet er i likhet tilstedeværende hvis vi kun trekker store og generaliserende linjer som ikke gir plass for avvik og unntak i historisk kontekst. Ved å gi autorative beskrivelser av 'fremtredende' stilarter skjuler man at det har forekommet andre former og sammenblandinger av de ulike stiluttrykkene. Historien innebærer heller ikke en lineær utvikling siden fremskritt og innovasjon har verdi i seg selv og det å forsøke å sette

søkelys på og generalisere trekk ved de forskjellige emaljearbeidene av Gaudernack og Visunds design blir derfor en utdatert måte å skrive gjenstandenes historie. Men ved å se på utviklingen i europeisk og norsk stilhistorie fra 1900 til 1930 vil man uansett kanskje finne en parallell som kan være verdifull: ved århundreskiftet ville de som tok opp jugendstil/art nouveau erstatte historismen som dominerte mot slutten av 1800tallet. Ved å skue tilbake og låne elementer fra tidligere tider både i arkitektur og industri var det den samme stilforvirringen som preger vår egen samtid ved inngangen til et nytt århundre.

Vår egen tids eklektiske bruk av ulike fortidselementer avspeiler kanskje nettopp den samme usikkerheten rundt et nytt skifte, som håndverkere og designere som tok i bruk nye stiler søkte de med jugendstilen å revitalisere håndverkstradisjonen og skape et levende korrektiv til den industrielle masseproduksjonens kvalitetsforringelse og forflatning av 'den gode smak'. Disse idealene stammer historisk fra den engelske arts and Crafts movement fra 1850-årene (William Morris og John Ruskin). I forlengelsen av arts and Crafts-bevegelsens idealer la aktører innenfor jugendstil og deco vekt på å utføre arbeider i rene materialer der jugend-elementene kjennetegnes ved sitt dekorative og fargesterke preg; slanke og himmelstrakte elementer, grasiøse og sensuelle linjer som slynger seg om hverandre, ofte med motiver hentet fra naturen, særlig ville vekster og insekter som var lokale og viste til nasjonalisme, med høye blomster som liljer, valmuer, tulipaner og orkideer. Som understreker stilartens strebende karakter. Stilen preges også av tykke konturer, som i likhet er sett i japanske flatemaleri og grafikk, og forsterker formspråkets dekorative og skulpturelle uttrykk.

1.5. Forskningsmateriale

Primært undersøkelsesmateriale er emalje og sølvgjenstander designet av Gustav Gaudernack og Hanna Visund i gullsmedverksteder ved bedriftene David Andersen og J. Tostrup tidlig 1900-1908 og 1930-1940tallet. emaljeskålene, brosjene, tekannen og skissene eies av Nasjonalmuseet og har tidligere hatt utstillinger ved det tidligere Kunstindustrimuseet i Oslo. Bortsett fra gjenstandenes status som hovedverk innenfor norsk gullsmedkunst er de lite behandlet i et nostalgisk, retrokulturelt perspektiv med grunnlag i sosial nettverksteori. De historiske bøkene og utstillingskatalogene er skrevet i samarbeid med David Andersen i forbindelse med 75 og 100-årsjubileumsutstillinger og deriblant boken *Norsk Art Nouveau og Gustav Gaudernack: en pioner i norsk jugend* av Jan-Lauritz Opstad og overordnet om norsk kunstindustri av Alf Bøe.

Den nyeste artikkelen om Gustav Gaudernacks virke, *Gustav Gaudernack – emaljens magi* er skrevet av kurator Tone Lande for utstillingen med samme navn ved Jugendstilsenteret i Ålesund. Det er foreløpig ingen ekstensiv forskning om design av Hanna Visund selv om hun er en anerkjent siselørs og designer ved J.Tostrup og jeg er derfor avhengig av personlig bakgrunn fra gullsmedfaget, tidligere møter med Nasjonalmuseet, fotografier og de skriftlige sekundærkildene i undersøkelsen av tekannen og sukkerskålen. Designanalysen av emalje og korpusgjenstandene i Nasjonalmuseets samling undersøkt gjennom et retrokulturelt og nettverksbasert perspektiv er tidligere ikke gjort, samtidig er det primære forskningsmaterialet eksempler på komplekst sammensatte gjenstander forent av sosiale nettverk tilknyttet gullsmedverkstedene i deres samtid frem til deres nåværende dialog med museumsbesøkende.

På en annen side er stilperioder som art nouveau og designernes biografiske opplysninger godt behandlet innenfor kunsthistorien og mitt eget fokus i avhandlingen vil primært være fortolkningen av gjenstandene forbi tidligere forskning, hvordan gjenstandene evner å påvirke betrakteren på tvers av generasjoner fremfor Gaudernack og Visunds private liv og karriere. Siden emaljearbeidernes uttrykk henter inspirasjon både fra organiske former fra naturen og kalde, blanke flater i 1930-tallets funksjonalistiske formelementer, urbanisering og teknologisk utvikling sees gjenstandene i lys av overgangen fra det sensuelle til det sterile, fra det personlige til upersonlige og manglende intimitet.

2. Materialgruppe og Teknikker

Edelmetallet sølv og glassmassen som danner emaljen er de primære materialgruppene, hvor emaljering tradisjonelt er en spesialteknikk fra Egyptisk tid i likhet med bearbeidingen av sølvplater og tråd for å lage korpusgjenstander. I Norge regnes teknikkene tradisjonelt for å være spesialiseringer som hører inn under sølv- og gullsmedhåndverket. Produksjonen av en emaljert gjenstand er historisk regnet for å være kompleks, kostbart og forbundet med tekniske risikomomenter før det ferdige produktet står ferdig.

Fra behandling av råmaterialene til pålegging av glassmasse, brenning og siste overflatebehandling. Følgende undersøkes emaljegjenstandene i deres nåværende tilstand basert på tidligere forskning og egne observasjoner. Prydgjenstanden, teskjeen og brosjen av Gaudernack og Tekannen og mokka-kannen av Visund deler materialistiske og visuelle trekk, teknikkene er spesialiserte for hver gjenstandstype og de deler tilknytninger til hverandre

siden de ofte ble brukt i kombinasjon med hverandre.⁷ Ordet emaljé kommer av det franske 'émail' som igjen stammer fra det italienske 'smalto', et germansk ord beslektet med å smelte. Emaljé som råstoff er en glassmasse også kalt glassfluss; sammensatt av hvit sand, pottaske eller soda og blyoksid. Sammensetningen varierer ut fra metallet emaljen skal legges på, de fleste metallene brukt som base er gull, sølv og kobber. Tradisjonelt desinfiseres metallplater eller tråd og glassmaterialet (emaljen) legges i pulverform eller som flak over den tiltenkte fargede flaten. Deretter brennes de ulike fargene på forskjellige temperaturer fra 700-800°C og opp. Prosessen er møysommelig da alle steg må være desinfisert og unngå forstyrrelser i form av partikler eller bevegelser som kan forurene den endelige fargen. Et papir, en bomullspinne eller lignende gjenstand kan brukes for å balansere mengden fuktighet i glasspulveret, for å 'sette' emaljen før den plasseres inn i en ovn. Denne prosessen av vasking, desinfisering, legging og 'setting' av emaljen før brenning kan måtte gjentas flere ganger, når det først er brent er det for tidkrevende å fjerne en mislykket emaljé eller lage intrikate smykke – og korpusedeler på nytt. Kort oppsummert betyr bruken av de tradisjonelle emaljéteknikkene for både grubeemaljé og størrelse på gjenstanden flere antall farger og mer kostbar produksjon.

I den tradisjonelle bruken av emaljering i gullsmedfaget finnes det ikke en lettvinnt løsning som er mer effektiv enn emaljérens manuelle håndverk. Glassets farge bestemmes ved å tilsette forskjellige metalloksider, hver for seg eller i blandinger. De enkelte fargene lar seg ikke like lett brukes på de forskjellige metalloverflatene; i dag kjøpes blandningene ferdig laget slik som stort sett rundt århundreskiftets håndverkere gjorde. Men ved større verksteder drives det eksperimenter for å utarbeide oppskrifter på nye og originale farger. Emaljéens råstoff, glassmassen, minner i konsistens og form om glassperler. Hvor første ledd i prosessen er å bearbeide de til et finere pulver i en morter sammen med destillert vann. Destillert vann brukes siden emaljen er følsom overfor klor og kalk. Etter pulveret har fått en fin tekstur vaskes det ytterligere i destillert vann og prosessen gjentas til materialet og vannet er helt rent. Ved den minste urenheter dannes det porer og sprekker i emaljéflaten under brenningen i likhet med risikoen for misfarging av fargeflaten. Emaljépulveret oppbevares derfor under destillert vann i en lufttett glassbeholder inntil det skal brukes.

