

Emilyn M. McKenna

Dokumentere for å formidle immateriell kulturarv

Brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark



Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap
Institutt for folkemusikk og tradisjonskunst
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2021 Emilyn M. McKenna

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Moderniseringen av samfunnet som foregikk i løpet av det 20. århundre har resultert i at de levende miljøene som praktiserer håndverkstradisjoner i Norge og andre land har minket betraktelig. Dette var bakgrunnen for at UNESCO skapte en egen konvensjon om vern av den immaterielle kulturarven i 2003. Mye av utfordringen ligger i at store deler av befolkningen nå bor i byer fremfor på bygdene hvor håndverkstradisjonene har sine opphavssteder. Dette mastergradsprosjektet har gått inn for å finne en løsning på dette problemet, ved å ta en håndverkstradisjon til befolkningen der de er. Hvor kjennskap til kulturen som den representerer ses på som en uløselig del. I denne sammenhengen har jeg utført en casestudie om brikkevev-tradisjonen som er del av drakt-tradisjonen i Øst-Telemark. Fremgangsmåten har bestått av å samle inn informasjon om kulturen og tradisjonen. Samt en dybdestudie av den handlingsborne kunnskapen gjennom observasjon og refleksjon av flere brikkevevmestere sine fremstillingsprosesser, og gjennom egen praksistilnærming. Den resulterende dokumentasjonen er skapt i en form som sikter mot å støtte opp om videreformidling, og utvikling av digitale praksisfelleskap.

Abstract

The modernization of society which took place during the 20. century led to a considerable decline of people taking up the practice of traditional handcrafts, both in Norway and other countries. This was the reason why UNESCO created a convention for the safeguarding of intangible cultural heritage in 2003. Much of the challenge lies in the fact that large parts of the population now reside in cities rather than in the villages where the craft traditions have their origins. This master's project has set out to find a solution to this problem, by taking a craft tradition to the people where they are. Where the knowledge of the culture that it represents is seen as an integral part. In this context, I have carried out a case study of the tablet weaving tradition which is part of the costume tradition in East Telemark, Norway. My methods have consisted of collecting information about the culture and tradition, as well as an in-depth study of the tacit knowledge residing in its practitioners. This was done by observing and reflecting on the work of several tablet weaving masters, and my own practical learning process. The resulting documentation is created in a form that aims to support the dissemination and development of digital communities of practice.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	3
Abstract.....	4
Innholdsfortegnelse	5-9
Forord	10
1 Innledning.....	11
Relevansen av å ha kjennskap til vår kulturarv	11
Konvensjon om vern av immateriell kulturarv	12
Konvensjonen i norsk sammenheng.....	13
En casestudie om brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark.....	14
Problemstilling	15
2 Begrepsavklaring og avgrensning	17
Begrepsavklaring knyttet til brikkevevtradisjonen fra Øst-telemark	18
Kulturarv som tradisjon	19
Tradisjon og tradering.....	21
Innsideperspektivet	21
Brikkevevtradisjonen og modernisering	22
Utøvelse klassifisert som revitalisering.....	22
Uttrykket i brikkevevtradisjonen	22
Praksisfelleskap	22
Forhåndsregler i tradisjonelt «design».....	24
Kunnskaper forbundet med fremstillingsprosessen.....	25
Handlingsboren kunnskap.....	25
Dimensjoner innen handlingsboren kunnskap	25

Andre kunnskapsformer og ferdigheter	27
Avgrensning av det immaterielle innholdet.....	28
3 Brikkeevtradisjonen fra Øst-Telemark	30
Kilder med innhold om brikkeevtradisjonen	31
Brikkeevtradisjonens historisk utvikling.....	31
Kulturen brikkeevtradisjonen hører til	31
De eldste bandene og rekonstruksjoner.....	33
Materialer i de eldste bandene.....	35
Overgangsband eller belter	37
Livband til Gammel-Øst	39
Fra hjemmespunnet til masseprodusert zephyrgarn	40
Endringer som førte til utviklingen av stakkebelte.....	41
Spesialiserte oppfinnelser og utstyr	43
Stakkebeltets mål og mønster	46
Om beltestakken.....	47
Stakkebeltets uttrykk.....	48
Vippe- og forkleband til beltestakken.....	50
Fra folkedrakt til bunad.....	52
Beltet til raudtrøyebunaden	52
Raudtrøyebunadsbelte i dag.....	55
En kritisk tid for den levende tradisjonen.....	56
Brikkeevtradisjonsmiljøet	57
Forming a uttrykket i dagens brikkeevsprodukter.....	60

4	Forskningsdesign og metode	62
	Vitenskapsfilosofisk forankring	62
	Egen bakgrunn	63
	Metode	64
	Praksisorientert designforskning	64
	Casestudie som metode.....	65
	Å dokumentere for å formidle	66
	Refleksjoner rundt den handlingsborne kunnskapen	68
	Former for refleksjon	68
	Refleksjon i kombinasjon med vurdering	69
	Oppdage og formidle den handlingsborne kunnskapen	70
	Å bygge forståelse.....	71
	Brobygging og formidling.....	72
5	Datainnsamlingen	73
	Kontekst og oversiktsbilde av brikkevevtradisjonen	73
	Oversikt over brikkevevtradisjonen	74
	Gjenstandsanalyse	75
	Analyse av kulturgjenstander og brikkevevsprodukter	75
	Intervjuer, observasjon og videoopptak.....	75
	Intervjuguide	76
	Intervjuer og observasjon	77
	Dybdeintervjuer med videoopptak.....	78
	Personlig praksistilnærming i faser	81
	Brikkevevkurs og den primære praksisfasen	82
	Eksperimenteringsfase.....	82

	Veving av stakkebelte til beltestakk	87
	Ferdig stakkebelte påkledd beltestakken	90
6	Analyse og Resulterende dokumentasjon	91
	Analyse av forskningsdata	91
	Fremstillingsprosessen i brikkevevtradisjonen	92
	Estetiske idealer i brikkevevsproduktene	93
	Utstyret som brukes i fremstillingsprosessen.....	93
	Forskjellige løsninger på oppspenn	94
	Skyttel, vevekniv og krav til styrke	96
	Materialene	97
	Bakgrunnen for dagens beltegarn	97
	Andre materialer.....	98
	Oversikter med "generøse rammer"	99
	Formidling av den handlingsborne kunnskapen	103
	Om spenning	104
	Om vevingen	5
	Refleksjon over handling og vurdering	10
	Brobygging til den handlingsborne kunnskapen	106
	Beskrivelse av spenningsgrader som vist i video	107
	Beskrivelse av vevstiler som vist i video	109
7	Drøfting og konklusjon.....	111
	Formidling av det immaterielle innholdet i brikkevevtradisjonen	111
	Brobygging til den handlingsborne kunnskapen	112
	Veien videre.....	113
	Litteraturliste	115

Oversikt over figurer	119
Oversikt over vedlegg	121
Vedlegg.....	122-142

Forord

Dette mastergradsprosjektet bygget på en oppriktig følelse av engasjement og personlig tilknytning til problemstillingen. Derfor har det tidvis vært krevende å velge bort innhold og å holde fokus. Denne følelsen tror jeg at jeg deler med mange av de jeg har møtt på min vei gjennom datainnsamlingene. Selv om personlig driv har vært til stede hele veien, hadde det aldri vært tilstrekkelig for å komme i mål. Resultatene representerer et samarbeid, og er til en stor grad takket være generøsiteten til de som har vært involvert. Derfor vil jeg først og fremst rette en stor takk til alle de.

Tusen takk til mine veiledere ved USN Bodil Akselvoll og Veronika Glitsch. Samt mine «bonusveiledere» Sonja Berlin og Kari-Anne Pedersen, som alle har delt generøst av sin kunnskap og vært gode diskusjonspartnere underveis. Filme-arbeidet ville ikke ha vært mulig uten hjelp fra min far Paul J. McKenna og Bjørn Ivar Nilsen Haugdal leder av medieavdelingen ved USN, som både har stått for veiledning og utlån av fotoutstyr. Likeledes vil jeg også takke Eli Wendelbo for hjelp med veveutstyr. Jeg retter en spesiell takk til Jane Boddy som tok oss igjennom hele fremstillingsprosessen hennes foran kamera over flere dager. Torkjel og Gro Sletta og Rune Glenna med alt de hadde å vise frem og fortelle om sine samlinger av unike kulturgjenstander og sine nedarvede fremstillingsprosesser. Takk til Signe Merete Haugland for de lange og opplysende samtalene, og hennes store engasjement og driv som langt overgår min egen. Takk til Ingeborg Jorid Vale og Liv Berit Kaasa som har tatt meg imot, og vist og fortalt mye spennende om drakttradisjonen og Øst-Telemarkkulturen i løpet av våre møter på Evju Bygdetun. Til sist vil jeg takke min mor og samboer for sin tålmodighet og støtte underveis.

1. Innledning

Det er et globalt problem i vår tid at mye av kunnskapen om tradisjoner som er knyttet til eldre håndverkspraksiser er i ferd med å forsvinne. Med den forsvinner noe av det som knytter mennesker til sine lokalmiljø, og det som gir forståelse for kontinuiteten mellom fortiden og samtiden. Dette problemet forsøker flere organisasjoner som blant annet UNESCO å finne løsninger på. Den største utfordringen i dette arbeidet er de store endringene i samfunnsstrukturen som skjedde i løpet av det forrige århundre. Med en stadig større fortetning av befolkningen som bor i byer og en tømning av landsbygda og minkende andel gårdbrukere. Man så også en stadig større formalisering av de unges opplæring gjennom det offentlige skoleverket, hvor kunnskaper ble inndelt i yrker og spesialfelt. Industrialiseringen og den teknologiske utviklingen førte samtidig til en masseproduksjon av bruksvarer. Dermed ble mye av opplæringen som før hadde foregått i hjemmene rundt tilvirkningen av dagligdagse bruksvarer gjort overflødig.

Relevansen av å ha kjennskap til vår kulturarv

Interessen for denne problematikken oppsto da jeg tok Praktisk pedagogisk utdanning-Kunst og håndverk i 2018, og begynte på en oppgave som skulle bli utgangspunktet for dette mastergradsprosjektet. De siste årene har dette studiet satt søkelys på hvordan stadig flere ungdommer får utfordringer knyttet til identitetsforståelse, spesielt minoritetsspråklige elever. Dette pålegges også dagens samfunnsstruktur som er påvirket av moderniserings- og globaliseringsprosessene som skjer i dag. I boken *Flerkulturell pedagogikk* skriver Joar Aasen (2012) om forskning som viser til at minoritetsspråklige elever presterer bedre i alle fag om det legges til rette for morsmålsopplæring i skolen. Fordi det gir et stødig fundament å bygge på. At det de har med hjemmefra er det som eleven har størst tilknytning til og derfor har best mulighet til å forstå ny kunnskap igjennom.

Dette førte til min egen konklusjon om at kultur ikke bare har et verbalt og skriftlig språk, men det at man uttrykker seg på flere måter som f.eks. visuelt. Derfor vil også det å kunne beherske visuelle og taktile uttrykksformer bidra til bedre forståelse og følelse av tilhørighet til egen kulturbakgrunn. Dette ledet til at jeg utførte undersøkelser rundt hvordan en faglærer kan gå frem for å lære bort et tradisjonelt handverk til ungdomselever.

Konvensjon om vern av immateriell kulturarv

I løpet av de siste årene har det vært uttrykt et stort politisk ønske i Norge om å tilbakeføre kunnskaper rundt egen kulturarv til den allmenne befolkningen. Den norske stat knyttet seg til UNESCO sin konvensjon om vern av immateriell kulturarv i 2007 etter et enstemmig vedtak i Stortinget (Berkaak, 2010). Denne innebærer blant annet vern av kunnskapene om tilvirkning av tradisjonelle håndverk (UNESCO, 2003). UNESCO la opp til at statene som knyttet seg til konvensjonen kunne sikre både nasjonalt og internasjonalt samarbeid og rettigheter rundt vern av sin kulturarv. Statene forpliktet seg da blant annet til å sette i gang nødvendige politiske tiltak som å redegjøre for nasjonens immaterielle kulturarv, vedtak av retningslinjer for vern, fremme både formell og uformell utdanning, å sette aktuelle grupper og enkeltpersoner innenfor et tradisjonsmiljø i lederroller for slikt vern og å sikre størst mulig deltakelse rundt en gitt kulturarv i et lokalsamfunn.

Med de nye læreplanene LK20 ser man hvordan dette er i ferd med å komme inn i opplæringen i grunnskolen og på videregående nivå. Under formål i overordnet del av læreplanen står det at. «*Opplæringa skal bidra til å utvide kjennskapen til og forståinga av den nasjonale kulturarven og vår felles internasjonale kulturtradisjon*» (UDIR, 2020, s.3) I faget kunst og håndverk i grunnskolen er det nå en del av de sentrale verdiene og har fått et eget kompetansemål etter 7. trinn (UDIR, 2020, s. 9) . På videregående nivå har viljen vært enda sterkere på håndverksfaglig linje, hvor et forslag lenge lå inne om å endre navnet på VG1 løpet Design og håndverk til Design og Tradisjonshåndverk (UDIR, 2019). Selv om navneendringen ikke slo igjennom gjenspeiles konvensjonens tematikk flere steder i læreplanen for dette faget.

Konvensjonen i norsk sammenheng

Odd A. Berkaak (2010) gjorde en analyse av hvordan konvensjonen kunne forstås og iverksettes i norsk sammenheng på oppdrag fra den norske UNESCO-kommisjonen. Han fastslår at Norge lenge har vært et foregangsland når det gjelder innsamling av folkekunst og etablering av den immaterielle kulturarven. Han peker spesielt på nasjonaliseringen som foregikk fra 1830 årene som opphavet til dette. Resultatet var et godt etablert profesjonelt fagmiljø med høy kompetanse og tilhørende institusjoner, og sterke tradisjonsmiljøer på de fleste fagområder forklarer han. Innen håndverksfag er det i denne sammenheng verd å nevne Norsk Husflid og Norsk Håndverksinstitutt innen uavhengige organisasjoner, og Hjertleid Handverksskole på Dovre og folkekunststudiet ved USN Institutt for Tradisjonskunst og Folkemusikk innen formell utdanning.

Samtidig peker han på at i dette ligger også noe av utfordringen med implementeringen av konvensjonen. Disse handler om institusjonenes definisjonsmakt og at istedenfor å tenke nytt og å følge med i utviklingen, lener man seg på det som allerede er etablert. Han trekker frem sitatet «the social and cultural fulfilment of the individual» (Berkaak, 2010, s. 24) fra konvensjonen, og hevder at UNESCO står for en oppfatning om at man først og fremst må prioritere de kulturuttrykkene som grupper og individer selv finner meningsfulle. Dette betyr åpenhet, mangfold og kreativ valgfrihet, og at det er tradisjonsmiljøet og deres livsbetingelser som skal vernes om. Hva en tradisjonell håndverkspraksis består av er altså noe som samlet skal defineres av de som praktiserer dem i dag.

Samtidig kan det oppstå et dilemma rundt verdiperspektiv og representativiteten til forskjellige typer tradisjonsuttrykk innenfor et lokalmiljø, og de moderne samfunnsprosessene i vår tid (Berkaak, 2010). Følgelig spør han om det er riktig at noen former for kulturarv burde «vernes» fra utviklingen. I bunadsnæringen vises f.eks. denne problematikken, hvor man ser tendenser til rendyrking av det historiske. Han mener at vern innenfor konvensjonen først og fremst innebærer å sikre levedyktighet. Derfor må man videreføre tradisjonelle læringsformer med moderne formidlingsformer og teknologier, og utvikle nye fremgangsmåter der dette er

vanskelig. Målet må være å sikre et praksisfelleskap over lang tid som innebærer at et stort nok antall personer er involvert i videreføringen mener han.

Man kan spørre seg hvordan dette kan gjennomføres i vår tid når den største andelen av befolkningen bor i byer, fjernt fra tradisjonenes utspringssted. Dette masterprosjektet er basert på dette dilemmaet og har følgelig problematisert denne typen oversettelsesarbeid mellom det tradisjonelle og moderne teknologi og samfunnsstruktur. Den retter seg mot det feltet som består av de som ønsker tilgjengeliggjøring av kunnskaper om tilvirkningen av tradisjonelt håndverk og å støtte fremveksten av praksisfelleskap. Både innen formell eller uformell opplæring eller andre arenaer, på alt fra et lokalt til et internasjonalt nivå.

En casestudie om brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark

Undersøkelsene jeg gjorde i forbindelse med oppgaven jeg hadde i Praktisk pedagogisk utdanning studiet som var utgangspunktet for dette masterprosjektet, var knyttet til et tradisjonelt håndverk som kommer fra Punjab regionen i Nord- Pakistan som heter *Phulkaribroderi*. Med den knappe tiden tatt i betraktning gikk mye tid med til å prøve å lokalisere pakistanske håndverkere som kunne denne teknikken. Dette viste seg å være en svært vanskelig oppgave. Ikke minst fordi (som jeg forsto det på flere informanter) det er mange som legger vekk slik håndverkspraksis når de flytter til et nytt sted. Grunnen var at de opplever at de heller burde konsentrere seg om å tilpasse seg det nye samfunnets gjeldende gjøremål.

For å lære meg teknikken måtte jeg derfor hvile ene og alene på ressurser som var tilgjengelige i dokumentert form. Disse besto av bøker, internettsider og videoer på Youtube.com. Dette gjenspeilte seg til en stor grad i de ferdige resultatene, og ikke minst i den kunnskapen jeg satt igjen med om denne håndverkstradisjonen. Det var tydelig at noe viktig manglet, selv om jeg ikke helt kunne sette fingeren på hva dette var. På bakgrunn av disse erfaringene stilte jeg meg følgende spørsmål: hva skjer hvis tradisjonsbærere ikke får mulighet til å videreføre kunnskapen til neste generasjon? Finnes det en måte å dokumentere deres kunnskaper på? og kan det gjøres på en slik

måte at nye generasjoner kan lære hvordan de kan praktisere det tradisjonelle håndverket, om enn i en stilisert form?

For å kunne undersøke hvordan man kan skape dokumentasjon som muliggjør formidling av kunnskapene rundt tilvirkningen av et tradisjonelt håndverk uten levende tradisjonsoverføring, har jeg valgt å studere brikkeevtradisjonen fra Øst-Telemark som en case. Dette er en tradisjon som er en del av folkedrakttradisjonen og bunadene som hører til Øst-Telemark. Brikkeevtradisjonen egner seg som en case for forskningen jeg ønsker å gjøre fordi den er en levende tradisjon som fortsatt har mange tradisjonsbærere med slike kunnskaper som jeg ønsker å dokumentere. Det er også et tradisjonelt håndverk som jeg har mulighet til å få tilgang til på grunn av min egen geografiske nærhet til det opprinnelige lokalområdet det kommer fra. Egen førforståelse rundt det kulturelle og språklige som hører til denne lokalkulturen tror jeg også er en faktor som kan sikre meg tilgang til miljøet som praktiserer brikkeevtradisjonen. Som en motivasjon for min egen del er jeg nysgjerrig på brikkeevtradisjonen fordi jeg har kjennskap til beltestakken via eget bruk. Min mor valgte å sy denne for ca. 30 år siden fordi min oldemor var fra Skien som har vært definert som del av Øst-Telemark i nyere tid. I denne drakten er det brikkevevde beltet som brukes for å stramme inn livet et viktig tilbehør.