Det samme gjelder for gjenstanden som skal emaljeres, den må desinfiseres før leggingen av

⁷ Undersøkelser av gjenstandene er begrenset til tidligere forskning og arkivmateriale grunnet flyttingen av Nasjonalmuseet og Covid-19 pandemien

emaljen, ofte i et vannbad med avfetting og ultralydbølger. Selve leggingen av emaljen på gjenstanden gjøres med enten en pensel eller spatel. Tradisjonelt heller man av noe pulver fra en glasskrukke over i mindre kar med akkurat nok destillert vann til å gi materialet en semi-fast konsistens. Pensel eller spatel brukes for å legge emaljen forsiktig på gjenstanden og man passer på å ikke skape for mye bevegelse i materialet ellers dannes det luftbobler. For å få emaljepulveret til å 'settes' ned til metallet bruker man spatelen eller lignende for å skape vibrasjoner på siden av gjenstanden. Hvis vellykket vil vannet ligge på toppen som en hinne og med en bomullspinne kan man forsiktig fjerne det overflødige vannet. Emaljegjenstanden brennes ved 800 grader i en ovn kalt muffelovn, den har et ekstra lokk, en muffel, som skal beskytte emaljearbeidene mot støv og sot under brenningen. Emalje på sølv er ømfintlig for oksidering under varmebehandling, ved for høy temperatur og oksidering grunnet luft vil kobberet komme til syne i overflaten av metallet og skape det som i gullsmedbransjen kalles 'glødehud', derfor er sølvet et av de mest ømfintlige metallene for luft under brenningen siden de forskjellige stoffene sølvet skiller ut kan misfarge emaljen, en risiko man unngår ved å bruke gull som base for emalje. De fleste brenninger gjøres ved 800 grader, like under sølvets eget smeltepunkt. På de fleste gjenstander legges det flere lag med emalje og gjenstanden brennes mellom hver gang. Den emaljefargen med høyest smeltepunkt legges først på og brennes siden farger med lavere smeltepunkt legges på og brennes fortløpende. Hvis ikke blir resultatet et sammensurium av blandede farger. Et viktig ledd i fremstillingen av emaljegjenstandene er behandlingen etter brenning. Fargeflatene er ujevne etter brenning og files plan med karborundum-fil. Filingen foregår som ved filingen av metaller, bortsett fra at karborundum-filen kontinuerlig vætes underveis i slipeprosessen. Gjenstanden vaskes deretter og slipes ytterligere på roterende feltskiver som inneholder syntetisk korund, finpulverisert pimpstein eller lignende. I enkelte tilfeller vil produktet være ønskelig å glansbrenne etter filing og det legges på en fargeløs og gjennomsiktig emalje som brennes og slipes på nytt. Deretter poleres gjenstanden med slipeskiver av pæretre eller filt; ofte syntetisk korund som innhold i slipeskiver og slipe og poleringspasta.

Emaljen har samtidig en meget høy lysbrytning, høyere enn vanlig glass; omtrent i samme nivå som edelstenen akvamarin. Fargeflatene er i likhet det mest fremtredende ved emaljeteknikkene, derfor er etterarbeidet på en emaljegjenstand like møysommelig og viktig som forarbeidet for å oppnå et helhetlig kvalitetssikret resultat. En gjenstand som gjennomgår denne tradisjonelle prosessen, blir naturlig nok kostbar. Med den store risikoen for feil, det strenge kravet til presisjon og nøyaktighet, den høye graden av håndarbeid og lang

produksjonstid er medvirkende årsaker til at emaljegjenstander har historisk vært og fremdeles er en av de mest kostbare og verdsatte arbeider fra emaljespesialister.

Gullsmedbedriften David-Andersen hadde i 1890-årene ansatt en østerriksk emaljespesialist, Ferdinand Nikes, som utviklet oppskrifter på emaljefarger som firmaet var alene om å produsere. Med grunnlag i den rimelige masseproduksjonen av filigran – og emalje, materialgrupper som regnes for å ligge utenfor historismens dragestil. Emaljering er en av de få teknikkene som kan brukes innenfor arbeider med metall for å skape et intenst fargeuttrykk og en gjennomskinnelig het som vekker det ellers kalde metallet til live; samtidig er det en av de mest avanserte teknikkene og krevende materialet; utviklet av oldtidens egyptere med kongelige gravkamre med tallrike funn av emaljerte gjenstander av ulik karakter. Fra halssmykker med rituell eller dekorativ funksjon, sirlig dekorerte belter og kostbare diademer og annen hodepyrd som selv i dag imponerer med kompleks komposisjon og presisjon.⁸ Vindusemalje som sett i Gaudernacks design dominerte Bysants fra 6. århundre og utover og mesteparten av de bevarte gjenstander fra denne perioden har tilknytning til geistlighetens utsmykking, emaljen ble ofte brukt i kombinasjon med edelstener og perler på gull eller gullforgylt sølv.

Under middelalderen var produksjonen stor rundt Rhin-området i Tyskland, men sentrum for produksjon regnes for å være Limoges i Frankrike. Deriblant var det *champlevé*-teknikken som var mest brukt før maleremaljen etter hvert overtok under renessansen. Samtidig stod *cloisonné*-emaljen sterkt i Kina og ble en spesialitet allerede på 1300-tallet. I Japan var det på 1800-tallet at teknikken nådde sitt høydepunkt og i Europa var emaljeteknikkene en sentral del av gullsmedfaget fra renessansen av. Mest kjent fra 1500-tallet er Benvenuto Cellinis saltkar i gull med emaljedekor, kalt *Saliera* og står som Cellinis eneste overlevende metallarbeid. Et praktstykke som i dag kan, sees i Kunsthistoriske Museum i Wien.

En annen sentral aktør fra 1700-tallet er ofte referert til som *Battersea*-emalje, verkstedet hadde sin glanstid med emaljerte snusbokser o.l i likhet var emalje hyppig anvendt materiale i klokke og ur-industrien i Sveits på 1700-tallet.⁹ Emalje var gjerne forbundet med prakt og overskudd, kirkelige objekter var ofte dekorerte med emalje – i likhet med luksusprodukter for samfunnets elite delvis grunnet materialets eksklusivitet. Etter aristokratiets fall, deriblant

⁸ Opstad, *Norsk emalje: kunsthåndverk i verdenstoppen*, 8

⁹ Opstad, *Norsk emalje: kunsthåndverk i verdenstoppen*, 9

grunnet den franske revolusjon i 1789, ble materialgruppen mindre populær. Det eksklusive ble erstattet med det mer jevne og borgerlige når industrialiseringen og demokratiseringen satte inn. Det var først rundt 1850 at emaljen igjen fikk en trend økning og i den renessansen emalje som estetisk uttrykk opplevde utover 1800tallet var Norge et ledende land innen de forskjellige teknikkene frem til 1900tallet. I sin tid var emaljeteknikkene og produksjonen av emaljevarer et satsningsområde for norske gullsmeder, derfor var det taushetsplikt rundt alle tekniske nyvinninger og produksjonsmetoder. Utover 1800 og 1900tallet har eksperimenteringen med emalje vært sentral i gullsmedfaget og materialgruppen er derfor etter hvert ansett for å være noe typisk norsk siden resultatene historisk har vært forbilledlige. Det er grupper som fortsatt er interesserte i emaljeteknikkene og produktene som kunst både nasjonalt og internasjonalt og flere privatsamlinger er bygd opp. Deriblant fra 1960 til 1970 når gjenstander fra 1851 og 1904 regnes som 'vintage' kunne gjenstander erverves for mer behagelige priser enn i sin samtid.

Produksjonen ved gullsmedbedriftene Tostrup og David-Andersen av nasjonalt inspirert emalje og filigran har delvis grunnlag i hvordan gullsmedene ble inspirerte av italienske firmaet Castellanis antikke og folkelige former i en populær smykkeproduksjon. I Norge ved slutten av 1800- og begynnelsen av 1900tallet viste denne inspirasjonen seg i form av bygdesølv og oldnordiske former, et marked som appellerte til turister. Etter hvert blir formene brukt i produksjonen friere og teknikkene brukt i dekor på korpusarbeider. David-Andersen fulgte Tostrups produksjon, stil fra 1890årene, fra filigrans smykker til større praktgjenstander med vindusemalje opp mot 1910. Designet av Gustav Gaudernack og teknisk kvalitetssikret av emaljeverkstedets formann Ferdinand Nikes.

Kontrasten til de billige emaljearbeidene er unikater og kostbare objekter, også her med inspirasjon fra internasjonale designere. Oluf Tostrup deriblant inspirert av Hermann Ratzerdorfers emaljearbeider på verdensutstillingen i Wien 1873.¹⁰ Ratzerdorfer arbeidet som sølvsmed i Wien og spesialiserte seg på sølv og gullmaterialer og produserte smykker og gjenstander til servering og kjøkkenbruk dekorert i stilen etablert som historismen. I 1871 vant han andreplass i paris utstillingen og mottok diplom fra London utstillingen for kreasjoner i neo-renessansestil. I dag er Ratzersdorfers emaljerte gjenstander i edelt metall og ofte råmaterialer regnet som høyverdige samlereobjekter.

¹⁰ Bøe, *Kunsthåndverket 1870-1914: en Nasjonal gjenstandskultur blir skapt*, 69

I Tostrups bedrift var det deriblant Emil Sæther som tekniker innen produksjonen etter arbeider av Torolf Prytz, men etter Sæthers død i 1900 lagdes det ikke lengre store arbeider i vindusemalje.

David-Andersen fra 1890-årene la seg inn på samme linje og anvendte samme stil etter å ha arbeidet med grube og cellemalje siden midten av 1880-årene. De tidlige arbeidene i vindusemalje ble tegnet av Johan Lund – deriblant store kandelabre til chicao-utstillingen i 1892. Senere ledet Gustav Gaudernack denne delen av produksjonen med en serie arbeider frem til 1908. I Norge før, mellom og etterkrigstid var emaljerte pryde, bruks og senere masseproduserte, stansede smykker rundt 1960- frem til i dag å se på det norske marked. Verksteder anvendte maskinelle presser og stanser med mer teknologisk utviklet maskineri til forskjell før 1890-tallet. Etter hvert med bruken av presser og stanser, større emaljeovner oppstod behovet for raskere og mer rasjonelle reproduksjonsmåter i samtiden.