Problemstilling

For å få en god forståelse av brikkeevtradisjonen fra Øst-Telemark ønsker jeg å gå inn i en tilnæringsprosess hvor jeg får muligheten til å oppleve og loggføre det immaterielle innholdet som oppstår og viser seg i forskjellige situasjoner. Jeg ønsker å utforske både kunnskapene rundt det tekniske og de mer kulturelt betingede sosiale prosessene, og smaksdefinisjonene som utmerker seg. Deretter vil jeg undersøke hvordan man kan bruke denne informasjonen til å utarbeide former for dokumentasjon som kan gjøre kunnskapen tilgjengelig også for de som ikke har mulighet til å oppleve levende tradisjonsoverføring. I denne sammenhengen ønsker jeg å finne svar på følgende problemstilling:

Hvilket immaterielt innhold viser seg i arbeidet med brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark, og hvordan kan dette dokumenteres slik at nåværende og kommende generasjoner kan tilegne seg kunnskapen?

2. Begrepsavklaring og avgrensning

I dette kapitlet vil jeg forklare de mest relevante begrepene for forskningen jeg ønsker å gjøre. Jeg vil også gå inn på hvilket immaterielt innhold i brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark som jeg ønsker å fokusere på. Helt sentralt for min forskning er UNESCO sin definisjon av immateriell kulturarv som problemstillingen for dette mastergradsprosjektet er bygget på.

Begrepsavklaring knyttet til brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark

I teksten under vil jeg gå systematisk igjennom UNESCO sin definisjon der den er relevant for problemstillingen og de avgrensningene jeg har foretatt rundt det immaterielle innholdet i brikkevevtradisjonen. Da legger jeg til grunn min egen tolkning, basert på forutsetninger som gjelder for brikkevevtradisjonen som jeg forstår dem.

Unesco sin definisjon av immateriell kulturarv er:

«Immateriell kulturarv» betyr praksis, fremstillinger, uttrykk, kunnskap, ferdigheter – samt tilhørende instrumenter, gjenstander, kulturgjenstander og kulturelle rom – som samfunn, grupper og, i noen tilfeller, enkeltpersoner anerkjenner som en del av sin kulturarv. Denne immaterielle kulturarven, som er overført fra generasjon til generasjon, blir stadig gjenskapt av samfunn og grupper i forhold til deres miljø, i samspill med naturen og med historien og gir dem en følelse av identitet og kontinuitet, noe som fremmer respekt for kulturelt mangfold og menneskelig kreativitet. I forbindelse med denne konvensjon tas kun i betraktning immateriell kulturarv som er forenlig med de eksisterende internasjonale menneskerettighetsinstrumentene og med kravene om gjensidig respekt mellom samfunn, grupper og enkeltpersoner samt en bærekraftig utvikling». (*Prop. nr. 73, 2006, s. 11*)

Kulturarv som tradisjon

Begrepet *kulturarv* vil jeg i denne sammenhengen relatere til brikkevevtradisjonen som en annen betegnelse for *tradisjon*. Setningen «overført fra generasjon til generasjon» i Unesco sin definisjon av immateriell kulturarv (Prop. nr. 73, 2006, s. 11), tolker jeg at betyr en tradisjon som kan betegnes som *levende*. Rundt tradisjonsbegrepet vil jeg i mine tolkninger under bygge på etablert litteratur om dette emnet, og da spesielt Bertil Rolf (1991) som har gjort en gjennomgående studie av Michael Polanyis teori om *Den Profesjonelle Kunnskapens Tause Dimensjoner* og gjort en analyse av tradisjonsbegrepet.

Tradisjon og tradering

Brikkevevtradisjonen kan ses som en tradisjon som mange andre hvor enkelte forutsetninger kan legges til grunn for å kunne betegne den som en *levende tradisjon*. Med ordet *tradisjon* menes det som kommer frem av en kontinuerlig diskurs innad i et sosialt miljø eller en folkegruppe (Rice, 1994, s. 13), i dette tilfellet det levende brikkevevtradisjonsmiljøet. Rolf (1991, s. 147-151) legger til grunn at i en levende tradisjon må *traderingen* være opprettholdt, som er det som skjer når tradisjonen videreføres. For at noe skal passe inn under denne betegnelsen forutsetter det visse kriterier mener han. Det må ha et innhold som traderes, som både har materielle og immaterielle dimensjoner og som kan manifestere seg på ulike måter. I brikkevevtradisjonen kan innholdet som traderes knyttes til de forskjellige kunnskapene og praksisene rundt fremstillingsprosessen og bruk av de forskjellige brikkevevsproduktene som er en liten del av drakttradisjonen og den bredere Øst-Telemarkkulturen. Ifølge Rolf må en tradisjon bestå av minimum tre generasjonsledd. Hvis f.eks. kunnskapen om brikkevevtradisjonen er tradert i en familie fra mor til datter, må bestemor kunne kjenne igjen tradisjonen i arbeidet til sitt barnebarn. I tillegg må det finnes et bredere *miljø* (en større gruppe samhandlende mennesker) eller en institusjon, som ofte er de som kontrollerer det traderte innholdets *legitimitet* (1991, s. 147-151). I dette tilfellet består dette miljøet av de som kan kategoriseres som at er del

av det *levende brikkevevtradisjonsmiljøet*. Det er også et slikt miljø jeg tolker at setningen «*Stadig gjenskapt av samfunn og grupper*» handler om i Unesco sin definisjon (Prop. nr. 73, 2006, s. 11). *Stadig gjenskapt* forstår jeg også som tradisjonens overlevelsessevne som blant annet manifesteres gjennom at den er i stadig utvikling og at det som kom før, gjenskapes og tilpasses av nye generasjoner. Hvorvidt en tradisjon kan sies å være *sterk* eller *svak*, avhenger av styrken på det sosiale miljøet forklarer Rolf (1991). Innenfor denne definisjonen har brikkevevtradisjonen fra 70-tallet gjenopptatt mye av sin styrke med stadig flere som etter hvert omfavnes av det levende miljøet.

I en levende tradisjon som brikkevevtradisjonen sies å være skjer utvikling som et svar på sosiale bevegelser og tilbøyeligheter innad i miljøet som igjen påvirkes av utenforstående elementer som grovt forklart kan oppsummeres som *tidsånden*. I brikkevevtradisjonen ser man f.eks dette i hvordan mote påvirket uttrykket på slutten av 70 tallet som ledet til de monokrome lilla og blå beltestakkene. Det traderte innholdets legitimitet er først og fremst definert av det som gir opplevelsen av kulturell kontinuitet, opprettholdelse av *det meningsbærende innholdet*, og at det er kvalitetsmessig gjenkjennbart forklarer Rolf (1991). Altså så lenge de praktiserende i brikkevevtradisjonsmiljøet har akseptert at de monokrome beltestakkene representerer tradisjonens kulturelle identitet er de etter denne definisjonen å anse som en legitim utvikling av tradisjonen. Akkurat rundt dette temaet pågår det imidlertid fortsatt diskurser og uenigheter innad i det levende miljøet.

Innsideperspektivet

For å kunne forstå det meningsbærende innholdet i brikkevevtradisjonens forutsetter det at man har et *innsideperspektiv* forklarer Rolf (1991, s. 95–98). Dette får man kun ved å delta i overføringsprosessene eller traderingen, slik at man tilegner seg det Polanyi kaller tradisjonens *tause kunnskap*. Når f.eks. en lærling begynner hos en brikkevevsmester kreves visse forutsetninger for at han eller hun skal tilegne seg tradisjonen. De må først og fremst leve seg inn i praksisen, altså delta aktivt og lenge nok til at en gradvis opparbeiding kan skje. Rolf (1991) vektlegger i denne sammenhengen viktigheten av at de som skal lære er villige til å underkaste seg tradisjonen for å kunne ta imot traderingen. Når man snakker om taus kunnskap

kommer begrepet *verbal kunnskap* inn som dets motpart, altså kunnskap som er eksplisitt og bevisstgjort. Den verbale kunnskapen formes av den tause og er relativ til en persons samlede erfaring mener Rolf. Altså jo mer erfaring en brikkevever har jo mer vil de ha grunnlag til å kunne fortelle om og forsøke å forklare rundt det immaterielle innholdet i tradisjonen.

Innsideperspektivet kan også ses fra en annen vinkel. Mari Rorgemoen underviste i tekstil folkekunst ved det som tidligere het Høgskolen i Telemark (nå Universitetet i Sør-Øst Norge) i flere tiår. I hennes doktorgradsavhandling *Mellom Tradisjon og Spel; Didaktikk for Tekstil Folkekunst* (Rorgemoen, 2012) går hun inn for å utvikle en egnet didaktikk for denne undervisningen. Med utgangspunkt i forskning foreslår Rorgemoen en aktuell tematikk for institusjonell videreføring av folkekunst. Blant annet tar hun i bruk og tilpasser Else Marie Halvorsen (1996) sin teori om den doble didaktikken som hun legger på folkekunststudiet. Rorgemoen siterer Halvorsens (1996, s. 6–12) definisjon om at «kultur er noe som vi «har», og noe som vi «er-i». Slik å forstå er «er-i» kultur den vi lever i til det daglige som er vårt største og viktigste innsideperspektiv. For de som brukte folkedrakten i Øst-Telemark på 1800 tallet var brikkevevtradisjonen en del av deres «er-i» kultur, dette gjelder også et lite fåtall av tradisjonsbærere i dag. Vår «har» kultur derimot handler om arv og beskriver brikkevevtradisjonens materielle og annet bevart eller dokumentert innhold, og kan gjelde en langt større andel mennesker med tilknytning til brikkevevtradisjonen.

Innsideperspektivet setter jeg også i sammenheng med setningsleddet «(...) i forhold til deres miljø, i samspill med naturen og med historien» i Unesco sin definisjon (Prop. nr. 73, 2006, s. 11). Dette tolker jeg som brikkevevtradisjonens større kulturelle dimensjon som er knyttet til Øst-Telemark som et avgrenset «dialektområde» eller lokalkultur. For en lokalkultur spiller lokalhistorien en viktig rolle. Som det kommer frem av Unesco sin definisjon er historien et viktig element som representerer miljøets akkumulerte erfaringer, og som gir medlemmene en følelse av kontinuitet og identitet. Spesielt i disse hyppig foranderlige tider, står det historiske som et bakteppe for noe jordnært og uforanderlig som er håndgripelig å forstå om enn på avstand (Giddens, 2013).

Brikkevevtradisjonen og modernisering

Det immaterielle innholdet i brikkevevtradisjonen i dag er som de fleste tradisjoner sterkt preget av utviklingen som har foregått de siste hundre årene. Anthony Giddens (1984, s. 41–45) skriver om samfunnsmessige og individuelle endringer i den senmoderne tid. Ifølge han oppsto det *postmoderne samfunnet* rundt slutten av 1900-tallet. Man har siden da sett en utvikling av det han kaller *utleiringsmekanismer*, som vil si at sosiale aktiviteter ikke lenger er avhengige av lokal stedsforankring, men skjer i et større spekter av tid og rom. Dette ser man i brikkevevtradisjonsmiljøet i dag hvor en stor del av samhandlingen foregår digitalt og hvor praktiserende kan bo nært og fjernt fra Øst-Telemark. Lokalkulturen hvor man bor spiller altså ikke en like stor rolle som den f.eks. hadde i det gamle bondesamfunnet hvor brikkevevtradisjonen oppsto, der de til en langt større grad var avhengig av å passe inn og underkaste seg for å overleve. Dette forklarer Giddens (1984) at har brakt med seg en refleksiv tilegnelse av viten som står i kontrast til tradisjonenes uforanderlighet. Altså har tradisjon og kulturelle endringer i møte med moderniseringen fått mindre makt til å forme individet. Samfunnet har også gått mot sekularitet forklarer han, i dag baserer vi oss til en stor grad på vitenskapelig produserte virkelighetsoppfatninger, som også gjelder mange som er del av brikkevevtradisjonsmiljøet i dag.

Utøvelse klassifisert som revitalisering

Når grunnlaget for en levende tradisjon ikke lengre er til stede, får vi det Rolf (1991, s. 141) kaller en brutt tradisjon. Når en brutt tradisjon tas opp igjen kalles det for *revitalisering*.

I Rorgemoens (2012) doktorgradsavhandling så hun nærmere på tre forskjellige tekstile kulturgjenstander som hun forsøkte å gjenskape selv eller med studentene sine. Disse gjenstandene er representative for det jeg i denne sammenhengen vil kategorisere som brutte tradisjoner. Altså tradisjoner som ikke lengre har tradisjonsbærere, men som er del av noens «har» kultur. Mye av det immaterielle innholdet i disse tradisjonene er dermed tapt og dette resulterer i at gjenstandene blir hovedkilden man har for å få innblikk i tradisjonen. Rorgemoen (2012) diskuterer i

denne sammenhengen hvordan direkte kopiering av gjenstandene blir en svært viktig del av undervisningen for at studentene skal klare å bygge forståelse for den brutte tradisjonen. Det er slike *kulturgjenstander* som jeg forbinder med denne betegnelsen i Unesco sin definisjon og disse representerer det *materielle innholdet* i brikkeevtradisjonen (Prop. nr. 73, 2006, s. 11). Kulturgjenstandene kan både direkte og indirekte informere det immaterielle innholdet. Hva man er i stand til å forstå, avhenger til en stor grad av om man har et innsiddeperspektiv som tradisjonsbærer eller er en utenforstående som ønsker å revitalisere en tradisjon. Når et produkt innen brikkeevtradisjonen er en rekonstruksjon av en slik kulturgjenstand vil jeg kategorisere dette som aktivitet som faller innenfor revitalisering, og ikke som levende videreføring.

Uttrykket i brikkeevtradisjonen

I Unesco sin definisjon om immateriell kulturarv omtales også begrepet *uttrykk* (Prop. nr. 73, 2006, s. 11). Dette tolker jeg som de estetiske dimensjonene som materialiseres og uttrykkes både i brikkeevtradisjonens produkter og i hvordan de tas i bruk i kulturelle sammenhenger. Det særegne uttrykket som hører til brikkeevtradisjonen, oppstår som følge av et sosialt samarbeid og har sin egen «gramatikk».

Praksisfelleskap

I sin doktorgradsavhandling *Improvisation in Tradition* undersøkte Janne B. Reitan (2007) hvordan inuitkvinner på øyen Kaktovik i Nord-Alaska praktiserer og lærer å designe moderne tradisjonelle Iñupiaq klær. Forskningen hennes gir et nyttig bilde på en levende tradisjon som eksisterer i omstillingsfasen fra et tradisjonelt samfunn som brikkeevtradisjonen sprang ut av, til et postmoderne samfunn som den nå eksisterer i. Et av Reitans viktigste funn var hvordan Iñupiaq kvinnene hovedsakelig lærte og praktiserte i felleskap. Reitan baserte sine tolkninger på innhold i boken *Situated Learning* av Lave og Wenger. Som forteller om fenomenet *community of practice*, som

la grunnlaget for en læringsteori basert på at all læring skjer i felleskap. At alle tilhører ulike praksisfellesskap som oppstår naturlig og uformelt som f.eks. familien. Hun konkluderer med at inupiaqklærne er resultater av en kollektiv prosess. Hvor nye deltagere til praksisen (som barn og unge) lærer om tradisjonen under hele oppveksten som en integrert del av dagliglivet ved å observere og lytte til tilfeldige kommentarer fra syerskene når de arbeider. Dette er slik jeg antar at brikkevevtradisjonen ble videreført når den var en del av folkedraktene, og hvordan fler av tradisjonsbærerne i det levende brikkevevtradisjonsmiljøet har opplevd sin tradering. Dette er en læringsprosess som ikke har noen begynnelse eller slutt forklarer Reitan (2007, s.44-48). Vurdering er ifølge henne innlemmet og skjer parallelt med praksisen og i sosiale sammenhenger hvor klærne blir brukt. I folkedrakttiden i Øst-Telemark var de sosiale sammenhengene knyttet både til hverdags og høytid, som f.eks. når de gikk i kirken. Fordi bunadene fra Øst-Telemark i dag først og fremst er festplagg brukes produktene innen dagens brikkevevtradisjon mest ved høytidsanledninger. Vurderingen bæreren av bunaden får om sine brikkevevsprodukter, kan forstås som de positive eller negative tilbakemeldingene de mottar fra andre om det de har på seg i slike sosiale sammenhenger.

Ifølge Bertil Rolf (1991) kan tradisjonsformidling være strukturert på forskjellige måter. *Mester-lærling modellen* ses på som *vertikal* hvor kunnskapen traderes ovenfra og ned. I dag har et fåtall innen brikkevevtradisjonen mulighet til å gå i mesterlære, og disse bor gjerne lokalt i Øst-Telemark. Brikkevevsmestrene Torkjel Sletta fra Tuddal og Jane Boddy som bor i Kragerø har begge hatt lokale lærlinger. De fleste vordende lærlinger av brikkevevtradisjonen i dag får bare muligheten til å gå på kurs over noen dager f.eks i regi av Norsk husflid eller Raulandsakademiet, for så å måtte øve og sette seg inn i tradisjonen og kulturen på egen hånd. Til gjengjeld samhandles det mye på sosiale medier hvor lærlingen kan få oppfølging og inspirasjon av et rikt felleskap. Denne digitale samhandlingen kan klassifiseres innenfor det Rolf (1991) kaller *horisontal tradisjonsformidling* hvor kunnskap formidles igjennom sosialisering i et sosialt miljø. Brikkevevtradisjonen i dag kan på mange måter sammenlignes med hvordan Reitan (2007) beskriver tradisjonsformidlingen i Kaktovik. Hvor nykommerne har en brattere læringskurve enn de erfarne Inupiaqsyerskene, allikevel lærer de mer erfarne også av resten av felleskapet inkludert nykommerne forklarer Reitan (2006, s.50). Et eksempel

på det var når de skulle lære å ta i bruk nye materialer. På denne måten utvikler hele praksisfelleskapet seg i tråd med utviklingen hos alle de individuelle deltakerne. Samtidig kommer det tydelig frem at det er et skille mellom syerskene i Kaktovik når det gjelder evner og interesse. Noen av de eldre ses på som «mestere» og ofte har de mye innflytelse på de andre i praksisfelleskapet som gjerne rådfører seg og søker vurdering hos disse mestrene. Slik er det også innenfor brikkevevtradisjonen.

Forhåndsregler i tradisjonelt «design»

I sin doktorgradsavhandling introduserte Reitan (2007) begrepet *Folkedesign* som hun definerer som den type design som formes av et praksisfelleskap, som bygger på noe som kom før og som læres bort på andre måter enn den akademiske designundervisning. Av hennes forskning ser man hvordan folkedesign ofte har bestemte rammer og regler som gjør at alle arbeidene som skapes kan sies «å være i familie» med hverandre. Innenfor disse kan hver enkelt praksisutøver skape sitt eget preg. Om man studerer brikkevevtradisjonens eldre kulturgjenstander fra folkedrakttiden vil man likeledes se at det ikke finnes noen som er helt like, men allikevel hører de sammen på et vis. I en tradisjonell kultur som produserer mye av sine egne bruksgjenstander er det et viktig kriterium at man kan lene seg på design og teknikker som allerede er etablert. Dette er tidsbesparende i deres travle hverdag forklarer Reitan (2007, s.50). Syerskene benytter seg av tradisjonens felles repertoar av kunnskaper, som vil si at de bevisst bygger på andres arbeid. Innenfor denne rammen opererer de også med den uformelle regelen om at det de skaper aldri skal være en direkte *kopi* av noen andres eller for den saks skyld deres eget arbeid, men en *unik versjon* av tradisjonen. Slik bidrar de i utviklingen av tradisjonen samtidig som de får utløp for sine egne kreative evner som gjør at arbeidet får større individuell betydning.

Fordi uttrykket i et folkedesign formes over tid og er et kollektivt samarbeid kan det estetiske uttrykket ikke tilegnes en bestemt person eller «designer». Snarere former samspillet en slags kulturell identitetsmarkør for Øst-Telemark som kulturgjenstandene gjenspeiler. Mye av estetikken i uttrykket ligger i utøvelsen av prosessene som resulterer i brikkevevsproduktene og hvordan de tas i bruk i kulturelle sammenhenger.

De kreative bidragene kan derfor heller sees i brikkeveverne sine konsekvente men ørsmå variasjoner innenfor et gjenkjennbart rammeverk, som Mikkel B. Tin (2011, s. 202–218) har kalt en tradisjons *spilleregler og spillerom*. Samtidig ser man gjennom Reitan sin avhandling at både øvelse, interesse og evner spiller mye inn på hvor «flytende» syerskene blir i formspråket. Dette avgjør hvor stort spillerom de har å boltre seg i, og for om man oppnår «mester» nivå. Ikke alle i det levende brikkeevtradisjonsmiljøet oppnår dette. I sammenheng med brikkeevtradisjonen legger jeg til grunn at uttrykket som gjelder for denne tradisjonen både innebærer det kontinuerlige sosialt forhandlede særuttrykket, og brikkeveverenes og kundenes unike tolkninger av dette og resultatet av deres samarbeid.

Kunnskaper forbundet med fremstillingsprosessen

Begrepene *fremstillinger og praksis* i Unesco (Utenriksdepartementet (Prop. nr 73), 2006, s. 11) sin definisjon forbinder jeg med de prosessene som inngår i utøvelsen knyttet til selve håndverket i brikkeevtradisjonen (Prop. nr. 73, 2006, s. 11), og produksjonen av tradisjonens forskjellige brikkeevsprodukter. Følgelig tolkes begrepet *instrumenter* i kombinasjon med disse som alle de redskaper, verktøy, materialer, verksteder og hjelpemidlene som brukes for å fremstille brikkeevproduktene.

Handlingsboren kunnskap

Brikkeevtradisjonens produkter som skapes, avhenger av fremstillingsprosessen og hvordan denne gjennomføres. Jon B. Godal (2000, s. 27–29) deler håndverk i to; prosessen og produktet, hvor man ved siden av det som produseres og som er varig også har en midlertidig del. Godal bruker begrepet *handlingsboren kunnskap* fordi han mener begrepet taus kunnskap ikke er beskrivende nok når det gjelder kunnskapen håndverkerne har om denne fremstillingsprosessen. Ifølge Godal er handlingsboren kunnskap når «et kunnskapsbærende handlingsmønster overføres fra en håndverker til en annen». Godal vektlegger det fysiske i utøvelsen av håndverket og manifestasjonen

av handlingboren kunnskap. Han trekker frem kroppens samhandling med prosessen, og går systematisk igjennom sanseapparatet. Når bredden på brikkevevsproduktene bestemmes og fargene sammen med brikkevevsmønsteret settes sammen og tegnes, brukes synet til å utføre øyemål, gi rom og formfølelse samt fargeoppfatning. Hørselen og følelsessansen og da spesielt fingerfølelse påpeker Godal (2000), brukes når man jobber med materialer og verktøy for å høre og føle etter responsen til forskjellige handlinger. Om man har riktig spenning på brikkevev-renningen kan f.eks bedømmes av lyden som oppstår når man snur brikkene, hvor lett det er å snu brikkene og hvordan det kjennes når skyttelen treffer innslaget. Godal vektlegger håndverkerens *rytme*, som er personlig og som opparbeides gjennom en blanding av herming av andre i opplæringsfasen, og vanedannelse gjennom langvarig repetisjon og personlige utprøvinger. Dette ses blant annet i brikkevevernes individuelle og varierende vevstiler eller måten de håndterer ileggelsen og stramningen av innslaget og hvordan de slår det sammen. Dette viser hvordan en erfaren brikkevever har funnet seg til rette med sin egen tilnærming av den handlingsborne kunnskapen, som så har «satt» seg i kroppen deres og blitt automatisert som en stadig mer ubevist vane jo mer den repeteres.

Dimensjoner innen handlingsboren kunnskap

Det kunnskapsbærende handlingsmønsteret som fremstillingsprosessen og produktet uttrykker deler Godal også i to (2000, s. 27–29). Én handlingsboren (overført) del, og én personlig erfaringsbasert del. Dette krever at vi arbeider nært et annet menneske og evner å observere og gjenta kroppsspråket som blir formidlet. Handlingsboren kunnskap krever derfor uten unntak innsideperspektivet, skaffet gjennom reell praktisk øvelse. Uten dette vil det ikke være noe grunnlag for å kunne bygge frem verbaliserte stadfestelser eller vitenskap rundt brikkevevtradisjonen. Mye av den handlingsborne kunnskapen er ikke taus påpeker Godal, det kommuniseres en god del mellom håndverkere. Det er gjerne et slikt språk som er vanskelig for andre å forstå. Selv om hver og ens rytme er individuell, er det visse handlingsmønstre som er felles for alle utøverne forklarer Godal. Det er nettopp her ved disse *kjente knutepunktene i mønstrene for handling* at håndverkere samarbeider gjennom både verbal og ikke-verbal kommunikasjon (Godal, 1995). Innen brikkevevtradisjonen er det snakk om et

fagspråk som er basert i folketale og dialekter. I Øst-Telemark på 1800 tallet var det vanlig å bo på gårder med god avstand, og det kan virke som om ikke alle har hatt like mye kontakt med de andre i lokalbefolkningen. Kanskje derfor ser man innenfor brikkevevtradisjonen at forskjellige betegnelser og beskrivelser rundt håndverket varierer mellom bygdene, og noen mener også at dette kan variere fra gård til gård. Det at språket kan variere så mye innenfor forskjellige praksisfelleskap knyttet til forskjellige bygder og gårder, kan gjøre det svært utilgjengelig for den som søker innsikt. Språket som brukes rundt brikkevevingen av tradisjonsbærere som opplevde tradering fra lokale brikkevevere som representerte generasjonen før, har derfor en kulturell og identitetsvektig dimensjon i seg selv. Derfor krever det i tillegg til at man setter seg inn i selve utførelsen av håndverket, at man har både en kulturell og relasjonell innsikt for å forstå det de har å formidle om den handlingborne kunnskapen (Godal, 1995).

Andre kunnskapsformer og ferdigheter

Foruten den handlingsborne kunnskapen vil jeg legge til grunn at brikkevevtradisjonens *kunnskap* som hentet fra Unesco sin definisjon (Prop. nr. 73, 2006, s. 11), også innebærer den verbale og dokumenterte kunnskapen som finnes og kommuniseres om brikkevevtradisjonen og dens særegne uttrykk. Samt kunnskapene som er knyttet til «er-i» kultur konseptet, altså personlige opplevelser og erfaringer man kan ha fra å ha tatt del i kulturen brikkevevtradisjonen springer ut av. Denne kunnskapsformen er viktig fordi det gir en dypere forståelse for tradisjonens kontekst og premisser. Begrepet *ferdigheter* i Unesco sin definisjon knytter jeg både til den handlingsborne kunnskapen og «er-i» kultur kunnskap som i denne sammenhengen vises gjennom fremstillingsprosessen av brikkevevsproduktene i brikkevevtradisjonen. I dette inngår både de motorisk kroppslige, estetiske og intuitive ferdighetene som brikkevevere demonstrerer gjennom sitt arbeid. Dreyfus & Dreyfus (1980) etablerte en ferdighetsmodell med forskjellige nivåer fra nybegynner til mester. Jeg vil ikke gå noe videre inn på denne, men kobler den til hvordan jeg forstår ferdighetene til brikkevevere innen tradisjonen. På mange måter er slike ferdigheter også knyttet til hvilke *holdninger* en håndverker har, som kan være avgjørende mener Godal (1996, s. 15). En god håndverker er interessert i faget sitt og evner å utvikle seg kontinuerlig tross

stramme rammer. De legger seg selv i hvert produkt og håndarbeidet er en integrert del av livsstilen.

Når Unesco sin definisjon skriver «I noen tilfeller enkeltpersoner» sikter de kanskje til enkeltpersoner med en spesiell rolle i sin kultur, som f.eks. en sjaman? (Prop. nr. 73, 2006, s. 11). For dette masterprosjektet velger jeg allikevel å tolke enkeltpersoner som *sterke tradisjonsbærere*. En sterk tradisjonsbærer er her en person som har opplevd tradering av håndverket mener Godal (1996). Det betyr ikke nødvendigvis at dette må være en voksen eller lokalt innfødt person, men en sterk tradisjonsbærer er gjerne svært kyndig og trygg både i kulturen og i utøvelsen av håndverket forklarer han. De ligger gjerne på Dreyfus & Dreyfus sitt «mester» nivå, fremviser gode håndverksholdninger og er ofte viktige representanter for tradisjonen.

Avgrensing av det immaterielle innholdet

Rammene for dette mastergradsprosjektet krever at jeg gjør avgrensinger for hvilket av det immaterielle innholdet i brikkevevtradisjonen som skal stå i fokus. Fordi utgangspunktet for problemstillingen oppsto under besvarelsen av en oppgave jeg hadde innen praktisk pedagogisk utdanning, hadde jeg lenge et ønske om å bruke en metode med en pedagogisk og didaktisk vinkling rettet mot ungdom i forskningsarbeidet. Dette viste seg etter hvert å bli for omfattende og et sidespor fra essensen i problemstillingen om å formidle det immaterielle innholdet ved hjelp av dokumentasjon.

Innen det immaterielle innholdet er det flere elementer som kunne ha bidratt til et rikere bilde av tradisjonen. Jeg kunne gått inn på hvordan bunadene og draktene kan kobles til folkedans fra Telemark. Fordi de brukes hyppig i folkedansmiljøet og her skjer spennende utvikling og tolkninger av hvordan bunadene kan tilpasses bevegelse og dans, som også avhenger av brikkevevsproduktene som hører til. Jeg kunne også gått nærmere inn på hvordan brikkevevtradisjonen spiller opp mot de andre delene og helheten i bunadene. Det har det dessverre heller ikke vært rom for i dette mastergradsprosjektet. Jeg har også måttet avgrense på et mer nærliggende nivå. Deriblant har jeg valgt å ikke kartlegge hvordan farging av garn ble gjort før importen av

zephyrgarnet. Jeg har hatt et ønske om å kunne stadfeste noe om symbolikk innen fargebruk og mønstrene i beltene, men dette vil jeg kun evne å berøre i overflaten. Jeg har også valgt å ikke gå i dybden og prøve å etablere noe om variasjoner og stiltyper innen brikkevevtradisjonen som hører til egne spesifikke lokalområder innen Øst-Telemark.

Fremstillingprosessen som hører til håndverket rundt brikkevevtradisjonen, har mye til felles med brikkevevteknikk generelt. Grunnleggende kunnskap om å veve med brikker finnes det mange gode kilder til både på norsk og flere andre språk (se f.eks. Berlin, 2017; Wollny, 2019). Jeg har derfor også valgt å kun fokusere på innhold som er spesielt gjeldende for å oppnå denne tradisjonens idealer og krav til sine brikkevevsprodukter. Kvaliteten på selve brikkene som brukes i sammenheng med denne tradisjonen er relevant, men her velger jeg også å avgrense. Til slutt velger jeg videre å gjøre en avgrensning innen det tekniske kunnskapsinnholdet innen tradisjonen når det gjelder avslutninger på brikkevevsproduktene som dusker og fletter. Jeg vil heller ikke forsøke å redegjøre for riktig etterbehandling og rens.

3. Brikkeevtradisjonen fra Øst-Telemark

I dette kapitlet vil jeg presentere brikkeevtradisjonen fra Øst-Telemark og vesentlig forskning som finnes på dette feltet. En oversiktlig måte å gjøre dette på er å ta for seg den kronologiske utviklingen av tradisjonen og så hvordan den praktiseres i dag. Jeg grupperer også dagens brikkeevsprodukter sammen med den tidsperioden de er inspirert av for å sette de i sammenheng. I denne gjennomgangen vil jeg flette inn resultater av det jeg har samlet inn i løpet av forskningsundersøkelsene som jeg omtaler nærmere i kapittel fem. Grunnen til at deler av resultatene kommer allerede her er for å gjøre teksten mest mulig forståelig og sammenhengende. Istedenfor at det innholdet jeg har samlet om den historiske utviklingen og hvordan brikkeevtradisjonen er i dag kommer ute av kontekst på et senere å punkt i avhandlingen. Intervjuene som har gitt opphav til noe av innholdet og sitatene i dette og de kommende kapitlene, er utført i henhold til gjeldende regelverk og godkjent av Norsk senter for Datainnsamling.

Kilder med innhold om brikkeevtradisjonen

Viktige kilder i litteraturgjennomgangen har blant annet vært forskningen til Aagot Noss og Kari-Anne Pedersen som har skrevet om folkedraktene og bunadene fra Øst-Telemark. Om brikkeevtradisjonen spesifikt gir Inger Lise Christie sin forskning om brikkeevde bånd i Norge et godt innblikk i tradisjonens tidlige historie og betegnelser på mønstrene i tradisjonens forskjellige brikkeevsprodukter, som jeg vil bygge videre på. Sonja Berlin sine bøker om brikkeveving gir på sin side en kort oppsummering av hvordan den er i dag. I tillegg gir Ingunn Hovde sin mastergradsavhandling *Med Banda frå Fortida inn i Fremtida; Ein studie der meisterlære er førebilete for formidling av bantilverkningsteknikkar i tuddaltradisjonen av Aust- Telemarksbunaden* nyttig innsikt. Hun har som undertittelen tilsier basert sin forskning på brikkeevsmesteren Torkjel Sletta for å finne «svarene» på innholdet i tradisjonen i relasjon til vippebandene som brukes som hårdekorasjon.

Innen digitale kilder er nettsiden <https://vevstua.bull-sveen.net> en god kilde til informasjon om brikkevevtradisjonen, med flere rekonstruksjoner av mønstre tegnet i et digitalt brikkevevsporgram. Hos <https://Digitaltmuseum.no> finner man flere bilder av eldre kulturgjenstander og utstyr innen brikkevevtradisjonen, samt et stort utvalg av eldre fotografier fra folkedrakttiden. Sosiale medier som f.eks. <https://Facebook.com> viste seg også å være en rik kilde til informasjon som jeg vil komme nærmere inn på.

Brikkevevtradisjonens historiske utvikling

Brikkeveving er en tekstilteknikk som har kommet til Norge via Europa en gang i løpet av bronsealderen, og man har funn på norske brikkeband helt tilbake til folkevandringstiden (Christie, 1985). I middelalderen ble det produsert intrikate og eksklusive bånd som kunne inneholde både gull og sølv. Brikkeveving har vært utbredt over store deler av landet, og de har vært brukt i flere forskjellige folkedrakter blant annet i Vest-Telemark og Setesdal. Folkedraktene fra Øst-Telemark var imidlertid de siste som inkluderte denne teknikken og som fortsatt er en levende tradisjon i dag. Det særegne med denne brikkevevtradisjonen er at brikkene som alltid har fire hull, legges parvis mot hverandre slik at vevnaden får en maskestruktur som ligner rettstrikk. Tradisjonens uttrykk når det gjelder mønster og fargesammensetninger baserer seg på symmetri.

Kulturen brikkevevtradisjonen hører til

Ingeborg Jorid Vale, museumsbestyrer ved Evju bygdetun i Gvarv siterer Jon Hvitsand, en kjent lærer fra Sauherad i Øst-Telemark¹. «Denne fruktbare sletta under Lifjell, ved kanten av Norsjø har gitt livsgrunnlag for mange generasjonar men også inspirert til mange rike kulturuttrykk i kunst, musikk, dans og folkedrakter. Mange billedkunstnarar har søkt mot Gvarv med det blå lyset og dei mjuke åsane.»

¹ Vedlegg 1. Nr. 3

Kulturen som har vært gjeldende opp igjennom de siste hundre årene i Øst-Telemark representerer en viktig del av det meningsbærende innholdet i brikkevevtradisjonen. Folkekunst har blitt beskrevet som «et folks kontinuerlige søken etter sin egen sjel» (Glassie, 1995, s. 34). Derfor mener jeg at man må forstå denne kulturens karakter for å kunne forstå hva som uttrykkes gjennom brikkevevtradisjonen. Øst-Telemark som et draktområde defineres av de fleste kilder som at består av Bø, Sauherad, Hjartdal og Notodden (Haugen, 2009, s. 103). Geografisk sett har det vært omtalt som et svært ufremkommelig men usedvanlig vakkert område sammen med resten av Telemark. Reiseskildringer fra sen 17 til tidlig 1800-tall som gjengitt i boken *Til Telemark!* av Peter Fjågesund (2001), kan gi et innblikk i kulturen på denne tiden. Norgeskart helt frem til sen 1600 tall som hadde forholdsvis detaljert informasjon om landet ellers, viser Telemark stadig som et tomt og ubeskrevet område forteller han. Området var preget



Figur 3:1. 1880 Karjol og stolkjerre, Tinnoset, 2020, av A. Lindahl.

(<https://digitaltmuseum.no/011013378399/karjol-og-stolkjerre-tinnoset>).

av en stor grad av selvforsyning og selveierbønder som tilsynelatende verken betalte skatt eller brød seg mye om lover fastsatt av den danske kongen i løpet av dansketiden fra 1380-1814. Det spekuleres i om ikke den norrøne ættekulturen hang igjen svært lenge i dette fylket. I Heddal stavkirke forteller museumsverten om treskjæringer av

norrøne guder høyt over inngangspartiet ute av synet for presten. I tilfellet kristendommen ikke var det riktige likevel fortsatte man å hedre de gamle gudene for å være på den sikre siden (Omviser ved Heddal stavkirke, personlig kommunikasjon, 15 august 2020). I boken til Fjågesund (2001) blir telemarkingene beskrevet som å ha sterke bånd til historien og deres tradisjoner, et begavet og flittig folk som er i harmoni med seg selv og sine omgivelser. På en annen side var de nok også preget av en forholdsvis hard livstil. På denne tiden i historien hadde de et generelt kaldere klima enn vi har i dag, og folket måtte for det meste klare seg med det de selv klarte å produsere (Grønn, 2012). Dette kan man også få inntrykk av i Nesheradsong av bygdehistoriker og lærer Jon Hvitsand, som Vale henviser til. «Frå Skåråfjell til Breisås, frå Norsjø opp til Bø, ligg tun i tun av gamle ettegardar. Her sleit dei åra lange for vesle levebrød, men enda bli dei spreke, sterke karar. Her sulla dei og drøymde så mang ei jonsoknott. Det var dei fåe ljøsblenk i strevet tungt og trått, i Nesherad den vesle, vene bygda»².

De eldste bandene og rekonstruksjoner

Det er lite informasjon om brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemarkområdene fra før 1700-tallet, og enda mindre om hvorvidt den var brukt til folkedrakten på denne tiden, som man ellers regner med at er bygget på tradisjoner langt bakover i tid (Bunad- og folkedraktrådet, 1993). Det fortelles om «linde» eller «reive» bånd i brikkevevteknikken som ble brukt til å svøpe spedbarn med, og å knyte bæreheng på forskjellig gjenstander. Dette har man nedtegnelser om i skifteskriv fra midten av 1600-tallet. Datering på de eldre *livbandene* som de eldre beltene ofte betegnes som kan by på utfordringer, som regel går man ut ifra fargene forteller Kari-Anne Pedersen (personlig kommunikasjon, 10. februar 2021). Et av de tilsynelatende eldste bandene på Digitalt

² Vedlegg 1. Nr. 3

Museum som vist i figur 3:2 er beskrevet som lindebånd (Norsk Folkemuseum, 2014), men eksakt datering og om det faktisk ble brukt til dette er uavklart.