1.6. Biografiske opplysninger

Gustav Gaudernack var en norsk gullsmed og designer født i Østerrike 9. Oktober 1865. I 1880–1881 studerte Gaudernack ved fagskolen for glass- og metallindustri i Steinschönau, og 1881–1884 arbeidet han for et glassraffineri og lampefabrikk i den samme byen. I 1885–1887 student ved keramikkfagskolen i Tetschen, samtidig ansatt som tegner hos Gustav Miller i Bodebach. I 1888–1891 studerte Gaudernack på K. K. Technologisches Gewerbemuseum innen kunst og teknologi. Frem til 1891 arbeidet Gaudernack som tegner for glassprodusenten Lobmeyr i Wien. I 1891 flyttet Gaudernack til Kristiania og begynte som formgiver ved Christiania Glasmagasin. Der tegnet han for Høvik Verk og Hadeland Glassverk.

I 1892 ble Gaudernack ansatt som tegner ved gullsmedfirmaet David-Andersen og fikk hovedansvaret for mesteparten av produksjonen i 1893. Året etter tegnet han sine første arbeider i sølv og emalje, som varierte fra små skjere i tråd- og vindusemalje til større spesialbestillinger. Fra 1895-1900 tegnet Gaudernack i dragestil og art nouveau's organiske former med motiver av stiliserte dyr og naturelementer. Til verdensutstillingen i St. Louis i 1904 tegnet han hele kolleksjonen til David-Andersens som ble tildelt Grand Prize. I 1908 tegnet Gustav Gaudernack Libelleskålen, regnet for å være et høydepunkt i norsk

gullsmedkunst. Samme året spesialiserte han seg på speil- og maleremalje.¹¹ Før han i 1910 avla svenneprøve som gullsmed og etablerte firmaet Gustav Gaudernack Fabrikk for Sølv-, Filigran- og Emaljevarer. I 1912 ble Gaudernack overlærer ved den nyetablerte gullsmedklassen på daværende Tegneskolen (Statens håndverks- og kunstindustriskole) i Kristiania. I 1914 deltok Gaudernack på Norges Jubileumsutstilling. Der vant firmaet gullmedalje, utstillingens høyeste utmerkelse.¹² Det samme året døde Gaudernack og hans kone Anna Gaudernack overtok bedriften sammen med verksmester Olaf Lindrup som driftsbestyrer og sønnen Finn Gaudernack som tegner.¹³

Hanna Visund

Hanna Visund var siselørsvenn og arbeidet ved J.Tostrups tegnekontor fra 1910. I 1922 samarbeidet Visund med Oskar Sørensen og Jakob Prytz. I begynnelsen tegnet Visund sølvkorpus, men etter hvert overtok Oskar Sørensen dette området, mens smykker og edelstener ble Visunds arbeidsområde. Da hun begynte hos Tostrup var art nouveau-stilen fremdeles den dominerende stilretningen innenfor gullsmedkunsten i likhet dragestilen de første årene. Arbeidstiden med dekor var for Visund en av de mest givende grunnet den tekniske utfordringen. 1920-årenes klassisisme var en stil hun var opptatt av, preget av kollegaen Jakob Prytz og ansettelsen som hjelpelærer ved Statens Håndverks- og Kunstindustriskole i Prytz' klasse.

I flere av korpusarbeidene fra slutten av 1920-årene og begynnelsen av 1930-årene ser vi påvirkningen fra Prytz' undervisning på Statens Håndverks- og Kunstindustriskole. Visund viser også i enkelte arbeider inspirasjon fra Bauhaus-skolen. Et eksempel er en tekanne fra ca. 1930, som er strengt komponert. Ellers ga Visund selv uttrykk for at hun likte best de myke formene: «de gav sølvet liv og skapte hygge». Flere arbeider fra 1930- og -40-årene er karakteristiske for dette synet. Visund arbeidet som tegner hos Tostrup helt fram til 1956. Av større arbeider kan nevnes Oslo Gullsmedlaugs velkomst (1924), Oslo Gullsmedlaugs oldermannskjede (1934) og Oslo Håndverks- og Industriforenings stemmeurne (1938).¹⁴

2. Liljer, libeller og traner

¹¹ Opstad, *Norsk emalje: kunsthåndverk i verdenstoppen*

¹² Opstad, Gustav Gaudernack: en europeer i norsk jugend: introduksjon og 150 arbeider

¹³ Snl, «Gustav Gaudernack»

¹⁴ Snl, «Hanna Visund»

Vannliljeform

Gaudernack utførte flere arbeider og produserte et mangfold skisser i art nouveau-stil uten typisk norsk særpreg. Deriblant et mønsterblad til en vannliljevase (vannliljeform) med libeller og vannliljer og farger i hvitt, grønt, blått og sølv er ett eksempel på en gjenstand med trekk fra flere stildetaljer: særlig naturmotivet er fremtredende. Selve kroppen til vasen er formet som en vannlilje omslynget av blader og vann. Stetten utgjør liljens bladstilk, mens hankene på siden forestiller to insekter: libeller/øyenstikkere over vannflaten. På elegant vis mestrer Gaudernack i likhet med andre jugendstiløvere å innlemme vasens vertikale motiv med gjenstandens ytre kropp. De figurative og kroppslige elementene i metallskjelettet har samtidig et flatepreg som viser til det todimensjonale ved art nouveau-stilen. Samtidig har den senere Libelleskålen en tredimensjonalitet som lar betrakteren håndtere flere sider, om enn like dekorativ som skissen med en tredimensjonalitet

I kontrast er gjenstander som **mökkaskjeen i forgylt sølv en bruksgjenstand som** viser til elementer fra norsk flora og plantene brukt i motivene var ofte i Gaudernacks lokalmiljø (han studerte flora og insekter) og viser til reproduksjoner av botaniske illustrasjoner som Gaudernack malte i akvarell eller skisserte på fritiden. De florale motivene er laget i intrikat detalj om enn på en bruksgjenstand som var katalogvare i kontrast til unike objekter som Libelleskålen og Vannliljeform. Plantene slynges med grønne stilker langt skjeens skaft og preges av et designelement som gir motivet et relieff preg, fremhevet av det forgylte sølvet. Skjeen er stanset, men møysommelig dekorert som et finere servise til bruk i sin samtid. I likhet oppleves Libelleskålen og andre prydgjenstander som mer skulpturelle enn andre, f.eks skålen i kontrast til emaljebrosjen siden de har forskjellige bruksområder selv om de begge faller inn under samme kategori; som dekor, enten i sammenheng med klesplagg eller dekorasjon i interiører. *Libelleskålen* fra 1908 har sinnrike detaljer og teknisk utførelse, emaljerings-teknikker utviklet i samarbeid med østerrikske Ferdinand Nikes ved David-Andersens verksted. Vasestetten er formet som: formens base er et arkitektonisk sølvskjelett. Selve vaseformen er utført i vindusemalje slik at motivet kan gjennomlyses og sølvnettets dekor avtegner silhuetter. Denne teknikken minner om den amerikanske jugend-kunstneren Louis Comfort Tiffany og de berømte lampene med metallinnrammet dekor. Den internasjonale, ikke-særnorske stilen minner i likhet om Peter Carl Fabergé, Lucien Gaillard og René Lalique. Sistnevnte som han studerte etter et studieopphold i Paris 1907.

I samtiden la jugendstiløvere vekt på å utføre stilartens gjenstander i rene materialer der

jugend-formen kjennetegnes ved sitt dekorative preg hvor ornamentet står i sentrum. Stilarten preges av slanke og himmelstrakte elementer, grasiøse og buede linjer som slynger seg om hverandre. Ofte med motiver hentet fra naturen, særlig ville vekster og insekter. Høye blomster som liljer, valmuer og tulipaner som understreker stilartens strebende karakter. Stilen preges også av tykke streker eller konturer som innrammer motivene og forsterker formspråkets dekorative uttrykk. Denne todimensjonale virkningen skapes også gjennom jugend-kunstens enkle og rene fargeflater og i begge tilfeller virker jugendstil påvirket av orientalsk kunst, eksempelvis japansk grafikk/det flatbunnet. En av inspirasjonskildene kunne man nok finne allerede på verdensutstillingen i London 1851, her fikk europeiske kunstnere stifte kjennskapet med japanske tresnitt. Denne grafikken med tynne og detaljerte streker hadde en lett og grasiøs form som skapte oppsikt blant ledende kunstnere. Japanismen ble etter hvert en samlebetegnelse for stiluttrykk hvor man i dekoren dyrket rene ornamentet med store fargeflater, mens motivmønstrene ofte hentet inspirasjon fra naturens flora og fauna. Disse trekkene ble ført videre i art nouveau. De langstrakte, himmelstrakte linjene sett i emaljarbeidet kan i likhet sees i sammenheng med tidens åndsliv; idéhistorisk representerte stiluttrykket en parallell til symbolismens idealer. Symbolismen var en nyromantisk bevegelse ved århundreskiftet og retningens program bygget på nyreligiøse strømninger. Man søte å finne den egentlige mening med tilværelsen bak den sansbare erfaringsverdenen med en søken etter en metavirkelighet (hyperrealitet). De fargerike og flatebundne blomsterformer og øvrige motiver viser til påvirkning fra denne retningen; en nyromantisk idélære som dyrket naturen og frihetsfølelsen i det ville og rurale. Selve symbolfunksjonen var også viktig for jugendkunstnerne: møbler dekorertes med motiver som symboliserte funksjonen.