Figur 3:2. Bånd (linde), 2014, av Norsk Folkemuseum. (<https://digitaltmuseum.no/011023146471/band>)

I boken til Christie står det om typiske betegnelser som de brukte på de forskjellige mønstrene i bandene, som hun har funnet ut ved å snakke med tradisjonsbærere fra Bø-området (Christie, 1985). Disse vil jeg bruke i teksten fremover for å betegne mønstrene som man ser i brikkevevtradisjonen. Det fins både smale og litt bredere band tilsynelatende fra tidlig 1800 tall i museenes samlinger. Mønstrene på de eldste livbandene bærer preg av bredden som avgjør hvor mye man «får plass til». De smaleste av disse bandene er mellom 2-3 cm brede og har ofte et sentrert mønster som blir kalt *rute*, innrammet med striper i kontrasterende farger. Bandene som nærmer seg 4 cm får straks en tredelt mønsterfordeling stadig med et sentrert rutemønster som med de smale bandene. I de eldste bandene ser man typisk mønstrene *tegn* som er enten enkle eller doble striper i maskevirkning, en *rute* som kan være enkel, men ofte også innrammet, og *marestriper* som er spesielle ved at det midterste paret er lagt opp-ned i forhold til de andre brikkene.



Figur 3:3. Mønstre fra eldre band, f.v: *tegn*, *rute*, *innrammet rute* og *marestriper/muruspjeld*, 2020, egentegnet mønstre i programmet Twistedthreads.org

Signe Merete Haugland er en femtegenerasjons brikkevevsmester fra Gvarv og har brikkeveving som sitt daglige virke, hun leverer brorparten av det som selges hos Almankås husflidsbutikk i Bø. Hun har satt seg inn i symbolikken rundt mønstrene og fargene som hører til den gamle folketroen i Telemark. «*Marestriper er vernestriper i mønstrene og var for å drive onde ånder bort i fra deg. De var beskyttelse mot den onde Mara som kvelte deg i søvne. Viktigst var å beskytte seg mot alt. Hun var en kvinnelig demon som var et tegn på attråskap og begjær i folketroen*» forklarer hun ³.



Figur 3:4. Hårbånd, 2014, av Norsk Folkemuseum, (<https://digitaltmuseum.no/011023223552/band>)

Materialer i de eldste bandene

Ull er det materialet som alltid har vært mest brukt i brikkevevstradisjonen fra Øst-Telemark. Det var vanlig å ha sauer på gårdene som dekket eget behov for ull og kjøtt. Hvis man leser om saueoppdrett i Norge på 1700 tallet (se f.eks. Berge, 1960), er det rimelig å anta at de fleste bøndene i det ufremkommelige Telemark fortsatt holdt gamle norske saueraser som spelsauen til et godt stykke ut på 1800 tallet, da de etter hvert ble byttet ut med «cross-breed» rasene. Derfor er det sannsynligvis denne fibertypen som er brukt til å spinne garn til de eldste bandene som er å finne i dagens samlinger. Til forskjell fra cross-breed sauene og sauerasene som dominerer i dag har spelsauen to typer pels på kroppen. Det strie og sterke dekkhåret som beskytter mot vær og vind, og den myke krusete bunnulla som gir god varme og isolasjon. I tillegg er ulla forskjellig ut ifra hvor på kroppen til sauen den sitter (som for øvrig gjelder for alle saueraser). Flere av bandene som virker eldst har tilsynelatende tråder av stri bunnulfsfiber, og/ eller en blanding av bunnull og dekkhår i renningen, og garnet ser ut til å være hardt spunnet. Der er også en stor del grove fiber

³ Vedlegg 2. Nr. 3

som gir seg til syne, spesielt i kantene på båndene. Dette forteller Nina Alsbon etter å ha studert bilder av de tilsynelatende eldste bandene i Digitalt Museum. Hun har bred erfaring med ullhåndtering, og var i flere år ansatt som produksjonsansvarlig i Telespinn, et garnspinneri i Telemark (personlig kommunikasjon, 13.mars 2021). Bandet på bilde i figur 4. er vevet med hva som ser ut som garn spunnet av en svært høy andel dekkhår. I museumsprotokollene står det at innslagene i de fleste av disse bandene også er av ull, noen få band har lin innslag. Det er vanskelig å trekke en fullstendig konklusjon rundt hva som har vært vanlig når det gjelder kvaliteten på garnet man brukte til å veve de tidligste livbandene med. Det kan ha vært stor variasjon mellom gårdene avhengig av tilgangen til råmaterialet og kunnskaper de enkelte har hatt om spinning, som er å regne som en ferdighet i seg selv.

Ullinnslag gir et mykere livband enn et som er vevd med lin eller bomull (Berlin, 2017). De eldre livbandene har falmet med tiden og dette kan påvirke hvordan de fremstår. Som de er nå virker det som at de er vevd med hva man kan kalle gjennomsnittlig fasthet for brikkevevteknikken. Det ser heller ikke ut som at de har blitt hjulpet på vei av mye elastitet i garnet, da renningen virker som at er av striere ullfiber. Alsborn forteller at jo mer krusning i ulla jo mer elastisk er det. Stri ull vil følgelig ha mindre elastikk (personlig kommunikasjon, 13.mars 2021). Mangel på elastitet i garnet gjør at innslagene ikke blir "pakket sammen" like tett. På en annen side vil stritt garn spunnet av dekkhår bidra til stivhet i seg selv, men elastiteten vil altså være dertil mindre og begrense muligheten for en tett vevnad. Dermed er det rimelig å anta at de første bandene har hatt en god del mykere/ løsere konsistens enn de som kom senere. Snittet til folkedrakten på denne tiden er forholdsvis rett, og selve bredden på livbandene tyder



Figur 3: 5. 1821, Dragter fra Grans Herred i Telemarken og Figur 3:6. Dragt i Hitterdal i Telemarken
Fra Johannes Flintoes draktakvarellar, Noss, 1970.

på at de antageligvis har hatt en mer dekorativ enn formgivende funksjon enn de som kom senere. Dette kan man også se i Johannes Flintoe sine draktakvareller fra 1820 tallet som vist i figur 3:5 og 3:6. Livbandene i maleriene er ikke veldig detaljerte, men det kan se ut som om de har gått to ganger rundt livet før det festes med varierende lengde av beltet hengende ned. Endene til overs som henger ned ser ut som om de er mellom 20-40 cm pluss tafser mellom 10-20 cm på det lengste.

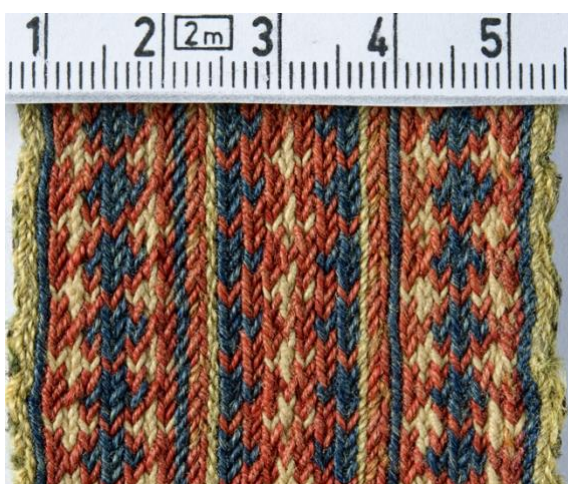
Overgangsband eller belter

Det virker som at livbandene har vokst seg bredere i takt med at skoningen (en avstivende kant nederst på stakken) og fylden på stakken i folkedrakten til kvinnene (Pedersen, 1998, s.62). Av malerier har man Adolph Tidemand sitt bidrag å se til, som



Figur 3:7. Kirsten Olsdatter som ble gift i 1849
Fra Tidemand og folk han møtte: studiar frå reisene i norske dalføre - akvarellar, målarstykkje og teikningar, Noss, 1981.

tegnet og malte folkedraktene i Telemark i 1840 og 50 årene (Noss, 1981). Maleriet i figur 3:7 over viser Kirsten Olsdatter fra Heddal som giftet seg i 1849. Hennes belte går tilsynelatende rundt livet to ganger og er surret rundt seg selv med nokså mye av bandet hengende nedover. Om man sammenligner litt røft med bredden på skjortekvarden eller søljene i samme maleri er det rimelig å anslå at beltet ikke er veldig mye bredere enn 5-6 cm. Anne Kaasene fortalte til Aagot Noss at man på denne tiden hadde brukt importert kamelgarn til å veve med (Noss, 1976). Det har vært vanskelig å finne flere kilder som støtter denne opplysningen, kanskje fordi det er snakk om en relativt kort periode i tiårene rundt 1850. Det man betegner som Kamelgarn har mest sannsynlig vært garn spunnet av angorageit eller *Mohair* som det betegnes i dag (Storlien, 2021). 1840- og 50 tallet regnes som overgangsperioden fra Raudtrøyefolkedrakten (som jeg velger å betegne folkedrakten som ble brukt i Øst-Telemark på tidlig 1800 tall) til Beltestakken som var en videreutvikling av Raudtrøyefolkedrakten og som vokste frem fra ca. midten av samme århundre. Den fikk egentlig ikke denne betegnelsen før den ble tatt opp igjen senere i det 20. århundret. Derfor for ordens skyld velger jeg å kalle denne folkedrakten for *Bondestakk* i teksten videre, som er et av navnene som den hadde da den var i bruk. Jeg velger også å kalle belte som hører til både denne og beltestakken for *Stakkebelte* fordi det er slik mine informanter ofte har betegnet det.



Figur 3:8., Bånd, 2014 Norsk Folkemuseum,
<https://digitaltmuseum.no/011023223572/band>.



Figur 3:9. Overgangsbeltet, 2020, eid av Liv Berit
Kaasa, privat foto.

Det er vanskelig å fastslå eksakt hvilke gjenstander som representerer overgangen fra livband til stakkebelte. Allikevel gjør jeg et forsøk basert på kriteriene som fortalt over. Disse tidlige Kulturgjenstandene som vises i figur 3:8 og 3:9 på forrige side er rundt 5-6 cm. Det fra Norsk folkemuseum er vevd med 56 brikker og måler 5,5cm bredt og vevnaden er betraktelig mye tettere enn de eldre livbandene med 6 innslag på 1 cm. i vevnaden. En tetthetsgrad som nærmer seg stakkebeltene som kommer senere. I museumsprotokollen til det ene beltet står det at den er vevd med saueull og har bomullsinnslag. Med den økte bredden ser man ved bruk av kontrastfarge, at mønsteret som av bøheringene betegnes som «halv krok» blir mer tydelig. Til forskjell fremstår «halv krok» i de eldre bandene mer som en del av bakgrunnen.



Figur 10. Halv krok, 2020, egen mønstertegning i Twistedthreads.org

Livband til Gammel-Øst

I løpet av 90-tallet ble det utarbeidet to bunader fra Øst-Telemark samlingen som var basert på kvinne og herre folkedrakten fra tidlig 1800-tall eller tidligere (Haugen, 2009). Begge betegnes ofte som *Gammel-Øst*, og idealet var å forme eller rekonstruere de nærmest opp mot slik folkedraktene var på den tiden. Beltene som hører til disse draktene, er etter hva jeg har forstått basert på Johannes Flintoe sine malerier som vist i figur 3:5 og 3:6 på side 36, og de eldste livbandene i samlingene som beskrevet over⁴. Det er vanskelig å si hvorvidt de eldste livbandene i museumssamlingene har hørt til kvinne eller herrefolkedraktene spesifikt. Derfor er beltene til begge skjønn basert på de samme livbandene i museumssamlingene. Sletta forteller at beltene til herredrakten ofte kan være litt smalere «*mellom 4-5 cm*»⁵. Beltene i husflidsbutikkene kan gå opp til tre ganger rundt utstillingsdukken og er noe bredere enn beltene i museumssamlingene og maleriene til Flintoe. Det jeg velger å kalle *livband* betegnes oftere bare som belte

⁴ Vedlegg 3. Nr. 5

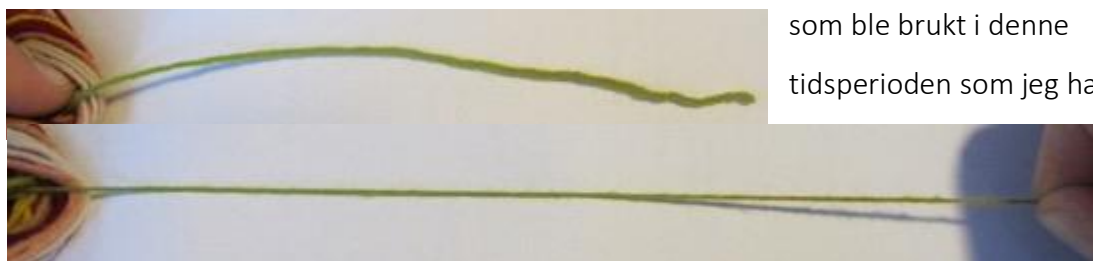
⁵ Vedlegg 3. Nr. 5

(Haugen, 2009). Det som produseres i dag veves med beltegarn som har andre forutsetninger og egenskaper enn garnet i de eldste bandene i samlingene. Livbandene i husflidsbutikkene veves på samme måte som bunadsbelte og stakkebelte som jeg kommer nærmere inn på, med en tett vevnad på ca 6,5 innslag per cm. Den største forskjellen ligger i tynnere samlet innslagstråd som gir et mykere band. Fordi Gammel-Øst bunaden etterstreber å ligge nærmere folkedraktene fra tidlig 1800 tall frister det å legge til grunn at livbandene til denne drakten kanskje burde kunne veves ut ifra andre idealer enn det som gjelder for Raudtrøye bunadsbelter og stakkebeltene. I så fall burde man kunne bruke et striere og mindre elastisk garn som er spunnet hardt om mange fiber både til renning og innslagstråd, og veve etter vanlig brikkevevteknikk. I bunadsleksikonet står det at belte som hører til denne bunaden er *«fast vevd med et kraftigere innslag enn det som er vanlig til de andre rødtrøye bunadene»* (Haugen, 2009, s. 120). Jeg har ikke undersøkt bakgrunnen for hvorfor de veves slik i dag. Dagens idealer rundt en fast og tett vevnad som jeg kommer nærmere inn på, og praktiske årsaker er kanskje årsaken at livbandene til Gammel-Øst ikke skiller seg vesentlig fra de andre produktene i forhold til tetthet. Alternativt kan man bruke overgangsbeltene som et ideal, som da vil være en slags mellomting mellom de to vevestilene.

Fra hjemmespunnet til masseprodusert zephyrgarn

Mye skjedde med tanke på tilgang til materialer rundt denne tiden.

Bomullsproduksjonen ble etablert i Norge i 1840 årene og ble blant annet tatt i bruk som innslagstråd til brikkevevingen (Kvam, 2018). Det var også rundt midten av århundret at man begynte å importere det som oftest her til lands kalles *zephyrgarn* eller «Siffelgå» på folkemunne (Pedersen, 1998). Andre betegnelser om dette garnet



som ble brukt i denne tidsperioden som jeg har

Figur 3:11. Zephyrgarntråd strekkes ut, 2020 fra T. Sletta sin private samling, privat foto.

kommet over er *Flandergarn* og *Gobelingarn* (Christie, 1985; Noss, 1975). Dette var et garn som ble svært populært både i Europa og Nord Amerika, hvor det som oftest ble betegnet som *Berlin Wool*, og bidro til grunnlaget for utviklingen av teknikken som kalles *Berlin Wool Work* (Stepanova, 2020). Dette var en populær broderiteknikk som ble brukt til å dekorere forskjellige typer interiørartikler som puter og stoler, som kan gi en ide om kvaliteten og styrken til dette garnet. I tillegg var det svært elastisk, som man ser i figur 11. Disse egenskapene kom av selve ulla og måten det ble prosessert til garn. I Saxe-Gotha i dagens Tyskland krysset de på midten av 1700-tallet en flokk spanske merinosau med saksiske sauer, dette resulterte i avkom med svært fin og tett ull og denne nye merinosaearten ble etter hvert tallrik i området. Ulla ble sent videre for å bli kjemmet til kamgarn etter Worsted metoden, som sørger for et enda glattere og finere garn. En annen viktig faktor som gjorde at dette garnet ble så populært var den nye oppfinnelsen av kjemisk farging som gjorde det billig å farge sterke og klare farger i et stort fargespekter. Både ullproduksjon og kjemisk farging ble storindustri i Tyskland på denne tiden, zephyrgarnet var altså en masseprodusert vare som gjorde den rimelig og lett tilgjengelig.

Endringer som førte til utviklingen av stakkebelte

I løpet av første halvdel av 1800 tallet hadde Norge den største befolkningsveksten så langt i historien, innen 1865 hadde befolkningen nesten doblet seg (Myhre, 2015). Kanskje derfor følte noen at man måtte ta religionen til hjelp for å få kontroll på folket og sørge for at de oppførte seg. Lokale prester og styresmenn i Øst-Telemark som fikk hevdet seg, mente at folket opptrådte overdådig (Pedersen, 1998, s. 147–148). Lover ble nedtegnet for hvilke og hvor mye farger en kunne bruke i bekledningen. Dette resulterte i at nesten alle farger forsvant fra folkedrakten i overgangsperioden til bondestakken, som var nesten helt svart. Det som ikke forsvant av kulørt dekor ble sterkt nedtonet eller «skjult» under trøyer, sjal og stakk.

Torkjell Sletta en tradisjonsbærer og brikkevevsmester fra Tuddal forteller at

rødt ble sett på som en «vernefarge» som beskyttet mot onde krefter⁶, «(..)under pietismen, da ble dem Raue belter. For rødt fikk dem lov te å bruke, rosa fikk dem lov til å bruke. Littegranne kvitt og svart». om beltene og bandene fra bondestakkperioden. Han er spesielt inspirert av Mari Train som var en dyktig beltevever fra Bø og Hjartdal som vevde svært fargerike belter i alle farger, spesielt likte hun lyse glade farger som gult og grønt. «Det var fordi hun ikke brød seg om reglene, hun bare gjorde det hun følte for. Derfor er det så mange belter igjen etter henne fordi folk turte ikke å bruke de, for da var de redde for at de skulle være fortapt» forteller Sletta. Andre informanter forteller også om obsternasighet i forhold til disse reglene. En av grunnene til at utenpåtrøya til beltestakken ble så kort bak, var fordi da kunne de vise frem de fargerike broderiene under på livene når de satt på kirkebenken uten at presten så det. Hadde Anne Voltveit en gammel kone fra Gvarv fortalt til Liv Berit Kaasa for en del år tilbake⁷. Kanskje derfor kan man se at selv om de fleste beltene og bandene fra denne perioden uten tvil følger et rødt fargespekter, er det også vanlig at de har innslag av flere andre farger som gult, grønt, blått og lilla i en enkel stripe eller tegn her og der. Haugland mener at bruken av blått og lilla i stakkebeltene kunne ha vært en politisk protest mot øvrigheter, fordi disse fargene normalt var forbeholdt det øvre sjiktet i samfunnet⁸.



Figur 3:12. *Bånd, belte, 1971*, Norsk Folkemuseum.
(<https://digitaltmuseum.no/011023199224/band-belte>)

Zephyrgarnets kvalitet og fargestyrke samt vevemetoden som det tillot gjør at stakkebeltene skiller seg betraktelig fra hvordan brikkevevtradisjonen hadde vært frem til da. Derfor er det forholdsvis enkelt å se hvilke stakkebelter i museumssamlingene som hører til bondestakkperioden. Garntrådene fremstår glatte uten rufs, veven er

⁶ Vedlegg 3. Nr. 11

⁷ Vedlegg 4. Nr. 4

⁸ Vedlegg 2. Nr. 9

svært tett og fargene er sterke og klare. På tafsene i figur 3:12 ser man tydelig selve formen på garnet. Tafsene er i seg selv en endring fra de tidligere stakkebeltene og livbandene. På de eldste beltene er de korte, sannsynligvis har de vært litt lengre på grunn av slitasje. Men antagelig ikke så lange som tafsene på stakkebeltene som ofte er på 30 cm. Tafsene henger sammen med måten beltene ble festet på, som man ser av Tidemanns kunst var de tidlige stakkebeltene fortsatt surret rundt seg selv. Mens fotografier av de bredere stakkebeltene viser at de er godt strammet rundt livet og at tafsene fungerer som feste f.eks. ved at de deles på to i midten, hvor den ene brettes under og den andre over på innsiden av beltet hvis beltet er bredt (Haugen, 2009).

En fordel med å få lov til å studere en privat samling er at de som eier beltene kanskje ikke er like strenge på hvordan de håndteres. Torkjel Sletta og hans søster Gro har en slik samling. Hos dem fikk jeg lov til å prøve på et gammelt stakkebelte i zephyrgarn og et moderne stakkebelte rett etterpå. Stakkebelte i zephyrgarn var som en bred «strikk», dette så man tydelig når jeg strakk det sidelengs. Den viktigste forskjellen var at når jeg satt eller beveget meg så formet det seg mer etter «valkene» og ribbeina i forhold til det moderne stakkebeltet. Derfor ga det langt bedre puste- og bevegelsesfrihet. Jeg spekulerer derfor i om stakkebeltene sannsynligvis ikke hadde nådd det høye målet på bredde som de gjorde uten dette garnet. Et brikkebelte vevet med zephyrgarn har en helt spesiell konsistens. Det er svært stivt og tett men allikevel også mykt og tynt (ca. halvparten av tykkelsen til et moderne stakkebelte), uten at dette gir det noe mindre støtte når det sitter på. Det nærmeste en kan sammenligne det med er dagens hold in korsetter av solide elastiske stoffer. Begge er laget for å holde inn hele midjen, samtidig som de er behagelige å ha på og gir bevegelsesfrihet. Som må ha vært et viktig brukskriterium for en som bodde og arbeidet på gård til daglig.

Spesialiserte oppfinnelser og utstyr

Å veve brede og tette belter slik som Øst-Telemarkingene ville ha dem på denne tiden var en langt mer komplisert oppgave enn de tidligere livbandene. Derfor var det en del veverker som spesialiserte seg på dette og som følgelig kunne ha det som en inntektskilde. I vedleggene har jeg inkludert en liste med stakkebelte-vevere som jeg

har samlet fra forskjellige kilder⁹. Selv om denne listen kun inkluderer kvinnenavn er det en kjent ting å si i Øst-Telemark som flere informanter forteller, at stakkebelte-veverne ofte måtte være menn fordi det krevde betydelig styrke å få slått til innslaget så de ble stramme nok¹⁰. Den vedlagt listen motbeviser selvsagt dette, men påstanden om krav til styrke er relevant.

Hælgje Storskott Indleggen var en vever fra Gvarv hvis kunnskap har levd videre gjennom hennes etterkommere til den dag i dag (Evju Bygdetun, 2001). Hun er kanskje den mest kjente stakkebelte-veveren, som med sine usedvanlig vakre og stramme belter til en stor grad definerte hvordan de helst skulle være i løpet av de siste tiårene av 1800 tallet. Hun er et godt eksempel på hvordan en mester som virkelig behersket formspråket fikk et så stort spillerom at hun evnet å være pådriver for noe som kan ses på som en relativt stor utvikling på kort tid innenfor brikkevevtradisjonen. Hun reiste



Figur 13. Mekanisk beltevevstol, av Hælgje Storskott Indlæggjen, ca. 1880, utstilt på Evju Bygdetun, privat foto.

med båt hver sommer med sekken full av belter som hun hadde vevd i løpet av vinteren, fordi ofte kjøpte folk flere enn det hun hadde fått bestillinger på. Hun var en sjeldent driftig og oppfinnsom kvinne som blant annet konstruerte en mekanisk

⁹ Vedlegg 8.

¹⁰ Vedlegg 5. Nr. 2

bandstol for å gjøre vevingen enklere og å få beltene sånn som hun ville ha dem (Evju Bygdetun, 2001)

Det er ikke mange som vet hvordan denne opereres i dag, men Jane Boddy som er en spesialist på vever forteller at det ser ut som om innslagene har vært slått til med beina med et instrument som ligner en stor og butt jernkniv¹¹. På denne måten har Hælge S. Indlæggen klart å komme rundt det «å måtte være så sterk som en mann». Sammen med denne vevan er flere av beltene hennes utstilt på Evju bygdetun, og jeg har hatt anledning til å studere tre av hennes belter i private samlinger. Disse har nærmere 8



Figur 14. *Snuing i et stakkebelte, 2020*, av Hælge S. Indlæggen, eid av Runa Glenna, privat foto.

innslag per 1 cm vevd belte (77 per 10 cm), en svært tett vevnad hvor rutene ser ut som «måker» kommenterer brikkevevsmester Rune Glenna¹². Han poengterer også hvordan beltet han eier som er vevd av Indlæggen har svært få snuinger i vevnaden, som man ellers kan se at mange av de eldre stakkebeltene fra denne tiden hadde (opp mot hver 30cm). En snuing er en betegnelse som kommer av brikkevevteknikken som brukes i denne tradisjonen. Fordi man kontinuerlig snur alle brikkene samme vei, oppstår mer og mer tvinn på renningstrådene som gjør at man til slutt må begynne å snu den andre veien for å løse opp tvinnet. Dermed skifter også mønsteret retning som man kan se i figur 14. Jo flere snuinger man har jo lettere er det å veve. Haugland tror derfor at en blanding av dette og at selve boforholdene på denne tiden som begrenset lengde på utstrekning av renningen nok har hatt mye å si for hvorfor mange av de eldre beltene har så mange snuinger¹³. Det er rimelig å tro at andre beltevevere også har brukt diverse hjelpemidler til å få til en tett vevnad. Noen hadde «hus-vev» på denne

¹¹ Vedlegg 5. Nr. 7

¹² Vedlegg 6. Nr. 15

¹³ Vedlegg 2. Nr. 21

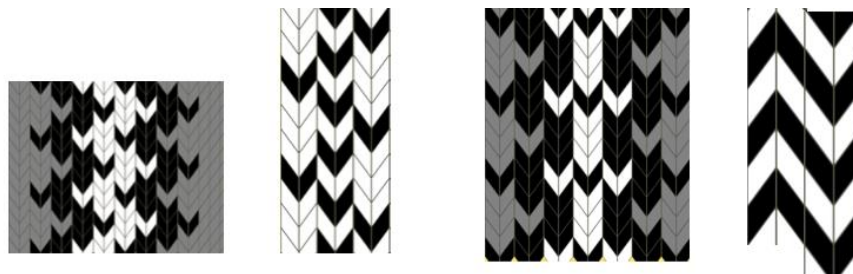
tiden på gårdene, som man kan spekulere i om ikke flere har benyttet seg av når de vevde stakkebelter. Fordi når en skal veve med over hundre brikker er det viktig å holde orden på brikkene, dette er vesentlig enklere i en slags stødig og fast montering.

Stakkebeltets mål og mønster

I tillegg til den kulturelle «fargekrigen» i Øst-Telemark, ble stakken på folkedrakten stadig lengre og videre inspirert av datidens mote (Pedersen, 1998). Dette resulterte i at beltene også ble bredere og strammere for å avlaste vekten fra skuldrene. Det er et tema for diskusjon hvor brede beltene egentlig skulle være i løpet av bondestakkperioden og her var mye variasjon, det ser man i det rike fotografiutvalget som finnes av denne folkedrakten. Det er ingen tvil om at med det nye garnet og på grunn av flinke og oppfinnsomme lokale vevere, vokste beltene betraktelig i løpet av den andre halvdel av århundret i tråd med datidens korsett-mote (Haugen, 2009, s. 106). De fleste stakkebeltene er mellom 230 og 270 cm lange skriver Aagot Noss i hennes gjennomgang av beltene i et arkiv, og varierer mellom 7-14 cm i bredde (Bunad- og folkedraktrådet, 1993). Ut ifra hva jeg kan se i museumssamlingene er det en klar overvekt av belter under 12cm hvor de fleste måler mellom 8-11cm. Man har skriftlige reiseskildringer som forteller om svært brede belter (fra 15-20 cm) (Noss, 2010), og noen av de eldre fotografiene ser ut til å underbygge dette. Pedersen spekulerer i om ikke de kan ha hatt et belte til pent som var ganske bredt og et til hverdags som var smalere (personlig kommunikasjon, 10. februar 2021). Werenskiolds kjente maleri fra 1882 av to bondejenter i Gvarv som har på seg langt smalere belter (kanskje 8cm) kan tyde på det påpeker hun (se f.eks. Haugen, 2009, s. 106).

I Stakkebeltene fortsetter tradisjonen med en tredeling av mønsteret ofte med et sentrert rutemønster. Men man ser også utviklingen av et større mønsterrepertoar. Mønstrene som blir vanlig med de bredere beltene er de som betegnes som, «hel krok» og «lese» som begge fremstår som en sikk-sakk. Man ser også en utvikling av «marestripene» som på bevarte stakkebelter ofte består av to istedenfor tre par brikker. Noen svært få belter har et sentrert mønster som det hersker usikkerhet rundt som kan ligne på et sverd, og som jeg derfor her har gitt dette navnet. To informanter

tenkte umiddelbart at brikkene i dette mønsteret har vært tredd feil til et rutemønster¹⁴. Fordi det er såpass få eksemplarer med dette mønsteret er det ikke en urimelig tanke, men om mønsteret i utgangspunktet har vært en feil har den uansett fått lov til å være slik.



Figur 3:15. Mønstre i stakkebelte, f.v. hel krok, lese, sverd og marestriper, 2020, egne mønstertegninger i Twistedthreads.com

Om beltestakken

Vale forteller historien om hvordan bondetestakken ble tatt opp igjen på 60 tallet ¹⁵. Denne går ut på at spelekvinnen Kristiane Lund oppfordret jentene i Nes dansering på slutten av 50-tallet til å finne frem bondestakker etter sine bestemødre til å danse i, som to jenter ved sømlinjen ved Lund yrkesskole observerte på kappdans i 1960, og så gikk inn for å bygge selv blant annet av eldre draktdeler. Innen et par år brukte alle i danseringen dette, nå betegnet som *beltestakk* og den spredte seg som en mote. Samtidig fikk Almankås i Bø henvendelser fra kunder om å sy beltestakker av lokale som kom med nedarvede draktdeler som det ble laget mønster av forteller Vale.

Dette skiller seg til en stor grad fra hvordan raudtrøyebunaden ble til som omtales under, som ble konstruert på et svært begrenset utvalg draktmateriale av noen få personer. Rundt bunader som har blitt til på denne måten ser man ofte en tendens til uniformering, fordi det fins tydelige regler på hvordan de skal formes og konstrueres (Landsnemda for bunadsspørsmål, 1976). En annen faktor er at bunad har blitt en stor

¹⁴ Vedlegg 3. Nr. 10

¹⁵ Vedlegg 1. Nr. 1

næring, og flere variasjonsmuligheter fører ofte til dyrere bunader. Men dette har ikke vært tilfellet på helt samme måte med beltestakken skriver Pedersen (2004). Fordi den aldri har vært omfattet av de samme strenge normene som bunadene med Norsk husflid og Norsk institutt for bunad og folkedrakt i ryggen, har den vært gjenstand for mye kreativ frihet. Samtidig som at kunnskapen om hvordan snittet på drakten skulle konstrueres, som var forholdsvis lite variert i bondestakken, var relativt dårlig hos flere av de som sydde de nye beltestakkene mellom 60 og 80 tallet (Pedersen, 1998).

Stakkebeltets uttrykk

Beltestakken skiller seg vesentlig fra raudtrøyebunadene og Gammel-Øst bunaden i at den består av et bredt spekter av tolkninger. Dette har fått mange til å lure på hvor grensen går for at man kan kalle en drakt en beltestakk. Mange mener det er mer «tradisjonelt» å forme den nærmere opp mot bondestakken. I sitt ytterste eksisterende er mange «beltestakker» som produseres heller hva noen velger å betegne som en fantasidrakt som er beltestakkinspirert.

Mine informanter er alle enige i at stakkebelte burde være langt nok til å kunne gå 2,5 ganger rundt midjen med to lag bak og tre foran¹⁶. Hvor festet går og hvordan man fester tafsene avhenger av hva man foretrekker. Det som er viktig er at beltet skal sitte fast på og festet må derfor være godt. Noen fletter eller surrer endene som en ekstra dekorasjon, noen foretrekker at festet ikke synes i det hele tatt og har det derfor helt på siden, men rundt dette har det altså aldri vært noen rammer etter hva man kan se fra fotografiene av bondestakken. Det er i utgangspunktet heller ingen rammer i dag for hvor bredt stakkebeltet kan være, flere informanter forteller om perioder da kunder ville ha stakkebeltene sine svært brede (fra 14 cm og oppover)¹⁷. Men et såpass bredt belte er ikke nødvendigvis noe å etterstrebe mener Haugland¹⁸. Et stakkebelte er på mange måter som et korsett som er det flere mener det opprinnelig var inspirert av.

¹⁶ Vedlegg 5. Nr.12

¹⁷ Vedlegg 6. Nr. 11

¹⁸ Vedlegg 2. Nr. 6

Selv om de har lignende formål er det allikevel mye som skiller korsettet og stakkebeltet som et produkt. Korsetter (som jeg selv har god erfaring med å sy) lages helst med svært tette og uelastisk stoffer som f.eks *Coutile*. Snittet tilpasses nøye til bæreren og sterke spiler i hardt materiale sys inn og former seg vertikalt etter kroppen. Korsetter finnes i «alle» bredder, fra de som kun sitter i midjen til de som dekker hele overkroppen og mer. Historisk er dette også et plagg som hovedsakelig var brukt av overklassen som hadde råd til å ofre bevegelighet for skjønnhetsidealer. Stakkebeltet derimot baserer seg på stivheten i vevnaden og flere lag for å gi samme støtte som stoffet og spilene gir til korsettet. Nødvendigvis er den helt rett i formen, dermed avhenger det av hvilken form midjen til bæreren har for hvilken bredde som sitter best. Om en er høy eller har en lang og smal overkropp kan man med fordel ha et litt bredere belte som f.eks kvinnen i figur 3:16. Men om man ikke skulle ha en slik figur vil nok et belte mellom 7 og 12 cm være å foretrekke, hvor et belte på 12 cm fortsatt er å anse som forholdvis bredt. Har man et for bredt belte er sjansen for at det blir veldig dominerende på helhetsinntrykket¹⁹, og det kan komme til å brette seg når man sitter slik som på bildeeksempelet i figur 3:17 på neste side. Dette mener Haugland at også kan gi unødvendig slitasje på beltet²⁰. En annen fordel med å ha et smalere stakkebelte er at det rett og slett er mer behagelig. Selv om beltestakken nå er et festplagg og ikke lenger må kunne brukes som et hverdagsantrekk, har vi på en annen side i vår tid vendt oss til en stor grad av komfort fra klærne våre. Det er nok mange grunner til at beltestakken kan oppleves som tung



Figur 3:16. Kvinne, halvfigur, beltestakk 1890, S. Bonge, Bø Museum.

<https://digitaltmuseum.no/021016400924/kvinne-halffigur-beltestakk>

¹⁹ Vedlegg 5. Nr. 3

²⁰ Vedlegg 2. Nr. 6

og ubehagelig (Pedersen, 1998, men et svært bredt belte vevet i dagens beltegarn som gir et hardt og uelastisk produkt vil altså ikke hjelpe på saken. Ingeborg Jorid Vale påpeker at uansett hvor fyldig man er, har man et punkt under armen der hvor bh stroppen sitter hvor man kommer rett til «beinet»²¹. Dette burde være startpunktet for hvor overkanten av beltet sitter under armen, og foran bør den sitte rett under brystet. Nedsiden av beltet burde så stoppe der hvor man er smalest rundt midjen.

Vippe- og forkleband til bondestakken

«Å vippe håret» betyr at man surrer et hårbånd rundt to like tafser av håret som man så plasserer som er slags glorie i to ruller rundt hodet, dette båndet blir kalt for *vippeband* på dialekt. Vippebandene veves

derfor lange nok til å kunne surres rundt hårets lengde fra nakkegroppen to ganger. Hvor langt bandet må være vil avhenge av tykkelsen på håret som skal vippes men de er vanlige å veve mellom 2,7- 3 meter (Berlin, 2017). Pedersen (1998) kom fram til at det mest vanlige var å bruke *girindebånd* til å vippe håret med i

folkedrakttiden, men at de i de siste tiårene på 1800 tallet gradvis ble byttet ut med brikkevevde vippeband. Dette kan man også se bevis på hvis man studerer fotografier fra de forskjellige tiårene. Det er stort sett de brikkevevde vippebandene som er videreført i bruk og som hører til samtlige bunader i Øst-Telemark samlingen i dag. Mange lager også *falske vipper* som blir som et slags løst hodeplagg som ellers plasseres likt som hvis man har vippet håret. Da er det enklere å beregne lengden på vippebandet fordi man selv bestemmer tykkelsen på «innmaten». Mye forskjellig kan brukes til fyll, men i dag bruker de fleste skumgummi. Vippebandet veves ofte etter beltet og tar opp



Figur 3:17. Atelierfoto av Dorte Olavsdotter Torstveit, 1895 av Ragnvald Nyblin, Bø Museum. (<https://digitaltmuseum.no/021018429088/atelierfoto-av-dorthe-o-torstveit>)

²¹ Vedlegg 1. Nr. 5

igjen mønster og fargetemaer fra dette. Det spesielle med vippeband er at jarene former et fiskebeinsmønster når det er vippet. Derfor liker mange å bruke mørke eller kontrasterende farger i jaretrådene for å spille på denne effekten. Som med livbandene begrenser bredden hvor mye mønster det er plass til. Vippebandene som ble vanlig mot slutten av 1800-tallet har ofte en hel krok eller innrammet rute som sentrert mønster.

Vippeband kan veves på vanlig måte, men man burde minimum bruke en form for skyttel/ vevkniv for å slå til innslagene hvis den er spent opp i en slags vev. Det er ikke særskilte krav til hvor tett disse bandene trenger å være, men mange foretrekker også her en relativt tett vevnad (nærmere 7 innslag per cm). Jo tettere man ønsker vevnaden jo nærmere tilpasser man teknikken som blir beskrevet rundt stakkebelte som jeg går i dybden på i kapittel 7. Men som en regel er det lettere å få til en tett vevnad jo smalere bandet er. Bandet må ikke være for stivt, fordi da kan det bli vanskelig å vippe.