Vannliljer ble brukt som dekor på vaskeservanter og valmuemotiver ofte brukt som dekorativt mønster på soverromsmøbler siden valmuens blomsterkrone var assosiert med opiumsdrøm og søvn. Arkitekturens detaljer er også lett gjenkjennelige innenfor stilretningen ellipseformede halvsirkler og buer går ofte igjen i likhet med figurative bygningsdetaljer eksempelvis blomster, dyreformer og menneskemasker. Arkitekter, designere og andre som tok i bruk jugendstil søkte å bryte med samtidens historisme, bruken av eldre stilarter den tilbakeskuende søken etter eldre stilarter som gotikk, renessanse og barokk. Til forskjell fra historisme søker jugend å vise til materialgruppens renhet: innen arkitektur tidsmessige bygninger der man kunne se hvilke materialer bygningene var laget av (jernkonstruksjoner og bjelker skulle være synlige og gjerne utsmykket med strukturtilpasset dekor). Gullsmeder gikk bort fra lignende stilarter og søkte slanke, lette former og rene linjer. Strukturen på

Libelleskålen med sitt sølvskjelett i grunnformen og lyset som prizmer gjennom vindusemaljen. Parallelt utviklet det seg to ulike retninger innenfor stilarten: den tysk/østerrikske retningen utviklet et strengere formspråk enn art nouveau i Frankrike og Belgia. Gjerne preget av geometrisk formspråk med avrundede kvadrater og rektangler. Fransk art nouveau med et mer organisk uttrykk, direkte inspirert av vegetative hovedformer. Når det norske gullsmedmarkedet plukker opp stilene og teknikker som art nouveau og emalje og deres variasjoner etter verdensutstillingen i Wien 1873 og Paris 1900 står dragestilen fortsatt sterkt i produksjonen av gjenstander blant det norske gullsmednettverket i Norge. Selv om art nouveau (jugend) ble tatt opp av ledende verksteder etter 'gjennombruddet' ved verdensutstillingen går det kun noen få år før den igjen utvikles i en retning der blanke flater og avgrensede, velanbrakt ornamentikk vektlegges. (alf bøe, 68). delvis basert på en kraftfull og dekorativ nybarokk hvor volum fremheves mer enn flate og linje og effekten blir forhøyet av frodig bladornamentikk drevet i høyt relieff og med fargerik sammenstilling av sølv med forgylling, halvedelstener, elfenben og emalje. (alf bøe,68) Det håndverks romantiske/ og nostalgiske ved denne stilen er de hånddrevne flater med synlige hammerslag. Nærmeste kilde til påvirkning for disse stilene er nok dekorative arbeider, deriblant fra Georg Jensen, i København, men tilsvarende tendenser er tidlige både i samtidig engelsk håndverk og i det ledende Wiener Werkstätte og kunne studeres på den tyske kunsthåndverkutstilling i Dresden 1906. I Norge viser referanser til Johan Meyers og Wold-Tornes bygdeorienterte nasjonalisme til denne retningen. Og når denne nye stilen avløser dragestilen som ledende retning rundt 1905 virker den som enestående uttrykk for borgerlig velstandsoptimisme slik den dominerte tvers gjennom krig og arbeidsliv frem til 1920-årene (politisk landskap). En form og stil velegnet for store bordoppsatser og hedersgaver forbundet med den historiske konteksten. Gustav Gaudernack inspirertes av en mer nybarokk formretning etter en studietur i 1907, og etter opprettelsen av eget verksted i 1910 produsertes det kolleksjoner med arbeider i klar emalje på fast bunn, en retning i nyklassisisme med inspirasjoner fra Wien.¹⁵

Det tidstypiske som preger de tradisjonelle emaljegjenstandene Mokka-kannen og Tekannen, Libelleskålen og brosjen, korpus med emaljedekor og smykker, er ofte organiske linjer, stiliserte figurer, oppstykkede fargeflater og former som deler fellestrekk med glassmalerier fra det geistlige. For å forstå denne trenden kan vi se på mellomkrigstidens befolknings ønske om luft, bedre plass og rene linjer i hverdagslivet. Rene fargeflater som påvirker humør og

¹⁵ Bøe, Kunsthåndverket 1870-1914: en nasjonal gjenstandskultur blir skapt, 62

hjemmets stemning, der både politiske engasjementer i likhet interiører, smykkedesign, klesmote og andre varer og tjeneste ble promoterte gjennom offentlig markedsføring i takt med et nytt, modernistisk samfunn etter 1800tallet.

Det var med den kunstindustrielle bevegelsens talspersoner i Norge at den norske håndverk og designhistorien starter, og deres viktigste plattform ble museene. Norges tre museer opprettet KI Oslo 1886, KI Bergen 1889 og Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 1893. Industri og urbanisering var ikke kommet langt på denne tiden i Norge, men nasjonale spørsmål stod sentralt, for å frigjøre Norge fra Sverige og legitimere og vise til en selvstendig og original kultur.¹⁶ Å formulere hva det typisk norske egentlig bestod av ble stiluttrykk utviklet gjennom tradisjonelle håndverk fra distriktsnorge; som sammen med vikingtid og middelalder ble kildene til forsøket på å utvikle en felles norsk identitet, det vi kaller 'romantisk nasjonalisme'. For museene innebære dette at husflid i likhet med kunstindustriell fabrikkproduksjon ble innhentet. Denne vendingen innebærte i tillegg at orienteringen mot borgerskapet og deres hjem ble utfordret av neste generasjon som i sterkere grad var opptatte av bredere, folkelige grupperinger og tradisjoner.¹⁷ Den økende populariteten rundt husflid var inspirert av Arts and Crafts-bevegelsen som med gjennom blant annet Tyskland fikk påvirkningskraft i 1890årenes Skandinavia. Arts and Crafts stammer opprinnelig fra A&C Exhibition Society, England i 1887 der den første utstillingen til bevegelsen fikk forfatter G. Bernhard Shaw til å erklære en ny tidsperiode: Begynnelsen på slutten til staffelimaleriets despotisme.¹⁸

Underliggende denne formuleringen ligger kritikken av bildekunstens mangel på praktisk funksjon og manglende forankring i folk flest hverdagsliv. A&C bygde på en kunstform som ikke tok utgangspunkt i tradisjonen fra renessansen og splittelsen mellom kunst og håndverk. Idealet fant de i middelalderens håndverkstradisjoner. Bevegelsen er derfor ikke ensidig selv om den står ansvarlig for å være anti- industriell var det fortsatt fraksjoner innad bevegelsen som var positive til teknologisk samfunnsutvikling. Rundt år 1900 vokste det frem en atelierproduksjon i Norge, ofte med mennesker som ikke var fra arbeiderklassen. De første idealene kunne sees i gullsmedhåndverket, det fagområdet som hadde holdt høyest sosial status. Utøverne som stod for denne 'dobbelte' fagligheten som Frederik Wildhagen kaller det, av

¹⁶ Veiteberg, Kunsthandverk – frå tause ting til talande objekt, 16

¹⁷ Veiteberg, Kunsthandverk frå tause ting til talande objekt, 17

¹⁸ Ibid

estetikk og teknikk, kunst og håndverk viser til gjenstander fra perioden ofte forbundet med kostbare materialer ment for samfunnets elite. Noe av de stilistiske trekkene sett i emaljearbeidene er etablerte perioder, den franske art nouveau-bevegelsen som strakte seg gjennom Europa; forbi Belgia, Frankrike og Tyskland og appellerte til Glasgows voksende middelklasse til arbeiderklassen som pendlet daglig med den parisiske Metroen til laveste arbeiderklasse ved samlinger på nybygde møteplasser. Art nouveau design påvirket i likhet kommersielle strukturer og reklamebildet ment for å nå de lavere middelklasser, som Jules Chérets plakater for parisiske kafeer og Peter Behrens modellrom for Wertheim i Berlin. Noen av de best bevarte eksemplene fra art nouveau var skapt for reklamebildet og markedsføring. Samtidig inneholder stilretningen estetiske spenninger; de fleste designere som arbeidet innenfor stilen anså seg selv som kunstnere og avsto ideen om masseproduksjon over tradisjonelt håndverk. Samtidig var det en likeverdlig fascinasjon av materialteknikker som støping og industrielle produksjonsprosesser.¹⁹

Ved 1930-tallet fordømte derimot den amerikanske historikeren Lewis Mumford art nouveau med formuleringen “a meaningless stylistic exuberance” og samtidige John Betjeman med “it [art nouveau] had produced many a hideous little side table, many a sickly front door”.²⁰ Historikere i samtiden kunne fortsatt omskrivingen av stilperioden hvis det ikke hadde vært for opposisjon fra Museum of Modern Art og en liten gruppe akademikere, flere involverte med det fortsatt nyetablerte museet i New York, som forsøkte å rehabilitere art nouveau-stilen som seminal til modernismen. Samtidig hadde art nouveau sunket til et lavere nivå i akademiske nettverk og Alfred Barr og hans kolleger ved museet møtte motgang. Uavhengig av kritikk arrangerte museet utstillingen ‘Objects 1900 and Today’ med et bredt utvalg gjenstander i art nouveau stil og deres nyere motsetninger som kontrast, for å sammenligne to moderne perioder og demonstrere at den ene tidsperioden ikke nødvendigvis er bedre enn den andre.²¹ Samtidig ble utstillingen et eksempel på disputten mellom generasjoner, en kontemporær lampe ble eksempelvis sammenlignet med en art nouveau lampe utlånt til utstillingen av eldre generasjoners samling. Selv om den originale tittelen til utstillingen var *Decorative objects from 1900 vs. Useful objects from Today* gjenoppsto tittelen som et slagord den siste utstillingsdagen og understreket kuratorens syn på en stil som var dømt for å være for dekorativ i en periode med funksjonalisme.