Brikkeband er i mindre grad brukt til forkleband som kan være vanskelig å skille fra vippebandene da de er like både i bredde og konsistens, og en kan anta at mye av det samme gjelder for disse som for vippebandene. Men enda viktigere med forkleband enn vippeband er kanskje det at de ikke blir for stive, fordi de skal kunne knytes. Dermed burde de ikke ha for tykk samlet innslagstråd som med vippebandene, og kanskje heller ikke lages for brede. Kanskje derfor har det også til forkleband vært mer vanlig med det grindvevde plukkebandet (Bunad- og folkedraktrådet, 1993). Brikkevevde forkleband er de bandene i tradisjonen som kan ha asymmetriske mønstre. Jeg har selv sett et svært lite antall forkleband og har derfor ellers vanskelig for å si noe om hvilke mønstre og farger som er typiske. Haugland og Sletta mener at hvilken teknikk de har brukt til å veve bandene sine med avhenger av hvilken kunnskap de hadde på de forskjellige gårdene²².

²² Vedlegg 2. Nr. 5

Fra folkedrakt til bunad

Da bondestakken til slutt hadde utviklet seg til å bli lang og ukomfortabel ble den avløst av *stakk og liv* folkedrakten på begynnelsen av 1900-tallet. Denne kom også i bunadsform i løpet av 80- tallet (Haugen, 2009, s. 104). Vippebandet fikk følge med denne nye folkedrakten, og mange av kvinnene som vokste opp med å vippe håret fortsatte med dette livet ut. Rundt århundreskiftet slo norskdomsrørsla og Hulda Garborg sine slag for at de norske folkedraktene skulle bli tatt opp igjen av den norske befolkningen i nasjonaliseringens navn (Pedersen, 1998). Gjennom spel og dans som de fremførte på reise gjennom det ganske land skapte de det norske bunadsfenomenet. Bunadene mente hun at måtte tilpasses datidens smak. Men etter hvert oppsto en slags intern konflikt rundt dette mellom Hulda og hennes arvtaker Klara Semb forklarer Pedersen. Semb på sin side mente at man måtte basere bunadene mest mulig på folkedraktene og se de i historisk korrekt sammenheng. Anne Bamle var en av de som ble grepet av denne trenden og som ville sette sitt preg (Wagn, 2002). Fra 1919 satte hun i gang med det som skulle bli hennes store bidrag. Hun baserte seg i utgangspunktet på den tidlige utgaven av Øst-Telemark bunad som Hulda Garborg m.fl. satte i produksjon, hvor de første ble brukt uten brikkebelte (Norsk bunadleksikon, 2009, s. 124-126). Hun lot seg også inspirere av draktdeler hun selv hadde arvet. Til denne vevde hun band og korte brikkevevde belter som gikk rundt livet en gang og ble festet med hemper (Wagn, 2002). Foruten hennes versjon av bunaden skapte Anne Bamle *Blåtybunaden*, en blå bomullsvariant av denne bunaden som var mer behagelig om sommeren. Til denne hørte bomullsbrikkebelte. Hun var også den som skapte falske vipper fordi det var blitt vanlig å ha kort hår (Wagn, 2002).

Beltet til raudtrøyebunaden

På 1950 tallet ble det utarbeidet enda en bunad basert på raudtrøyefolkedrakten blant annet av Bunadsnemda i Telemark husflidslag som baserte seg på bilder og eldre draktmateriale (Haugen, 2009, s. 120). Deres mål var å skape en bunad nærmere opp mot raudtrøyefolkedrakten og å sette en standard for å hindre «utglidning» fra tradisjonen. Dette resulterte i at mangfoldet i variasjon ikke ble gjenspeilet. Selv om det

finnes mange variasjoner av «raudtrøyebunad», også når det gjelder hvordan beltet som hører til er formet, er de fleste som selges i husflidsforetningene i dag relativt uniforme. Utformingen av beltet til de som er mest utbredt i dag ligner de Anne Bamle vevde også i måten de er festet til drakten på. Det er beltet til bunadene som var og er utformet slik som jeg videre referer til som *Raudtrøyebunadsbelte*.



Figur 3:19. Raudtrøyebunadsbelte med en blanding av zephyrgarn og Pærle 70 broderigarn, 2014 av Anne- Lise Reinsfelt, Norsk Folkemuseum. <https://digitaltmuseum.no/011023209350/belte>.

Beltene som lages for å høre til disse bunadene er forholdsvis brede og stive sammenlignet med de som hadde hørt til Raudtrøyefolkedrakten. I museumssamlingene ser man at bredden på eldre Raudtrøyebunadsbelter er mellom 6-7cm, til forvirring ble disse ofte også kalt stakkebelte av de som vevde dem (Noss, 2010). Det kan tyde på at stakkebeltene har påvirket hvordan beltene til Raudtrøyebunaden ble formet. Håndverket rundt veving av stakkebeltene til bondestakken var nok mer friskt i minne både i forhold til utseende og konsistens enn de eldre livbandene. Fordi de skal festes til drakten, og etter hvert ble sydd direkte på linningen på stakken er det allikevel litt andre krav til konsistensen. På 1930 tallet hadde etterspørselen etter zephyrgarnet minket betraktelig og produksjonen ble derfor lagt ned (TRC, 2017). Det er grunn til å tro at det eksisterte en god del av dette garnet i butikkhyller og i privat eie en stund i etterkant. På noen belter kan man se at de har kombinert zephyrgarnet med annet garn som vist i figur 3:19. Årene under og etter krigen var preget av en generell mangel på materialer. Mellom 50- og 70- tallet var det svært dårlig tilgang på egnet kjøpegarn til å veve belter med. Samtidig hadde folk flest

for lengst sluttet å spinne eget garn. Garnet som ble mest brukt i denne perioden er det som kalles *Pærle 70*, som er et totråds broderigarn. Dette egner seg egentlig svært dårlig til å veve med forteller flere informanter²³. Trådene tovet seg og røk lett under vevingen. Med dette garnet ble beltene også forholdsvis myke i konsistensen selv om en hadde vevd aldri så tett og fint. Dette var imidlertid ikke det største problemet når det gjaldt beltene til Øst-Telemark som uansett skulle draperes og sys utenpå fremfor å snøres som man gjorde med stakkebeltene. Men garnet var ikke godt å veve med, og kanskje kan dette ha bidratt til at lysten til litt mindre iherdige brikkevevere ikke meldte seg like ofte? Som f.eks. moren til Sletta som sluttet å veve når zephyrgarnet forsvant fordi det ikke fantes noe godt alternativ²⁴.



Figur 3:20 og 3:21. Skjermdump av filmen «Båndlaging, med Anne Kaasene», av Olav K. Grepp, 1962. Norsk Folkemuseum.

<https://www.nb.no/nbsok/nb/32df77c2f9e2e4d403085bfdce46e1.nbdigital?lang=no&fbclid=IwAR2PjgqmKztUNpCb8e79Nk77WcrcVr5f3kfCNqN0xxVCQeRrRqFkpWa0PSs>



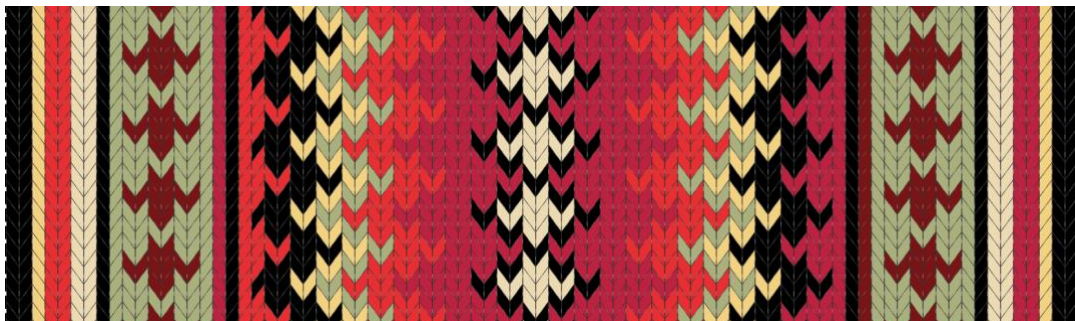
²³ Vedlegg 4. Nr. 5

²⁴ Vedlegg 3 Nr. 17

En av de mest kjente kildene man har om brikkevevtradisjonen fra denne tiden er dokumentasjonen Aagot Noss gjorde av Beltevever Anne Kaasene (se figur 3:20 og 3:21) som hun filmet ved to forskjellige anledninger. Anne Kaasene vevde på «gamlemåten» men fikk snekret seg en stol som hun både brukte til å renne med og som hun hadde et vevfeste på. Hun brukte også hva som ser ut som en sjakkelt som hun festet i veggen, som man kan anta at var vanlig fordi det finnes bilder av flere slike blant annet på digitalt museum (Grepp, 1962). Selv har jeg sett en bunad med et belte som er vevd av henne, dette var vevd med pærle 70 og derfor forholdvis mykt selv om vevnaden var av svært høy kvalitet.

Raudtrøyebunadsbeltet I dag

Raudtrøyebunadsbeltene som selges i husflidsbutikkene har utviklet seg til å bli forholdvis lite varierte i tråd med den samme tendensen til uniformering av raudtrøyebunaden. Det samme gjelder vippebandet som hører til denne bunaden. Det er vanlig at de har ganske avgrensede fargesammensetninger. Ofte har de en kombinasjon av rødt som hovedfargen med detaljer i grønt, svart, hvit eller beige, og at de har et sentrert rutemønster ofte innrammet i svart som vist i figur 3:22. Når det gjelder veveteknikk og idealer rundt konsistensen på beltet er det vanskeligere å fastslå noe typisk. De fleste av mine informanter er enige i at raudtrøyebunadsbeltet skal være mindre stivt enn stakkebeltet, fordi det skal draperes på bunaden og sys til linningen,



Figur 3:22. Egen mønstetegning, variasjon av raudtrøyebunadsbelte, 2020. Ved bruk av programmet Twistedthreads.org

som kan være vanskelig hvis beltet er for stivt²⁵. Men flere nevner også i samme moment at det ikke må være for mykt fordi da kan det krølle seg når man sitter, som ikke ser pent ut. Et annet krav er at den sentrerte ruten skal være «firkantet» og ikke se ut som «måker» slik som de ofte kan i stakkebeltene forteller Glenna²⁶. De som selges i husflidsbutikkene i dag har så og si tilsvarende tetthet som stakkebeltene med 6,5 cm per 1 cm, og også tilsvarende stivhet med lik samlet tykkelse på innslagstråden. En bunadstilvirker forteller at dette er litt i stiveste laget, fordi det er krevende å sy de fast til stakken.

En kritisk tid for den levende tradisjonen

På 1970 og 80 tallet hadde brikkevevtradisjonen blitt bevart ved at de som hadde vokst opp med stakk og liv vevde sine egne vippeband. I tillegg til et fåtall flinke vevere som laget beltene til Raudtrøyebunadene. Men på 70-tallet var hårvippetradisjonen i ferd med å forsvinne fra daglig bruk (Noss, 1976). Samtidig ble beltestakken stadig mer populær. Selv om det nok var flere som kunne pryde seg med nedarvede stakkebelter til sine nye beltestakker, måtte nok de fleste få kjøpt seg nytt. I noen ytterst få familier er kunnskapen om hvordan man vever stakkebelte blitt bevart. Men det virker som at de fleste som hadde gode kunnskaper om hvordan man vevde stakkebelte ikke hadde anledning, eller så relevansen av å føre dette videre til neste generasjon. Dette er ikke forunderlig gitt at bondestakken var ute av bruk i bortimot 50 år. Tove Karin Haugen daglig leder ved Almankås i Bø forteller at beltet som hun fikk laget til sin beltestakk på 80 tallet var svært mykt²⁷, og at hennes mor den gang hadde reagert på dette. En kan se for seg at et stakkebelte som er vevet med pærle 70 broderigarn basert på kravene til konsistens som gjelder for raudtrøyebunadsbeltet skulle ville gi et slikt resultat.

En uskreven regel innen bunadsbruk var lenge at man skulle ha en lokal tilknytning enten gjennom familien eller bosted, men dette skulle etter hvert bli en

²⁵ Vedlegg 5. Nr. 5

²⁶ Vedlegg 6. Nr. 14

²⁷ Vedlegg 7. Nr. 6

utfordring. Med befolkningsøkningen og industrialiseringen som skjedde på begynnelsen av 1900 tallet forlot stadig flere bygdene til fordel for de store byene som aldri har hatt noen folkedrakter å vise til (Landsnemda for bunadsspørsmål, 1976). Kanskje derfor har draktområdet utvidet seg i senere tid til å inkludere et langt større område som nå består av hele den østlige delen av Telemark fylke, utenom Tinn som hadde sin egen drakt (Kvam, 2018). Selv om noe av kravet om lokal tilknytning kanskje henger igjen når det gjelder bunadene, ser dette bilde annerledes ut når det gjelder beltestakken. Den har blitt en nasjonal favoritt og finnes i mange varianter og grader av likhet med folkedrakten den er basert på. Slutten av 70-tallet viser denne forskjellen tydelig, da de monokrome lilla og blå beltestakkene ble skapt, som var en tid generelt preget av at de tok seg en del friheter forteller Haugen²⁸. «Folk hadde lilladilla på den tiden» forteller brikkevevsmester Jane Boddy²⁹. Monokrome (eller ton i ton) beltestakker vil si en drakt med belte, vippeband, broderi og øvrige dekorasjoner i en og samme farge. Dette var en nyutvikling på den tiden som fikk slå røtter og som i dag er utbredt. Men som også er et stort diskusjonstema som deler det levende brikkevevtradisjonsmiljøet i to i forhold til definisjoner av spillerommet og hva som er representativt for tradisjonen³⁰. En fargebegrensning i brikkevevtradisjonen som hørte til bondestakktiden er uansett for godt tilbakelagt. Det at noe annet enn rød og rosa fargeskala med litt sort og hvitt kan lede til sjelens fortapelse. Jeg spurte flere informanter om de opplevde noen begrensninger ut ifra religiøse hensyn i hvordan de formet beltene, men dette var det ingen som kjente seg igjen i³¹.

Brikkevevtradisjonsmiljøet

Brikkevevtradisjonen i dag er knyttet opp til Øst-Telemarks bunadene og beltestakken som selges i et stort antall nettbutikker og butikker over store deler av landet, med svært varierende grader av tilknytning til tradisjonen. Den brukes hyppig i lokale

²⁸ Vedlegg 8. Nr. 3

²⁹ Vedlegg 4. Nr. 4

³⁰ Vedlegg 1. Nr. 4

³¹ Vedlegg 3. Nr.16 og 6. Nr. 6

danseringer og på Kappleik, i tillegg til folkelige fest- og høytidsanledninger over store deler av landet. Som levende tradisjon ser brikkevevtradisjonen veldig annerledes ut i dag enn hvordan den var i folkedrakttiden. Det levende brikkevevstradisjonsmiljøet som har den som sin «er-i» kultur, som har opplevd ubrutt tradering og som fortsatt praktiserer i dag, er en svært liten gruppe. De jeg har klart å orientere meg om består av tre forskjellige traderingslinjer som respektivt stammer fra Ingebjørg Almankås, Hælgje S. Indlæggen og Sletta familien med Torkjel som dagens brikkevevsmester-overhode. At man kan dele brikkevevtradisjonen fra selve drakttradisjonen i Øst-Telemark er fordi det i dag skjer et skille mellom de som har kunnskap om og er aktive brukere av bunadene og de som bare er mestere på brikkevevtradisjonen uten særlige kjennskap til bunadene³². Selv om de som spesialiserte seg på å veve stakkebelter for salg nok var relativt få også i beltestakk-tiden, er forskjellen altså at disse belteveverne var godt kjent med folkedrakten gjennom eget bruk. I realiteten er det å betegne brikkevevtradisjonen som noe eget adskilt fra drakttradisjonen svært kunstig, fordi den alltid må ses i sammenheng med folkedraktene og bunadene. Dermed kan man også peke på at de i tradisjonsmiljøet rundt bunadene som har den som sin «er-i» kultur også spiller en viktig rolle i brikkevevtradisjonen. Som eksempelvis mine informanter Liv Berit Kaasa, Ingeborg Jorid Vale og Tove Karin Haugen. Sletta forteller at han stadig lærer noe nytt av andre med samme kulturbakgrunn som han, selv om de ikke er brikkevevere³³. Denne siste gruppen kan man også anta at er relativt liten i dag (Kvam, 2018). Samlet sett representerer disse gruppene det levende brikkevevtradisjonsmiljøet i dag.

For den største delen av brikkevevtradisjonsmiljøet som praktiserer brikkevevtradisjonen i dag er den en del av deres «har» kultur, og derfor plasserer jeg dem ikke inn i gruppen som defineres som levende. Arven «har» kulturen sikter til kan denne gruppen enten ha gjennom forfedre i slekta, som innflytter til Øst-Telemark området eller helt enkelt som Norsk statsborger hvor jeg plasserer meg selv i denne sammenhengen. Denne gruppen vil jeg basert på begrepene jeg har lagt til grunn kategorisere som at praktiserer revitalisering, men som kan ha «grader av innlevelse».

³² Vedlegg 6. Nr. 20

³³ Vedlegg 3. Nr. 21

Mange av disse går på kurs for å lære å sy sin egen bunad, for så å gå på kurs for å kunne veve eget vippeband til denne. De som etter et vippebandkurs vil prøve seg på å veve et belte må finne en brikkevevsmester eller prøve seg frem selv. Noen få i denne kategorien har virkelig satt seg inn i tradisjonen og kan etter hvert komme til å oppleve den som sin «er- i» kultur, og dermed karakteriseres som tradisjonsbærer og del av det levende brikkevevtradisjonsmiljøet. Et eksempel er Jane Boddy som flyttet til Kragerø på 70- tallet fra England for å stifte familie, og ble med i husflidslaget der. Slik ble hun inspirert til å sy sin egen bunad fra Øst-Telemark, og begynte i denne sammenhengen etter hvert å veve band og belter til de forskjellige Øst-Telemarksbunadene. Over en 40 års periode har hun vevd flere tusen belter og band som hun har skapt i samarbeid med kunder. Mange av de har kommet med eldre kulturgjenstander som de har ønsket å kopiere eller etterligne, og slik har hun lært om og blitt flytende på formspråket.

Etter min oppfatning har man altså en svært liten gruppe som kan kategoriseres som at praktiserer innenfor det levende brikkevevtradisjonsmiljøet. Dette vil si brikkevevere som er trygge nok i tradisjonen til å utvide spillerommet og etablere endring og utvikling. I prinsippet må derfor gruppen som driver med revitalisering som ønsker å leve seg inn i tradisjonen i første omgang lære om formspråket gjennom kopiering og om kulturen f.eks. gjennom historielesing, for å sakte bygge opp et kunnskapsgrunnlag. Først når de har dette kan de begynne i det små med å skape sine egne variasjoner og ta del i utviklingen av tradisjonen innenfor spillerommet definert av det levende tradisjonsmiljøet. I realiteten er det grunn til å tro at de fleste i denne gruppen aldri oppnår et kunnskapsgrunnlag eller behersker formspråket godt nok til å



være med på å videreutvikle tradisjonen. Fordi som jeg selv oppdaget, krever dette mye tid, engasjement og øving. De kommersielle aktørene som selger brikkevevsprodukter som sprenger spillerommet for tradisjonen uten å besitte det nødvendige kunnskapsgrunnlaget vil jeg velge å plassere i en gruppe for seg helt utenfor brikkevevtradisjonsmiljøet. Deres aktiviteter vil jeg heller kategorisere

som *kulturell appropriasjon* (se f.eks. Språkrådet, 2021).