¹⁹ Guffey, *Retro: The culture of revival*, 32

²⁰ Guffey, *Retro: The culture of revival*, 34

²¹ Guffey, *Retro: The culture of revival*, 36

En annen tolkning av art nouveau var en tverrfaglig gruppe arkitekter og designer som dannet et alternativt perspektiv dubbet 'neo liberty' eller kjent som Stile Liberty etter den London-baserte butikken Liberty & Co. Den italienske tolkningen av art nouveau vektla derimot mer tradisjonelle ornamenter, særlig florale dekorasjoner, i større grad enn sine franske og belgiske likesinnede; en av monikerne var deriblant italienske 'stile floreale'. Utstilt ved Prima Esposizione d'Arte Decorativa Moderna i Turin 1902, annonserte stilen italiensk ankomst på den moderne designscenen²². Landet bygde arkitekturen i samme stil i Turin og Parma og senere generasjoner assosierte stilen med landets urbanisering og industrielle vekst. Stilperioden i Italia var i likhet påvirket av fascistiske assosiasjoner, der rasjonelle bygg og historiske klassiske stiler lignende det antikke imperiet eller 'Romanità ble favorisert fremfor 'art nouveau' siden stilens elementer var ansett for å være for internasjonal eller for dekorativ i samtiden. I 1959 identifiserte den britiske kritikeren Reyner Banham *Neo-liberty* som en 'infantil regresjon'. Som sine forgjengere hadde han tro på den historiske viktigheten av stilperiodens design og formulerte at å gjenoppta art nouveau var som å ta på seg gamle klær, som en mann som er fullvoksen, men ønsker å sove i krybben igjen, å bli ivaretatt av sin amme, for å gjenoppleve det naive og uskyldige fra sin egen barndom.²³

Louis Comfort Tiffanys lamper i glass og bronse er et eksempel på hvordan stilperioden var i fritt fall. Tiffany-design, i samtiden beskrevet som 'lustrous and iridescent glass', var populærere i interiører tidligere perioder, med et høydepunkt 1900 og fall fra ca. 1920 til 1930. Ved firmaets konkurs i 1932 ble resterende varelager auksjonert til en fraksjon av produksjonskostnadene og noen gjenstander enkelt avskrevet som søppel og kastet; flere demontert for å gjenvinne det mer kostbare materialet bronse. Noe av grunnlaget for Tiffany-produkters renessanse fra 1958 var grunnet en retrospektiv utstilling ved museet kontemporært håndverk i New York.²⁴ Den abstrakt ekspresjonistiske maleren Theodore Stamos fylte deriblant sitt private hjem med gjenstander i glass og metall, samtidige influensere som Andy Warhol hang en Tiffany-lampe i leiligheten i New York sammen med Bentwoods møbler, noe som bidro til en interiørdesign-sans Calvin Tompkins kalte 'Viktoriansk surrealisme'.

²² Ibid, 40

²³ Guffey, *Retro: The culture of revival*, 42

²⁴ Museum of contemporary crafts

På grunnlag av uttalelser og forskjellige perspektiver fra kritikere og innflytelsesrike individer skiftet antikkforretninger fokuset fra 16- og 1700talls gjenstander til markedsføringen av Tiffany- og 1900talls glass og emaljedesign. Igjen ringvirkninger som påvirket samtidige til å dekorere sine hjem med det som for tiår siden var stiler avskrevet som utdaterte og ofte sendt til destruering og gjenbruk av materialene fremfor ivaretagelse av originale design. Kritikere i samtiden som bemerket seg denne samlingen av det de dømte til utdaterte ting annonserte at art nouveau hadde blitt relevant igjen og samlet på av de som foretrakk utdaterte stiler kun for perversitetens grunn.²⁵

I forhold til enkeltverk av Gaudernack og Visund og gjenstandenes estetiske og tekniske kvaliteter kan man ikke se bort fra at de inneholder et elitært og eksklusivt formspråk knyttet til sin samtid. Det var kostbart å fremstille gjenstander i jugendstil med avansert emalje og intrikate dekorasjoner og detaljer. Med sitt ruvende formspråk til tross for den ydmyke størrelsen som en vase og de dyre materialene var gjenstandene med på å manifestere prestisje: denne typen gjenstand var forbeholdt verdensutstillinger og samfunnets pengesterke elite. Å kunne eie slike type gjenstander og bestille spesialoppdrag fra en gullsmedbedrift med velkjent renommé gjorde tingene til en maktbærende funksjon som understreket sosial tilhørighet og tydeliggjorde klassekillene ved århundreskiftet: forskjellen mellom unika gjenstander og billigere, masseproduserte sølv og emaljevarer. Slike sosiale sider var kanskje en av grunnene til at det eksklusive stilspråket kulminerte tidlig, ca 1910, lenge før utbruddet av den russiske revolusjon i 1917 og før den virkelige kampen for sosial rettferdighet oppstod i europeisk sammenheng.

Inngangen til første verdenskrig satte endelig punktum for art nouveau og den norske jugendstil. Enhver stilart får gjerne lokale sætrekk i forskjellige land, i Norge kom 'den nye kunsten' omtrent samtidig med kampen for nasjonal selvstendighet som kulminerte med folkeavstemningen i 1905. I Norge var kombinasjonen av internasjonal jugend kombinert med våre nasjonale forbilder og det genuint norske, tendenser som allerede var manifestert i diktningsens nasjonalromantikk. Norske jugendstilutøvere skuet tilbake til vikingetidens storhet og middelalderens dragestil ble snart populær innen arkitektur og design. Arkitekt Henrik Bulls dekorative løsninger for Historisk Museum i 1902 viser til norsk jugend: buede vinduer, avrundede fasadehjørner som svinger plastisk utover. I likhet middelalderens

²⁵ Guffey, *Retro: The culture of revival*, 44-45

dragestil sammensmeltet med art nouveau's slyngende form.²⁶ Brosjen med motivet av en trane og en serie med det som kalles silhuetter²⁷ viser delvis til maleremalje og motiver med en sort og hvit trane mot blå bakgrunn. Brosjen er stanset for masseproduksjon og vitner om en inspirasjon fra todimensjonale motiver av flora og fauna ofte sett i internasjonal grafikk, eksempelvis japanske trykk med dens klare, avgrensede fargeflater og todimensjonalitet. Samtidig er det vegetale og feminine aspekter ved motivene som går igjen i Gaudernacks design; planter og fauna assosiert med det kvinnelige kjønn; libellen som symbol på det promiskuøse og teoretiske perspektiver rundt det som etter hvert er skrevet inn som det sensuelle, senere perverse aspektet ved stilperioder som art nouveau i historien viser til krysningen mellom gullsmedenes ubegrensede eller friere mulighet til å ta i bruk nasjonale og internasjonale formelementer. Uttrykk på tvers av kunst og håndverksområder grunnet sine tverrfaglige nettverk og status som håndverkere for eliten. Og ved å bruke norsk flora og fauna forenes de internasjonale nettverk med de norske og gir oppmerksomhet til vår egen nasjonalitet og kultur på et lokalt og personlig nivå.

3. Tekannen

Fra skinnende rustfritt stål i Chrysler-bygningen i New York til forkrommede kaffebord av Eileen Gray til Visunds funksjonalistiske tekanne,²⁸ og konseptet *mono no aware*: tingenes patos(kilde), wabi og japanske tekunster²⁹ gir den skinnende blanke tekannen i stram og subtil uttrykksform en henvisning til både fortiden og nåtiden. Art deco, eller det tidligere navngitte *Moderne*, vektla nye, maskinelle materialer og stramme linjer i stiliserte geometriske former. Inspirert av funksjonalistisk design med manglende teoretisk sofistikasjon; arkitekter, designere fra Bauhaus, de Stijl og konstruktivistiske skoler idealiserte maskininspirert funksjonalisme som et verktøy i sosial transformasjon, med geometriske former og strømlinjet overforenkling frigjør designet seg bevisst fra referanser fra fortidens former ved å strippe det for flora, fauna og organisk dekor.

Tekannen er oval av fasong med geometriske elementer som ikke kan være hamret ut av ett massivt råemne etter gammel håndverkstradisjon, men ser ut til å være loddet sammen og

²⁶ *Moderne Tider: 1900-tallets stilarter i norsk arkitektur, kunstindustri og design*

²⁷ Stansede brosjer fra Gaudernacks eget firma etter virksomheten ved David-Andersen

²⁸ Ill. 5. Visund, Hanna. Tekanne. Sølv og ibenholt. 1931.

²⁹ Burton, "The meaning of nostalgia"

hengslet av både håndlagde deler og valset sølvplate etter den nye metoden som britene hadde oppfunnet. Teknikken er historisk raskere og billigere enn det tidkrevende hammerarbeidet for å drive ut en form fra samme arbeidsstykke. I tillegg er det lettere å nitte geometriske elementer enn på en ferdig utformet korpusgjenstand med organiske og avrundede kanter. Visunds tekanne for Tostrup er et eksempel på det som i slutten av 1790-årene var en nyere måte å lage korpus på, i København var metoden allerede tatt i bruk 1790 og oppfunnet i England ved midten av 1700. Håndtaket i ibenholt viser derimot til en tradisjonell bruk av kostbare materialer i kontrast til maskinalderen og støpte bakelittlelementer, med sine strømlinjeformede og geometriske uttrykk og bruken av nyere støpeteknikker og materialer. Emaljearbeidet viser til maskinalderens forgjenger ved å fortsette bruken av tidligere teknikker og materialer fremfor rimeligere og etiske etterligninger, men viser til fremtidige design i strømlinjeformede og geometriske uttrykk, fart, fremgang og endring. Fart og teknologisk innovasjon preger tidsalderen, men falt i popularitet i USA samtidig som andre verdenskrig.

I 1958 avviste amerikanske kuratorer de designgjenstandene som senere er blitt ikoner; før formelementer og uttrykk fra perioden opplevde en renessanse i 1960-årene og en endring av navnet 'modernistisk' til 'art deco'. Nostalgien i norsk flora og fauna, med libeller og vannliljer og traner over skyfri himmel med organiske og sensuelle former til kontrasten sett i de stramme, blanke og udekorerte korpusgjenstandene som tekannen kan vise til en søken etter det frie og luftige og en søken etter fremtidens potensiale. Samtidig er formelementer og uttrykk forankret i fortidens tradisjoner og konseptet om *saudade*, japanske *mono no aware* og *wabi-sabi* kan belyse nostalgien rundt fortidens emaljegjenstander:

Saudade er et portugisisk og gaelisk ord for kjærlighet og lengselen etter noen eller noe som har gått tapt og aldri kan gjenvinnes, det er ikke direkte oversettelig fra portugisisk til engelsk eller andre språk, men innebærer en dyp emosjonell tilstand av nostalgi eller ekstrem melankoli og lengsel etter noen eller noe en bryr seg om og/eller elsker.³⁰ Det er tomrommet og følelsen av ufullstendighet og en urolig drømmetilstand som kan føles i nærheten av tilhørende objekt eller sted som minner en om hva man har tapt. Og hvis følelsesstilstanden og nærheten til objektet oppleves som truet eller ufullstendig, kan for eksempel scenen fra Cinema Paradiso: Saudade oppstod ved Portugals nedgangstider og Levantai hoje de novo o

³⁰ Burton, "The meaning of nostalgia"

espeldor de Portugal.³¹ Eksempelvis innen musikk er bossa nova sjargonguttrykket for ‘ny trend’ og hadde sin storhetstid fra slutten av 1950-tallet og frem til politisk skifte i 1964. Spesielt blant yngre brasilianere, som kunne oppfatte bossa nova som en dekadent salongmusikk, ble den etter hvert overskygget av den framvoksende mer politisk orienterte stilarten *Musica popular brasileira* som også trakk veksler på brasilianske musikktradisjoner. Sangstilen er i slekt med samba med sterk innflytelse fra jazz, gjerne med off-beat fraseringer og kontrasterer det rytmiske grunnlaget. Tekstene dreier seg ofte om skjønnhet, kjærlighet, lengsel og natur. Som i noen av de største slagerne: *Garota de Ipanema*, *Corcovado*, *Chega de Saudade* og *Desafinado*. Som et møtepunkt mellom brasiliansk musikk og jazz er en rekke bossa nova-låter tatt opp i jazzens standardrepertoarer. Sjangeren har tiltrukket seg mange kjente artister og fått stor internasjonal utbredelse gjennom sangere som Astrud Gilberio, musikere som Stan Getz, Herbie Mann og Laurindo Almeida.³²

Mono no aware

Den nærmeste oversettelsen av *mono no aware* fra japansk er «tingenes patos» og konseptets epitom er den årlige kirsebærblomstringen. Etablert på 1700-tallet av Motoori Norinaga for hans litterære kritikk av *the Tale of Genji*. Tingenes patos refererer til en opphøyd bevissthet av tingene rundt oss i kombinasjon med verdsettelse av deres kontemporære skjønnhet, milde tristhet og vår melankolske holdning til deres bortgang. Som en påminnelse om at alle ting svinner hen og blir en del av fortiden.

Mono no aware som estetisk disiplin innebærer i tillegg en del underliggende konsepter som *wabi* (subtil, ydmyk skjønnhet), *sabi* (rustikk patina) og *iki* (raffinert stil). De observasjonene av de estetiske disiplinene er de som fortolker virkeligheten som en konstant endring og bevegelse. Der verden er i fluks og synliggjør seg selv for våre sanser som den eneste virkeligheten. Det eksisterer ikke et konsept om et stabilt ‘platonisk’ univers over eller bak virkeligheten.³³

‘‘It does not matter how young or strong you may be, the hour of death comes sooner than you expect. It is an extraordinary miracle that you should have escaped to this day; do you

³¹ “Let us once again lift up the splendour of Portugal”

³² Bjørntoft og Knudsen, «Bossa nova»

³³ Parkes and Loughnane, «Japanese Aesthetics»

suppose you have even the briefest respite in which to relax?’³⁴

Med andre ord er det i den Japanske buddhistiske tradisjon en bevissthet rundt fundamental eksistens, på en annen side ingen grunnlag for nihilistisk desperasjon. Heller tolket som et kall om vital aktivitet i øyeblikket og en takknemlighet for hvert øyeblikk vi opplever.

Tingenes patos

Den underliggende meningen til *mono no aware* er kompleks og har historisk endret betydning over tid, men oppsummert refererer den overordnede estetiske disiplinen til ‘patos’ (bevisstheten) til ‘ting’ (*mono*). Uttrykt gjennom klassisk poesi fra attenhundretallet er *Manyōshū*, følelsen av *aware* det å være bevisst fuglesang, andre dyrs eksistens i likhet verden i bevegelse.

Ydmyk og ærlig skjønnhet

Et eksempel på *wabi* er spørsmål som ‘er vi kun ment å observere flora kun i full blomst, månen og stjernene kun når det er skyfritt?’ Eksempelvis er lengselen etter månen når det er regnvær og det å lukke seg inne fra naturen mens våren går en forbi er dypere emosjonell tilstand. Det å observere flora som akkurat er i ferd med å blomstre, høstløvene på bakken og visnende blomster er mer verdt vår beundring. Et eksempel på *wabi* og den undervurderte skjønnheten rundt oss som først skildret gjennom poesi. Men det er i tekunst og en Zen kontekst at *wabi* er utviklet: *wabi* betyr at selv i de mest stressende situasjoner oppstår det ingen dveling ved motgang, selv i møte med utilstrekkelighet og nederlag påvirkes en ikke av ønsker eller følelsen av urettferdighet. Og hvis en skulle føle seg begrenset, utilstrekkelig på et personlig nivå og klage over at ting er urettferdige – så er det ikke *wabi*.

Tekannen kan representere den japansk-buddhistiske tankegangen bak tekunsten og menneskets holdning til livet i form av et enkelt og symbolistisk tehus og verktøy brukt i ritualet. Et eksempel som viser til kontrasten og tankegangen om at skjønnhet innebærer opplevelsen av noe som overdådig og majestetisk. Den tradisjonelle sammensetningen av elementene i selve tehuset viser i likhet til det subtile og ydmyke skjønnhet: et tomt rom innrammet av ubehandlet treverk og enkle vegger, slik at lyset som treffer de forskjellige elementene dimmer skyggene i tomrommet. Det er tilsynelatende ingen utpregede detaljer å observere i dybden, men hvis vi studerer skyggene rundt treverket, rundt tekannen og

³⁴ Ibid

emaljeskålene, er det følelsen av stillhet og ro som taler gjennom komposisjonen av rommet og de ydmyke materialgruppene. begrepet *Sabi* har konnotasjoner til *sabireru* (å bli overflødig) og i senere tid meningsbærende for noe som har eldes godt, blitt rustet eller noe som har akkumulert en patina som igjen hever skjønnhet. Viktigheten av *sabi* i japanske teseremonier og kunstens helhet viser til konseptet om at *sabi* ikke kun er meningsbærende for noe som 'eldes', men samtidig for noe som 'modnes' med tiden og oppnår erfaring og innsikt. I likhet med patinaen som uttrykker eldre tings skjønnhet, ro og en dyp ensomhet.³⁵

Konseptene om tingenes patos og *wabi-sabi* viser i denne konteksten til eldre tings skjønnhet, og deres funksjon som møtepunkt som knytter fortiden og nåtiden sammen, på en måte nyere produkter og nyeste teknologi ikke er i stand til. Siden eldre ting har en tendens til å være laget av naturlige materialer eller teknikker som ansees for å være mer autentiske enn masseproduserte varer, hjelper de 'gamle ting' å realisere vår forbindelse til naturen og naturlige omgivelser. Høypolerte flater i sølv uten overdådige former eller dekorasjon er idealet, men selv godt brukte selvverktøy som en tekanne eller skjje får riper og mørkere partier grunnet oksidasjon. Støpte plasthåndtak mister farge og slites vekk ved bruk, og den akkumulerte patinaen som subtilt bygges opp år etter år inneholder eleganse og vitner om en naturlig prosess i kontrast til jaget etter nyere ting som stadig byttes ut i takt med teknologisk utvikling. På en annen side er skinnende blanke flater i en tekanne av sølv distinkt ikke-*sabi* i forhold til andre redskaper av treverk og keramikk. Eksempelvis hvis patinaen til en eldre gjenstand fjernes vil det ta tiår, til en hel livstid, å gjenoppbygge *sabi* før gjenstanden kan regnes for å være like skjønn som tidligere.