Figur 3:23. Gresk bord, egen mønstertegning, 2020, i Twistedthreads.com

Men allikevel er det ikke så enkelt, fordi det kan virke som at denne siste gruppen sine aktiviteter har noe påvirkningskraft også inn i kjernen hos det levende

brikkeevtradisjonsmiljøet. Et eksempel på dette er mønsteret «gresk bord» som vist i figur 3:23. Denne er spesielt hyppig brukt av nettbutikkene som produserer beltene sine utenlands, som ofte kan ha to rader av denne i et belte (se f.eks. Pascal, 2021). Ingen av informantene jeg spurte kjente igjen den greske borden fra gammelt av, den er heller ikke å finne i museumssamlingene. Det er ikke mulig å si hvem som begynte med denne først, men den har mest sannsynlig kommet til de siste årene. I løpet av det siste året har jeg altså sett flere som legger ut bilder av belter med dette mønsteret på sosiale medier, inkludert medlemmer av det levende brikkeevtradisjonsmiljøet.

Forming av uttrykket i dagens brikkeevsprodukter

Oppsummert kan man si at brikkeevtradisjonen i dag består av fem forskjellige typer band eller belter, som er tilbehør til bunadene. Disse har jeg betegnet som: vippeband, forkleband, livband til Gammel-Øst, raudtrøyebunadsbelte og stakkebelte til beltestakken. Bandene og beltene som hørte til folkedraktene hadde begrensninger i utformingen og uttrykk på grunn av årsaker som tilgang til materialer og teknologi, og politiske eller religiøse påbud. I dag kommer rammene i brikkeevtradisjonen av andre grunner, disse har å gjøre med bunadsfenomenet og hvilket verdiperspektiv kunder og produsenter deler. Her gjenspeiles dagens refleksive tilegnelse av viten, hvor det i denne sammenhengen er det historiske med god drahjelp fra Klara Semb sitt tankesett, som blir betraktet som det man «kan vite med sikkerhet» og derfor det som er mest ekte. Det er også her stor forskjell mellom bunadene. Spekteret går fra historisk rekonstruksjon til en praksis og estetikk som operer helt utenfor tradisjonen. I den ene enden står produsentene som er opptatt av at beltene og bandene skal ligne mest mulig på de som hørte til folkedraktene. På den andre er produsenter som tilpasser produktene sine etter forespørsel, og som opererer med en høy grad av kreativ frihet styrt av smakstilbøyeligheter preget av dagens motebilde. I tillegg ser man en klar tendens til uniformering i det som selges i husflidsbutikkene når det gjelder livbandene til Gammel-Øst og Raudtrøyebunadsbelte samt vippebandene til disse. Men det må tas med i betraktningen at husflidsbutikkene operer med standardiserte brikkeevsprodukter til alle bunadene. Disse får gjerne egne navn og produseres i

høyere antall av økonomiske årsaker³⁴. Det er grunn til å tro at det finnes en større variasjon i det som skapes av mindre produsenter. Allikevel er skiller nok stakkebelte og vippeband til beltestakken seg ut i forhold til dette med et stort mangfold av variasjoner.

Samlet i løpet av dette prosjektet har jeg kikket på hundrevis av belter og band. En liten andel av brikkevevsproduktene som produseres i dag er rekonstruksjoner av gamle produkter og standardiserte kopier, men en langt større del er tolkninger med grader av variasjon og tilknytning til rammene i tradisjonen. Variasjonene blir en naturlig konsekvens av at den enkelte kunde samhandler med brikkeveveren om farger og mønster som de kommer frem til ved å kikke på små prøver av belter og band, og å endre disse til å matche eller kontrastere med bunaden som er under tilvirkning. Uttrykket og friheten i variasjonene avhenger altså av hvilken bunad man vever til. Mitt inntrykk er at de fleste har gjort noen fargevalg (f.eks har kjøpt inn stoffer) allerede før de bestiller de brikkevevde produktene. Noen brikkevevere i dagens levende brikkevevtradisjonsmiljø vever utenfor bestilling. Det er blant annet her tradisjonen får sin vekst og utvikling av sterke tradisjonsbærere og mestere. Dette er band og belter som ofte har helt egne uttrykk og som kan ha forskjellige temaer som f.eks mørke eller lyse farger, men som allikevel er kvalitetsmessig gjenkjennbare. Her kommer potensialet til spillerrommet i tradisjonen til syne. Ofte er disse bidragene svært tiltalende og avstemte i forhold til farge og mønsterkombinasjoner. Slik at de blir som egne kunststykker som nok evner å inspirere andre.

³⁴ Vedlegg 2. Nr. 11

4. Forskningsdesign og metode

I dette kapittelet vil jeg redegjøre for hvilken virkelighetsoppfatning og førforståelse som vil påvirke forskningsarbeidet. Samt hvordan jeg akter å gripe an problemstillingen om: *Hvilket immaterielt innhold viser seg i arbeidet med brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark, og hvordan kan dette dokumenteres slik at nåværende og kommende generasjoner kan tilegne seg kunnskapen?* I dette mastergradsprosjektet har jeg ønsket å gå i dybden på et levende tradisjonelt håndverk og har valgt å studere Brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark som en case. Denne casen inneholder både historiske, sosiale, praktiske og estetiske problemområder. Til dette vil jeg ta i bruk en vitenskapsfilosofisk grunntanke som kan gi et relevant og nyttig utgangspunkt og tolkningsgrunnlag.

Vitenskapsfilosofisk forankring

Hermeneutisk filosofi og forskningstradisjon er mye brukt innenfor akademiske formgivende og kunstneriske fag som f.eks. innen arkitektur som Linn Mo (2003, s. 79–89) har skrevet om. Hermeneutikken innebærer en interesse for historie, tekstlesing og fortolkning og går helt tilbake til antikken og Cicero som utviklet retorikk. Siden har forskjellige historiske epoker og filosofiske strømninger utviklet nye definisjoner og tolkninger. Innen estetiske fag har spesielt Hans Georg Gadamer sine tolkninger hatt varig påvirkning, og det er følgelig denne jeg velger å legge til grunn her som en forståelsehorisont for brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark. Gadamer kategoriserte hermeneutikk først og fremst som en ontologi eller virkelighetsorientering (Mo, 2003, s. 79–89). Han vektla det meningsbærende i samtiden, og at det blir tatt i bruk på riktig måte. Dette står som en kontrast til ideen om at kunnskap alltid er gyldig uavhengig av når og hvordan den benyttes, som gjelder i enkelte vitenskapstradisjoner som f.eks. *Positivismen* forklarer Mo. Kunst som sannhet avhenger av verket og den som betrakter det, som igjen er påvirket både av historie og det som skjer i øyeblikket. Hver gang man analyserer en tekst vil tolkningen være ny. For Gadamer er idealet om objektivitet ikke

mulig, man vil aldri klare å kvitte seg med fordommer. Derfor er det først og fremst viktig å være sine begrensninger bevisst. Førforståelse og fordommer har utgangspunkt i vår egen kultur og samtidig skriver Mo. Det kan forstås som en personlig horisont som utvides med erfaringer vi gjør oss. Teksten som skal tolkes som i denne sammenhengen er det immaterielle innholdet i brikkevevtradisjonen, har sin egen horisont. De to forståelseshorizontene, min og den som jeg møter i kilder og hos informanter, vil smelte sammen under arbeidet med problemstillingen i dette mastergradsprosjektet og i gjengivelsene i teksten.

Hvilket virkelighetsinnhold som gjenspeiler det immaterielle innholdet i brikkevevtradisjonen som jeg ønsker å utforske går jeg derfor ut ifra at avhenger av samtidens tidsånd. En tidsånd som blant annet er en videreutvikling av de oppfatningene som har overlevd og blitt gjenfortalt om hvordan kulturen i Øst-Telemark og brikkevevtradisjonen har vært opp igjennom historien i digitale og skriftlige kilder og hos de jeg samtaler med om dette. Samtidig legger jeg til grunn at min førforståelse vil påvirke hvilket virkelighetsinnhold som vil bli samlet inn og vektlagt i løpet av mine utforskninger, analyser og drøftinger. Ønsket mitt i denne sammenhengen er å ha en åpen og utforskende holdning til hvordan jeg assosierer det jeg oppdager og mulige fordommer, og etterstrebe et ideal om toleranse og transparens.

Egen bakgrunn

Min personlige bakgrunn både privat og profesjonelt påvirker både valg av fokusområde innenfor tradisjonelt håndverk, og forståelsesgrunnlaget som forskningsundersøkelsene vil bygge på. Derfor vil jeg kort redegjøre for det som har påvirket mine personlige oppfatninger og tilbøyninger.

Om man følger morslinjen er jeg å anse som fjerdegenerasjons Osloinnbygger, og det er også her jeg er født og oppvokst. Min oldemor flyttet fra sitt fødested Skien til Oslo i de glade 20 årene, hennes mor igjen vokste opp på en gård i Fyresdal i Telemark. Alle drev de aktivt med tekstilhåndverk, og det var fra min mor og mormor at jeg fikk min egen inngang til dette i svært ung alder. I 2010 ferdigstilte jeg en bachelorgrad i Kostymedesign og konstruksjon i Edinburgh Skottland, og har arbeidet med dette faget i

flere år siden som designer, kostymør og kostymesyer, både innen film, tv og teater i Norge. I kostymedesign er oppgaven å kommunisere en karakter ved hjelp av bekledding, som også skal passe inn i et større bilde både visuelt og narrativt.

Etter flere reiser jeg gjorde over en 15 års periode blant annet i Latin-Amerika, Frankrike, Thailand og India, fikk jeg øynene opp for folkekunst og tradisjonelt håndverk. Da fikk jeg anledningen til å besøke flere tradisjonelle lokalbefolkninger og observere deres kultur og kunnskaper rundt produksjonen av forskjellige tekstilgjenstander. Det er også vesentlig å nevne det som ikke ligger i min bakgrunn som har en direkte innvirkning på forskningsarbeidet. Selv om jeg er kjent med bruken av beltestakkdrakten og stakkebeltet som hører til. Har jeg aldri før dette mastergradsprosjektet prøvd meg på brikkeveving. Altså er dette prosjektet mitt første møte både med brikkevevteknikken generelt, og hvilken brikkevevteknikk som brukes for å fremstille produktene i brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark.

Metode

Metodologien jeg har brukt for å utføre forskningsarbeidet i dette mastergradsprosjektet er valgt for å gi en strategisk fremgangsmåte for å samle inn data om det immaterielle innholdet i brikkevevtradisjonen. I tillegg har jeg lent meg på teori som har gitt viktig innsikt i en dybdestudie av den handlingsborne kunnskapen. Dette både for å komme nærmere mestrene kunnskap og å evne å formidle den videre.

Praksisorientert designforskning

I dette mastergradsprosjektet vil jeg gjøre en dybdestudie av den handlingsborne kunnskapen som gjør seg gjeldende under selve fremstillingsprosessen av produktene innen brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark. Dette ser jeg på som en viktig måte å oppnå innsideperspektiv, som jeg kan gå ut ifra i formidlingen av det immaterielle innholdet i brikkevevtradisjonen når det gjelder fremstillingsprosessen. Derfor kan dette mastergradsprosjektet plasseres innenfor det som kalles praksisorientert forskning.

Selv om praksisorientert forskning begynner å bli en godt etablert forskningsgren er den fortsatt under utvikling (Candy, 2006, s.1-3). På engelsk brukes begreper som «practice- based» og «practice- led» research og det gjøres forskjell innen ulike fagfelt hvordan de baseres i tilhørende metodologiske fremgangsmåter. Innen kunst og designfeltet beskrives practice-based research som forskning som tar sikte mot å skape ny og original kunnskap basert på en bestemt praksis og dets utfall beskriver Linda Candy, altså står originalitet og verket i fokus for forskningen. Practice-led research derimot forteller hun at har fokus på selve praksisen som kan lede til et verk, og sikter mot å skape kunnskap som kan informere og videreutvikle denne praksisen. Det er denne siste definisjonen av practice-led research jeg ønsker å rette meg inn under. Fokuset i det praktiske arbeidet vil altså ikke være det å skape et nytt og konseptuelt originalt brikkevevsprodukt innen brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark. Jeg ønsker snarere å gå inn i fremstillingsteknikkene som definert av tilgjengelige kilder og som jeg lærer av forskjellige aktører innen brikkevevtradisjonsmiljøet som praktiserer i dag. I den grad det vil være aktuelt å undersøke videreutvikling av denne praksisen, vil det avhenge av det som er hensiktsmessig når praksisen skal dokumenteres for å formidles. Dette innebærer f.eks. bruk av digitale hjelpemidler som kan gjøre videreføringen av praksisen i dokumentert form enklere.

Designforskning må også orientere seg om hvilket ståsted det skal ta rundt kommersialitet, fordi dette vil styre hvilket fokus og følgelig resultater forskningen får (Candy, 2006). Undersøkelsene som utføres i dette mastergradsprosjektet har et klart formål om ukommersiell allmennyttig formidling. Allikevel er næringsaspektet og brikkevevtradisjonen som en kilde til vareproduksjon også en viktig dimensjon som spiller inn. Det er f.eks. spesielt hos enkeltutøvere innen næringslivet at man finner sterke tradisjonsbærere som sitter med en unik innsikt om brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark. Ikke minst når det gjelder den handlingsborene kunnskapen, og de på sin side må forholde seg til hvordan næringsaspektet påvirker deres arbeid. Som f.eks konkurransen flere opplever rundt lønnsomheten av deres næringsvirksomhet på grunn av masseproduksjon av brikkevevsproduktene i utlandet (Signe M. Haugland, personlig kommunikasjon, 19.juli 2020).

Casestudie som metode

For å forsøke å svare på problemstillingen ut ifra den virkelighetsoppfatningen jeg har lagt til grunn, velger jeg å utføre en casestudie om brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark. Jeg ser brikkevevtradisjonen som et fenomen som er uløselig integrert både med bunadene og folkedraktene og den større konteksten av Øst-Telemark kulturen, samt kulturen i samtiden og tidsånden både på et nasjonalt og internasjonalt nivå. En casestudie defineres av Groat og Wang (2013, s. 418) som en empirisk undersøkelse som undersøker et fenomen eller en setting, spesielt når grensene mellom fenomen og kontekst er vanskelig å skille. Derfor egner dette seg som et rammeverk for de undersøkelsene jeg ønsker å gjøre i sammenheng med problemstillingen.

En casestudie har fem viktige punkter som det skal inneholde ifølge Groat og Wang (2013, s. 423). Dette utdypes videre i sammenheng med denne casestudien. Følgelig vil denne casestudie fokusere på det immaterielle innholdet i brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark i dets opprinnelige og virkelige kontekst. Den skal forklare årsakssammenhenger og bygge på teori i forskningsdesignfasen, som er gjengitt i kapitlene under. Casestudie vil lene seg på flere kilder til data gjennom triangulering. Derfor har jeg benyttet flere metodeverktøy og kilder som underbygger hverandre. Utfordringen med å samle inn flere forskjellige former for data er at det kan være tidkrevende, og at man risikerer å ikke rekke å analysere noe i dybden eller at analysen blir kompleks og vanskelig å utføre (Silverman, 2005, s. 122). Derfor vil jeg forsøke å begrense spekteret, og finne subjektive fokusområder som utpeker seg underveis. Casestudien skal lede til en teoretisk generalisering og drøfting om hvordan man kan dokumentere for å formidle immateriell kulturarv (Groat & Wang, 2013, s. 423). Her vil denne casestudien underbygge argumentasjonen ved bruke fortolkningshistoriske og kvalitative strategier for å forklare årsakssammenhenger, som beskriver de siste punktene i casestudiedefinisjonen til Groat og Wang.

Å dokumentere for å formidle

For å kunne skape dokumentasjon som evner å formidle den handlingsborne kunnskapen i brikkevevtradisjonen, vil jeg lene meg på teori skapt av forskningsprosjekter med lignende formål. Først og fremst teorien til Jon B. Godal (1995, 1996) har studert båt og trehusbygging i Norge, for det meste innen hva jeg vil klassifiserer som svake levende håndverkstradisjoner. Samt Nicola Wood (Lassen & Wood, 2013; 2006, 2014) som har forsket på revitaliserte håndverkstradisjoner i Storbritannia som blant annet bolleutskjæring og treskomaking. Forskningen deres gir svært nyttige bidrag rundt dokumentering av tradisjonelt håndverk i formidlingsformål og har flere fellestrekk. Samtidig gir de innsikter fra to forskjellige innfallsvinkler som er aktuelle på hver sin måte.

For Godal (1996) er hovedformålet å frembringe nye tradisjonsbærere som kan føre kunnskapen videre til neste generasjon igjen. Dokumentasjonen regner han først og fremst for å være en støtte til dette arbeidet. Forskning han har gjort er spesielt aktuelt i denne sammenhengen fordi han også ser nærmere på en levende tradisjon som brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark også kan klassifiseres som. Nicola Wood (2006) på sin side har hatt det mer nærliggende formålet til dette mastergradsprosjektet om å skape digitale læringsressurser som kunne muliggjøre videreformidlingen på en selvstendig måte. I de forskjellige prosjektene deres som har vært grunnlaget for forskningen, har de hatt en rollefordeling som består av en håndverksmester/ tradisjonsbærer, en erfaren lærling og en som utfører dokumentasjonsarbeidet. Prosjektene deres hadde alle større tilgang til ressurser enn det dette mastergradsprosjektet har hatt til rådighet. I prosjektene Godal (1996, s. 15) ledet har det vært vanlig å gi håndverksmestrene kompensasjon for tiden de satte av, og han går spesifikt inn på hvordan dette skal legges til rette. Men her må jeg altså skalere ned og finne alternative løsninger innenfor de tilgjengelige rammene. I rollefordelingen må jeg f.eks. fungere både som lærling og dokumentator samtidig.

Både Godal og Wood (1996; 2006) har lagt særskilt fokus på å forsøke å forstå den handlingsborne kunnskapen som manifesterer seg når lærlingen får sin opplæring av mesteren. Wood (2006) bruker ikke begrepet *handlingsboren kunnskap*, men «*trancemitting craft knowledge*» som har den samme betydningen. Det praktiske

arbeidet blir dermed helt sentralt for å få innsyn i brikkevevsmestrenes forståelse. I dette ligger et krav om at man omfavner arbeidet slik at man evner å legge ned den tid og øvelse som kreves utenom det som er avsatt rent formelt mener Godal (2006). Dette vil jeg altså selv etterstrebe i min personlige praksistilnærming, som vil stå for en vesentlig del av datainnsamlingen.

Refleksjoner rundt den handlingborne kunnskapen

For å kunne formidle den handlingsborne kunnskapen i brikkevevtradisjonen avhenger det av at den som besitter den har eller skaper en bevissthet rundt den, som de så må forsøke å gjøre eksplisitt. I sin forskning har Wood (2006) siktet mot å gi en dypere forståelse av hvordan man kan visualisere og verbalisere den handlingborne kunnskapen, for å øke kvaliteten på formidlingen i dokumentasjonen. For å muliggjøre dette bruker hun blant annet Donald Schön (1983) sin teori rundt forskjellige former for refleksjoner i sammenheng med praksis. Den handlingsborne kunnskapen eksisterer både hos de forskjellige aktørene innen brikkevevtradisjonsmiljøet og vil oppstå under min egen tilnærming til fremstillingsprosessen. For å kunne forstå og formidle denne vil det altså kreve refleksjoner både av de jeg besøker, og av meg selv underveis.