Oppsummering

Håndverkere drøfter fortsatt identitet og roller i vår egen tid, men gullsmedbransjens tradisjoner og idealer er fortsatt tilstedeværende blant unge aktører og norske designere trekkes mot europeiske og asiatiske stilarter – hva er gullsmedhåndverkerens rolle i dag? Fortsatt innenfor luksussegmentets rammer, fortsatt tilbakeskuende og fortsatt 'kreativt tyveri' av stilarter markedsført som 'autentisk norsk, designet i norge', men i realiteten et mangfoldig og bredt nettverk bestående av tegnere, gravører, siselører, juvelerer, emaljører, ufaglærte; det bransjen selv omtaler som designere, i en kreativ prosess der alle har sitt spesialiserte

³⁵ Parkes and Loughnane, «Japanese Aesthetics»

fagområde og rolle i utviklingen av en gjenstand for salg eller utstilling. Hvis vi ser på gullsmedhåndverkets norske historie er det med en kreativ frihet gullsmeder har hatt enn de andre fagområdene og materialgruppene, med nær kontakt med internasjonale nettverk historisk grunnet laugsordningen. Edle metaller har vært og er fortsatt kostbare materialer og gullsmedhåndverkernes kundekrets har naturlig bestått av bemidlede grupper som ofte er orienterte i sin samtid. Selv om emaljearbeidene fra stilperioden jugend vant seg innpass i norske miljøer var ikke faget på 1900-tallet som før; laugene var oppløst, produksjonen delvis industrialisert og kundekretsen utvidet og i endring. Borgerskapet overtok den posisjonen som utvalgte overklassen hadde hatt som gullsmedenes viktigste kundekrets, og borgerskapet på denne tiden hadde en langt mer tradisjonell og gammeldags smak, Vi kjenner ingen ren art nouveau-arbeider i sølv fra 1890-årene i Norge, de tidligste er synlige umiddelbart etter århundreskiftet.³⁶ (Opstad, 41).

Konklusjon

I 1964 argumenterte Susan Sontag for at art nouveau var som en frigjørelse fra tidligere konformitet, et eksempel på CAMP, en representant for det ekletiske, modige individer som trosset gjeldende trender og "god smak" i samtiden. Emaljearbeidene av Gaudernack og Visund fra deres tid som ansatte i et komplekst gullsmednettverk viser til inspirasjonen fra internasjonale strømninger og norsk flora og fauna, libeller, vannliljer og japanske fargeflater til rigide og geometriske, om enn maskuline formuttrykk i større korpusgjenstander som Tekannen og den runde og dominerende mokkakannen med støpte bakelitthåndtak. Gjenstandene vitner om en tid da gullsmedhåndverket var i dialog med internasjonale nettverk og hvordan fruktbare samarbeid og konkurransedyktighet muliggjorde kostbare produksjonsmetoder og kreative miljøer. For noen grupper vitner gjenstandene fortsatt om en svunnen tid, hvor statussymbolet forstått står sterkt i minnet mellom tidsperioder, samtidig ved å ta gjenstandene ut av denne konteksten og plassere de i en bruktforetning, på et loppemarked på Birkelunden, til omsmelt i den lokale gullsmedforretningen, er det i likhet interesse for private samlere å innhente fortidens ting til private hjem, som representanter som knytter sammen fortid og nåtid på tvers av aktører innenfor spesifikke nettverk og kulturelle status.

Det er en kompleks ting i seg selv: minner fra hendelser fra en fjern fortid, hjemsoekt av

³⁶ Opstad, norsk art nouveau

mennesker som har vokst opp, blitt gammel eller gått bort, som foretok seg handlinger som ikke lengre gjøres, i en verden som ikke lengre eksisterer. Samtidig kan fortiden oppleves så virkelige i våre sinn at kanskje, ved å si navnene til fortidens personer, steder eller ting, vil de på magisk vis komme tilbake til oss. Nostalgien rundt steder, lukter, smaker, lyd og ting er om ikke annet et paradoks. Særlig ved å supplementere med substans og tekstur, minner nostalgi oss på alt som har svunnet hen og gått tapt med tiden, og i denne påminnelsen, gjør det at vi blir bevisste at det ikke er mulig å oppleve fortiden på ny annet enn gjennom påminnelser, og vi kompenserer for alt som mangler ved å erverve oss nye ting: der handelsbransjen markedsfører og benytter seg av iboende nostalgi for å selge oss nye ting, enten det er smykker, hus, biler og klær.

Det kan samtidig diskuteres om nostalgi er en form for selvbedrag siden det involverer en viss grad av idealisering samt et forstyrret bilde av fortiden, ikke minst siden negative elementer er gått tapt blant de positive minnene om fortiden, og etterlater kun høydepunkter. Romerne hadde en egen benevnelse for denne tilstanden; fenomenet som psykologien kaller «rosenrødt retrospekt»: fortiden er alltid godt husket.³⁷

Og hvis vi hengir oss til nostalgien for fortiden kan det danne grunnlaget for en utopi som aldri eksisterte eller aldri kan eksistere, men som er objekt for søken koste hva det koste vil, som en negativ kontrast til nåtiden siden søken etter utopien fjerner den utopiske tilstanden gleden og potensialet fra nåtiden og fremtidens potensiale. For paradiset er ikke så mye et sted man kan dra til som et sted man kanskje tror man kommer tilbake fra.

samtidig er det gjennom tilknytningen til fortiden at vi kan verdsette tings kortvarige aktualitet, en påminnelse om at alle ting viker for fremtiden. Selv om elegansen og skjønnheten er udødelig er de distinkte manifestasjonene av følelser tilknyttet fortiden noe som kan preserveres gjennom fysiske objekter og dialogen med de, samtidig kan de ikke gjenskapes siden de var unike i sin samtid.

I kontrast er wabi-sabi en estetikk som fremmer det uperfekte, med grunnlag i Zen buddhisme, en retning som fremmer aksepten for og liberaliseringen fra det materielle i hverdagslivet. Emalje og korpugjenstander akkumulerer patina over tid, med deres mørke

³⁷ Burton, «The meaning of nostalgia»

flekker fra oksidering, forurensninger som preger glass, riper og bulker i et mykt materiale som sølv, er alle uperfekte detaljer som preger fortidens emaljearbeider og deres skjøre glasskonstruksjoner som blir enda mer unik over tid. Det er delvis gjennom den nostalgiske lupen iv studerer emaljeabreidene og korpus av Gaudernack og Visund, samtidig er de ikke strengt kategorisert som wabi-sabi, sølv er et edelt og overdådig materiale, uorganiske og kaldt, ikke-wabi hvis vi følger den tradisjonelle zen buddhismen. Et annet uttrykk for og en kontrast til wabi-sabi og aware no er det tyske *Sehnsucht*: for lengsel eller 'craving'. En misnøye for det uperfekte virkeligheten i kombinasjon med en lengsel etter et ideal som fremstår mer virkelig enn virkeligheten selv. Eller det noen kasneij ville omtalt som *magisk*. Som fra de siste linjene fra Walt Whitmans *Song of the Universal*: IS it a dream?/ Nay, but the lack of the dream/ And, failing it, life's lore and wealth a dream/ And all the world a dream''. *Sehnsucht* kan med andre ord være en form for en utilfredsstilt 'hjertens' lengsel etter *noen eller noe*, men vi vet ikke nøyaktig hva. Som en følelse av et *noe* som vekker en følelse av glede. Men en utilfredsstilt glede som i seg selv er mer ønskelig enn å være fornøyd og content. Paradokset 'glede' springer ut av det self-defeating nature of human desire, som kan ansees for å være ikke mindre enn et ønske for å ønske, en lengsel for å lengte. Og det å lengte etter noe, "de gode gamle dagene" eller tilsvarende, springer ut av forskjellige grunner; eksempelvis individer som har levd gjennom 1930 og 1950tallet, som fortsatt lever i dag, kan oppleve personlig nostalgi siden de husker tilbake til hvordan det var å leve og oppleve på 1930 og 1950tallet. det fenomenet er i kontrast til hva yngre generasjoner opplever, for eksempel et individ fra millennial generasjonen. For de er det til forskjell fra personlig nostalgi en historisk nostalgi. Og historisk nostalgi ut fra tidligere forskning oppleves i samsvar med en misnøye og uro rundt nåtidens politiske landskap (eller lignende).

Hvis nettverk i dag er urolige og misnøyd med hvordan samfunnet er i dag er de mer villige til å oppleve følelsen av at ting var bedre i fortiden. I hvor stor grad en opplever en historisk nostalgi kan variere ut fra individers kunnskap om fortiden, men vil til en viss grad læres bort av familiemedlemmer og autoritetsfigurer, TV-serier og film, litteratur og musikk, og museumsinstitusjoner. Å være på søken etter fortiden og romantisere forskjellige historiske perioder som viktoriansk tid eller stilperioder som art nouveau, ikke på grunnlag av at vi nødvendigvis har levd gjennom periodene selv, men fordi vi opplever ei gitt narrativ og en romantisering gjennom litteratur, film og andre kunstformer. Samtidig er det personlige og historiske nostalgiske perspektivet i kontrast til noen som uttaler at de mener dagens samfunn er stressende eller urovekkende og at "livet var bedre før", litt av grunnlaget er siden minner

i seg selv ikke er troverdige. De er ikke nøyaktige eller objektive i forhold til hvordan ting virkelig var, de er representasjoner og inntrykk for hvordan ting var tidligere. Og hvis vi innhenter minner fra fortiden, fra eksempelvis 1908 eller 1931 eller uansett historisk periode vi har levd gjennom, så er rommet stort for å være veldig selektiv i avgjørelsen om hva som kan innhentes og hvilke kilder. En tidsperiode inneholder mangefasettete, mangfold av elementer. Et individ kan forholde seg nostalgisk til en gitt periode, men utelater komponenter som klasseskille og andre politiske konflikter. Vi velger selektivt og subjektivt, og det kognitive minnets prosess er ikke kun selektivt, men det forstyrrer helheten til en viss grad. Det er menneskelig natur å idealisere og romantisere og derfor skaper vi på et individuelt plan et unøyaktig bilde av minnene- noen forbinder emaljearbeidene med positive minner, magisk gullsmedkunst, eller hendelser fra samme tidsperiode. Samtidig er det i globaliseringens tidsalder et mangfold tilbakeblikk, med tanke på film og serier som gjenopplever gjenskapelse Eller artistgrupper fra 1990-tallet som gjenforenes og drar på turneringer og steder som publiserer topp 20-lister over forskjellige gjenstander fra fortiden som av yngre generasjoner regnes for å være historiske som 20 møbler, leker, klesplagg eller lignende fra 1960-tallet av aktører som Buzzfeed og lignende sosiale nettverk. Videoer og artikler som går virale og menneskegrupper som flokker til for å vise elegante ting og deler deres opplevelser av fortiden. Er det virkelig slik at vi er mer nostalgiske i dag fordi vi er hyper-koblet hele tiden og har muligheten til å dele minnene våre med titusenvise av mennesker samtidig gjennom internett?

et komplekst spørsmål som det kan være et mangfold grunner til, men retrofenomenet som kanskje har blitt en slags fadese. På en måte forteller nostalgien oss at det er noe manglende, en lengsel etter noe som ikke eksisterer i ens nåværende livstil og det som er savnet kanskje kan være en mer sosial tilknytning, en mer personlig og sosial tilknytning til et nettverk utenfor de virtuelle verdenene. På en annen side kan det være grupper som mister deres mening og at nostalgis sunneste funksjon er å holde oss fokusert på hva som gjør livene våre meningsfulle. Innhentet data antyder eksempelvis at nostalgi hjelper oss med å forstå hva som kan være meningsbærende i våre liv og ved å observere reboots og mennesker som formidler minner fra fortiden, kan det fortelle oss at noen samfunnsgrupper ikke er helt fornøyde med sin nåværende livsstil, at noe mangler på et mer pragmatisk nivå og at vi er mye mer eksponert for reboots og spin-offs grunnet sosiale media som går viralt i et raskere tempo enn tidligere.

Samtidig er formidlingen av kollektive minner og erfaringer fra fortiden problematiske å oppleve på et sosialt plan hvis forskjellige grupper mennesker ikke deler de samme minnene eller erfaringene fra perioden. Hvis et individ ønsker å dele eller huske tilbake til sine tidligere erfaringer og opplevelser, men ingen andre i målgruppen eller personlig nivå opplevde de samme tingene. Historisk snakker vi om et generasjonsskille, der et individ ser tilbake på og deler minner fra 1950tallet og en yngre gruppe mennesker ikke kjenner til de samme erfaringene eller hendelsene fra fortiden. Samtidig er det ikke en selvfølge at vi vil høre om hverandres nostalgiske minner, men kanskje vi skulle være litt mer åpne siden vi har mye å lære fra hverandres nostalgiske minner. Forskning viser til at nostalgi kan være tilknyttet milde, pro-sosiale emosjoner som medfølelse, empati og altruisme, og fjernt fra fiendtlighet og sinne. På en annen side kan det være en isolerende tilstand, siden det ikke er gitt at andre individer kan relatere til nostalgi på et personlig nivå, og en kan eller velger å utelukke minner fra fortiden i dialog med andre. Men det som ultimat leder til en optimistisk type nostalgi er de positive, pro-sosiale aspektene rundt det å knytte bånd med andre, danne et nettverk som knytter fortiden og nåtiden sammen. Ved å konfrontere fortiden med grunnlag i nåtiden i et forsøk på å finne lærdom som vi kan bruke for å oppdatere oss selv, skape nye perspektiver i dagens samfunn og på så måte prøve å finne en optimistisk holdning til fremtiden og dens potensiale.

Illustrasjonsliste

Ill.1. Gaudernack, Gustav. Brosje. Begynnelsen av 1900-1910. Sølv med grubeemalje.

D40mm. KK-J.00231. [Brosje \[Brosje\] - Stiftelsen Kulturkvartalet / DigitaltMuseum](#)

Ill.5. Visund, Hanna. Tekanne. 1931. Funksjonalisme. H115mm x B220mm. 925S med gruveemalje og ibenholt. Teknikker: emaljering og hengsling. OK-10431. Produsert av J. Tostrup. Norge, Oslo.

[Tekanne - Nasjonalmuseet, designsamlingene / DigitaltMuseum](#)

Litteraturliste

Burton, Neel. "The meaning of nostalgia: The psychology and philosophy of nostalgia". 24.

Mars. 2020. [The Meaning of Nostalgia | Psychology Today](#)

Gundersen, Dag. «Nostalgi», *Store norske leksikon online*. 7.mai 2018.

[nostalgi – Store norske leksikon \(snl.no\)](#)

Parkes, Graham and Adam Loughnane, "Japanese Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2018.

<https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/japanese-aesthetics>

Bjørntoft, Ola. Og Knudsen, Jan Sverre. «Bossa nova». I *store norske leksikon online*.

- Bøe, Alf. *Kunsthåndverket 1870-1914: En nasjonal gjenstandskultur blir skapt*. Oslo: Pensumtjeneste, 1997.
- Stang, Kaare. *Moderne tider: 1900-tallets stilarter i norsk arkitektur, kunstindustri og design*. Cappelen, 1996.
- Brenna, Brita. «Materielle forbindelser: en natursamlende biskop og hans ordning av verden». I *Materiell kultur*. Rogan, Bjarne, Naguib, Saphiraz- Amal (red). Oslo: Novus Forlag, 2011.
- Benjamin, Walter. *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Translated by J.A. Underwood. England, London: Penguin Books Ltd, 2008.
- Eriksen, Anne, Göran, Mia. Og Reinton, Evang Ragnhild (red). *Tingenes tilsynekomster: Kulturproduksjon, materialitet og estetikk*. Oslo: Novus Forlag, 2013.
- Fallan, Kjetil. And Lees-Maffei, Grace. “It’s Personal: Subjectivity in Design History” in *Design and Culture*. Vol.7, Issue 1. Pages 5-28. UK: Bloomsbury Publishing, 2015.
- Folkmann, Mads Nygaard. *The Aesthetics of Imagination in Design*. MIT Press, 2013.
- Guffey, Elizabeth. *Retro: The Culture of Revival*. London: Reaktion Books Ltd, 2006.
- Gell, Alfred. *Art and Agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Gaudernack, Gustav, Gaudernack, Rolf. Og Opstad, Jan-Lauritz. *Gustav Gaudernack: En europeer i norsk ungdom: introduksjon og 150 arbeider*. Oslo: Museet, 1979.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2014061205083
- Keane, Webb. “Signs are not the garb of meaning: on the social analysis of material things.” In Miller, Daniel (ed). *Materiality*. Durham: Duke University Press, 2005. 188-211.

Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory 1st ed.* Oxford University Press, 2007. [Kindle Cloud Reader \(amazon.com\)](#)

Opstad, Jan-Lauritz. *Norsk Art Nouveau*. Oslo: C. Huitfeldt Forlag, 1979.

Pinney, Christopher. "Things Happen: or, from which moment does that object come?" in Miller, Daniel (ed). *Materiality*. Durham: Duke University Press, 2005.

Gillian, Rose. And Divya P, Tolia-Kelly (ed). *Visuality/Materiality: Images, Objects and Practices*. Farnham: Ashgate, 2012.

T, Thurnell. 'Common-sense' research: senses, emotions and embodiment in researching stag tourism in Eastern Europe. *Methodological Innovations Online* 6(3): 39–49. 2011.

F, Tracy. And P, Carmichael. "Research ethics and participatory research in an interdisciplinary technology-enhanced learning project." *International Journal of Research & Method in Education* 33(3): 245–257. 2010.

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

Woodward, Ian. "Domestic objects and the taste epiphany: a resource for consumption methodology." *Journal of Material Culture* 6(2): 115–136. 2001.

Woodward, Sophie. "Object interviews, material imaginings and 'unsettling' methods: interdisciplinary approaches to understanding materials and material culture." *Qualitative research: QR*, 2016-08, Vol. 16 (4), p.359-374.