Former for refleksjon

For å bevisstgjøre den handlingsborne kunnskapen vil jeg i likhet med Wood bruke forskjellige former for refleksjon. Schön (1983, s. 268–278) la til grunn tre former for kunnskap og refleksjoner i sammenheng med praksis. *Kunnskap i handling* som er taus, kroppsliggjort og i utgangspunktet ubevisst. Dette kan relateres til den innlærte rytmen til håndverkeren som Godal (2000) vektlegger, som bygger på imitasjon i opplæringsfasen for så å bli stadig mer personlig med øvelse. Wood bygger på Rust sitt argument mot tanken om at denne kunnskapen helt enkelt bare kan utvinnes og gjøres eksplisitt for så å overføres direkte til andre. Kunnskapen mener hun at heller må formidles verbalt i form av metaforer, eller i håndverkssammenheng gjennom f.eks.

demonstrasjoner og tegninger (Wood, 2006, s. 118). Den andre formen finner sted i handlingsmomentet som en reaksjon på situasjonen, og kaller Schön (1983) for *refleksjon i handling*. Dette kan f.eks. oppstå når brikkeveveren møter på uventede problemer eller noe som krever noe mer enn det innlærte handlingsmønsteret i løpet av fremstillingsprosessen. F.eks. kan det være at de ikke har en bestemt farge som kunden ønsker å ha i brikkevevsproduktet sitt. Da gjør de først det Schön (1983, s. 269-273) kaller en *subjektiv bedømmelse* basert på deres *repertoar av kunnskaper* og tidligere erfaringer med lignende problemstillinger. Dette kan f.eks. resultere i at de forsøker å blande tråder med andre farger i mønsteret for å gi en lignende effekt. Når de blander trådene for å se om denne løsningen vil fungere og ser an kundens reaksjoner, utfører brikkeveveren det Schön kaller en *refleksiv dialog med situasjonen* ut ifra situasjonens «*back talk*».

Refleksjon i kombinasjon med vurdering

En viktig del av det å bygge erfaring og å lære fra sine feil handler om å se tilbake på praksisen man akkurat har utført. Den tredje formen Schön (1983) beskriver er *refleksjon over handling* som er bevist refleksjon over en handlingserfaring etter at situasjonen har funnet sted. Wood (2006) brukte denne formen for refleksjon for å komme nærmere inn på de andre to formene ved bruk av videoopptak. Da lot hun kamera stå på i verkstedene kontinuerlig i løpet av en arbeidsøkt. Dette samlet et svært presist og innholdsrikt bilde av håndverkerens fremstillingsprosess. Etter øktene så hun igjennom opptakene og loggførte sine egne og håndverkerens refleksjoner rundt det de kunne observere i videoopptakene. På samme måte vil jeg bruke videoopptak for å kunne utføre observasjoner og refleksjon over handling i etterkant av arbeidsøktene både hos brikkevevsmestrene og i løpet av min egen praksistilnærming. For Godal (2000, s. 28) går håndverkerens refleksjoner ut på form- og materialeforståelse, hvor produktet og kundens behov setter krav til arbeidet. Han forklarer hvordan håndverkeren i forkant av arbeidet planlegger hvordan det skal utføres for å møte disse kravene. Basert på den samlede teorien som jeg har referert til rundt refleksjoner, har jeg skapt en refleksjonsmodell som vist i figur 23 under. Denne vil jeg bruke for å klare å

kjenne igjen de forskjellige formene for refleksjon og forstå hvordan de fungerer i sammenheng.

Både i løpet av min egen fremstillingsprosess som jeg etter hvert utvikler ut ifra det jeg lærer om, samt hos de i brikkevevtradisjonsmiljøet jeg får anledning til å observere i gang med sine fremstillingsprosesser.



Figur 4:1. Refleksjonsmodell, 2020, egenkomponert.

Oppdage og formidle den handlingsborne kunnskapen

Å oppnå et innsideperspektiv når det gjelder praksisarbeidet rundt fremstillingsprosessen som brukes i brikkevevtradisjonen må bygges gradvis og er derfor vanskelig å planlegge i forkant. Godal (1995) og Wood (2006) beskriver begge hvordan arbeidet med å bygge forståelsen for det tradisjonelle håndverket består av et «ulent terreng» med flere sidespor, preget av en eksperimenterende fremgangsmåte og plutselige sprang i forståelsen. Dette krever kreativitet forklarer Godal (1996, s.9-11), at man er skapende og tillater spontanitet i de spørsmålene man stiller. At man stadig er åpen for det man ikke vet at man ikke vet. Litt etter litt blir man i stand til å stille stadig flere spørsmål og å lage hypoteser. Slik kan man smått om sen begynner å bygge veien mot struktur og sammenheng (Wood 2006; Godal 1996). Dette samsvarer med det å se brikkevevtradisjonen som en case uatskilt fra konteksten, historien og tidsånden, som gjenspeiles i den handlingsborne kunnskapen. Jeg vil derfor også forsøke å bygge kunnskapen gradvis og vekselvis, preget av en utforskende og åpen holdning. Ved å lære litt om en del vil jeg kunne forstå mer av en annen, og se nye baner i kunnskapsbyggingen.

Å bygge forståelse

Å tilegne seg et innsideperspektiv i løpet av svært kort tid sammenlignet med det de sterke tradisjonsbærerne har brukt på å danne sin kunnskap, vil kreve mye arbeid og de riktige holdningene, og selv da vil jeg bare kunne streife overflaten. For å kunne forstå det brikkevevsmestrene har å formidle poengterer Godal (1996) at lærlingen ikke må ha en for stor distanse til mesteren. De må snakke samme språk både faglig, kulturelt og verbalt. De må besitte holdningene til en god håndverker og være interesserte og motiverte mener han. Min egen bakgrunn og lidenskap for tekstilfaget spiller altså en vesentlig rolle for hvor suksessfull jeg vil være i å tilegne meg det brikkevevsmestrene har å lære bort om brikkevevstradisjonen. Håndverksmesteren har også et eget språk forklarer Godal (1995, s.7) i sin forskning, og dette bruker han ord-rett i dokumentasjonen. Spesielt de innarbeidede termene som han kaller for «båt-språk», fordi ofte er disse «den eneste måten å si det på» og ofte svært presise. Brikkevevstradisjonen er en forholdsvis enkel veveteknikk og jeg kan lene meg på en god forståelse for formgivning av tekstile materialer. Allikevel forutser jeg at min manglende bakgrunn innen brikkeveving og veving for den saks skyld, vil kunne by på noen utfordringer i møte med «brikkevev-språket» til brikkeveverne. På samme måte forutser jeg at jeg vil kunne få problemer med å forstå både noe av dialekten og deres personlige terminologi utviklet innen deres egne lokale gren av brikkevevstradisjonen. Her må jeg derfor også gå inn for å bygge en forståelse underveis.

Alle deltakerne i prosjektet er på oppdagelsesferd når det gjelder det faktiske innholdet i fremstillingsprosessen til håndverksmesteren slår Godal fast (1996, s.3). Dette handler om å prøve å sette til side tidligere forestillinger, og møte arbeidet til mesteren som om det var en førstegangsopplevelse forklarer han. Brikkeveverne kan ha forskjellige handlingsmønstre og basere seg på ulike rekkefølgekunnskap som gjør at prosessen må ses som en unik tolkning innenfor forskjellige grener av tradisjonen. Derfor er det nødvendig å konsentrere seg om én mester av gangen, ellers kan det føre til unødvendig komplikasjon og misforståelser både faglig og relasjonsmessig. I denne sammenhengen peker Godal (1996, s.4) på en utfordring man kan få i møte med selve dokumentasjonsarbeidet, og understreker at man må være obs på å «å lese inn i» snarere enn «ut av» informasjonen som samles inn. Dette relaterer seg til det å være

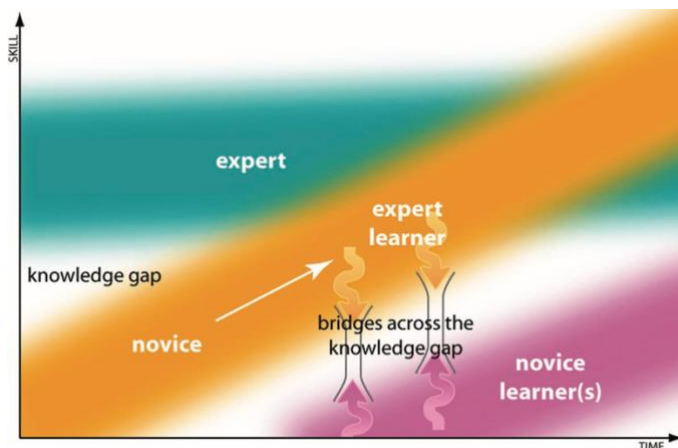
åpen og bevist sine egne førforståelser i tolkningene man gjør om den handlingborne kunnskapen som viser seg i løpet fremstillingsprosessen. Deres måter å utføre arbeidet på er noe som jeg vil se som et verk i seg selv, betrakte deretter og derfor forsøke å gjengi i sin helhet som den er.

Brobygging og formidling

For å kunne skape dokumentasjon som best evner å formidle det immaterielle innholdet i brikkevevtradisjonen for en som ønsker å lære, vil jeg benytte meg av teori som setter fokus på dette. I tillegg til distansen den erfarne lærlingen har til håndverksmesteren, vektlegger også Wood (2006; Wood et al, 2009)

distansen lærlingen har til nybegynneren i hennes forskningsprosjekter. I denne sammenhengen skapte hun et system som består av det hun kaller for en elisiteringsstrategi. Utgangspunktet baserer seg på å finne en lærling som allerede har solide faglige egenskaper og et repertoar som gjør dem godt egnet til å avdekke de skjulte kunnskapene til mesteren. Altså vil jeg i første omgang jobbe med å bygge min egen forståelse rundt det jeg lærer fra de jeg får muligheten til å studere. Samtidig legger hun frem en overføringsstrategi basert på «brobegrepet» som handler om at man bygger «broer» til mesterens kunnskap, som illustrert i figur 24.

Med innsiktene som ligger i broene kan man utvikle læringsressurser for nybegynnere forklarer Wood (et al, 2009). Lærlingen må dermed også sette seg inn i det nybegynneren har behov for å vite og øve seg på. Samtidig vil jeg altså reflektere over hvilke aspekter av min egen tilnærming og den jeg observerer hos andre nybegynnere, som representerer typiske utfordringer i startfasen. For å kunne etablere hvilke deler av den handlingborne kunnskapen som det vil være spesielt nyttig å videreformidle.



Figur 4:2. Bridges across the knowledge gap between expert learners and novice learners, 2009, av N. Wood et al, s.73.

5. Datainnsamlingen

I dette kapitlet vil jeg redegjøre for datainnsamlingen jeg har utført i løpet av dette mastergradsprosjektet. Fremgangsmåten har jeg bygget på det Godal (1996) og Wood (2006; Wood & Lassen 2009) har skissert for hvordan man kan utføre selve datainnsamlingen til dokumentasjonsarbeid. Denne har jeg tilpasset innenfor rammene for dette mastergradsprosjektet, og brikkeevtradisjonen fra Øst-Telemark som en case. Datainnsamlingen har bestått av fire hovedpunkter: oversiktsbilde av brikkeevtradisjonen, kunnskap om tradisjonens brukskrav og rammevilkår som er kulturelt betinget, dybdeforståelse av teknikken og estetikken, og oppdagelse og videreformidling av den handlingsborne kunnskapen. Disse bygger på Godal (1995, s.17) sine fire plan som han brukte i sammenheng med forskningen han gjorde på båttyper. Samt Wood (Lassen & Wood, 2013; 2006, 2014) sitt bruk av digitale hjelpemidler og elisitering- og overføringsstrategi av den handlingsborne kunnskapen.

Kontekst og oversiktsbilde av brikkeevtradisjonen

Bakgrunnsteppet som utgjør en tradisjonshåndverks kontekst kan ofte linkes direkte til de tekniske og estetiske dimensjonene, og er viktige for å forstå brukskravene og rammevilkårene som definerer mye av utformingen. I Godal (1995, s.29) sine studier av båter kom han f.eks. frem til at utviklingen av båttypene hang sammen med hendelser i tiden som endringer i fiskebestandene og tilgangen på bomull som gjorde garn rimelig. Det samme kom Janne B. Reitan (2007) frem til i hennes avhandling rundt hvorfor Inupiaqene i Kaktovik gikk over til å bruke bomullsmaterialer istedenfor pels i sine Anugaker. Fordi jeg ikke selv er oppvokst i Øst-Telemark mangler jeg et viktig innsiddeperspektiv om kulturen som hører til dette område. Derfor er dette noe jeg ville forsøke å sette meg inn i og prøve å skaffe en slags forståelse rundt.

For dette formålet utførte jeg et «dobbel-intervju» med museumsstyrer Jorid Vale ved Evju Bygdetun³⁵, og den erfarne og dyktige bunadstilvirkeren Liv Berit Kaasa³⁶, som begge har gode kunnskaper om lokalkulturen. I tillegg kom jeg over boken *Til Telemark! utlendingers reiser på 1800-tallet* av Peter Fjågesund (2001), som både ga interessant og underholdende lesing om lokalhistorien sett utenifra. Ellers reiste jeg en del rundt i Øst-Telemark og besøkte flere museer og bygdetun. Jeg prøvde også å observere geografien og værforhold og undersøkte hvordan dette hadde vært gjennom tidene. Innsikten jeg fikk som følge av disse utforskningene er flettet inn i teksten om Øst-Telemarkkulturen i kapittel 4.

Oversikt over brikkevevtradisjonen

Å få en oversikt og forståelse for innholdet og det eksisterende miljøet som utgjør brikkevevtradisjonen har vært en prosess. Denne startet med en omfattende litteraturgjennomgang av alle tilgjengelig kilder om brikkevevtradisjonen og drakttradisjonen fra Øst-Telemark.

Når man skal finne frem til et utvalg informanter foreslår Godal (1996) at man først skaffer seg et overblikk over miljøet og hvem som finnes. At man begynner med å kontakte mange for så å velge ut noen få som man fokuserer på. Fordi brikkebandtradisjonen etter hvert har blitt utbredt nasjonalt gjennom populariteten av bunadene og draktene fra Øst-Telemark, holdes det jevnlig kurs i regi av forskjellige husflidslag og ved Raulandsakademiet. Ved å delta på tre slike brikkevevkurs kom jeg i kontakt med kursholdere og brikkevevmestrene Torkjel Sletta og Sonja Berlin, samt andre praktiserende på nybegynnernivå. Sonja Berlin introduserte meg for Kari-Anne Pedersen konservator innen drakt og tekstil ved Norsk folkemuseum, som har god oversikt over bunadsmiljøet hvor hun er en aktiv deltaker også privat. Gjennom henne fikk jeg flere tips om hvem det gjaldt å kontakte.

³⁵ Vedlegg 1.

³⁶ Vedlegg 8.

Jeg besøkte Almankås i Bø hvor jeg gjorde et intervju med daglig leder Tove Karin Haugen³⁷. Samt husflidsbutikkene i Skien og Porsgrunn som jeg alle vil kalle for hjørnesteinsbedrifter rundt bunadene fra Øst-Telemark. Bedriftene viste seg å ha sine faste brikkevevere som leverer ferdige produkter til butikkene i et stort antall. Ellers viste det seg at mange brikkevevere er tilknyttet deres lokale husflidslag, eller lokale museale virksomheter som f.eks. Evju Bygdetun med deres ukentlige broderikafe. Gjennom søk på internett fant jeg frem til de i miljøet som har gjort innhold offentlig gjennom forskjellige nettsider og på sosiale medier. Facebook.com viste seg å være en viktig arena, hvor det finnes grupper både for brikkeband, bunadsband og for telemarksbunadene hvor det deles innhold om brikkevevtradisjonen. Gruppene er som regel lukket, og de kan være noe vanskelig å lete seg frem til hvis man ikke vet om dem.

Analyse av kulturgjenstander og brikkevevsprodukter

En annen måte å skaffe oversikt over brikkevevtradisjonen på var å gjøre en bred gjenstandsanalyse av belter og band, for å trene øyet til å kunne se likheter og forskjeller i de forskjellige brikkevevsproduktene. I Godal (1995) sin forskning rundt båtbygging foretok han likeledes en masseundersøkelse av båter for å kunne si noe om hva som var typisk for båttypene og mønstrene, og å finne grensene for variasjon og geografisk utbredelse. Kildene til oversikten fikk jeg gjennom: malerier, eldre fotografier, private samlinger av kulturgjenstander, fysiske og digitale samlinger på diverse museer og Digitalt Museum, brikkevevsproduktene fremvist hos husflid- og bunadsbutikker både i butikk og på deres nettsider, fotografier av brikkevevsprodukter delt av private på nettsider og sosiale medier og prøver av brikkevevsprodukter tilhørende brikkevevsmestrene jeg har truffet. Underveis har jeg prøvd å kategorisere gjenstandene inn i typer og variasjoner.

Etter å ha skapt en visuell oversikt av folkedraktene, kulturgjenstandene, bunadene og brikkevevsproduktene delt inn i kategorier, kunne jeg se nærmere på

³⁷ Vedlegg 9.

detaljene for å prøve å etablere utviklingen av tradisjonen. På denne måten håpet jeg å kunne bygge en forståelse for spillerommet og spillereglene når det gjelder de estetiske dimensjonene som tilhører tradisjonens ulike tidsperioder og hvordan den er i dag. Jeg så spesielt på: materialene, fargekombinasjoner og fargestyrke, mønstrene, bredde- og lengdemål og tettheten i vevnaden målt i antall innslag per centimeter vevnad. På denne måten ble jeg kjent med spekteret av mønster i kombinasjon med farger og vevestil, og kom frem til min hypotese om utviklingen som er gjengitt i kapittel 4.

Intervjuer, observasjon og videoopptak

På grunn av at jeg ikke har hatt muligheten til å gi brikkevevsmestrene kompensasjon for det de lærer bort, har min strategi vært å begrense tiden vi tilbrakte sammen mest mulig for ikke å bry deltakerne i undersøkelsene mer enn nødvendig. Derfor planla jeg å oppsøke flere og å forsøke å fremprovosere refleksjoner rundt den handlingsborne kunnskapen så effektivt som mulig. Valget av informanter og brikkevevsmestere som jeg kunne lære fra ble basert på hvem jeg fikk kontakt med gjennom oversikten over miljøet som jeg opparbeidet meg. Valget av hvem jeg skulle fokusere på når det gjaldt den handlingsborne kunnskapen ble tatt i tråd med de faktorene som Godal vektlegger i sin forskning (1996, s.5). Følgelig så jeg på hvor de har lært tradisjonen, om de var representative, hvilket omdømme de har i miljøet, hva de hadde å vise frem, hva de kunne fortelle om egen kunnskap og om de var motiverte til å lære fra seg.

Det var flere jeg ønsket å kontakte som også møter Godal sine kriterier, spesielt tenker jeg på medlemmene av traderingslinjen til Hælge Storskott Indlæggen. Denne består av brikkevevsmestere som er så dyktige at de har en lignende rolle i det levende brikkevevtradisjonsmiljøet i dag som Indlæggen hadde i sin tid. Dessverre falt det seg slik på grunn av tilfeldigheter og tidsbegrensningen i mitt arbeid med dette mastergradsprosjektet.

Intervjuguide

For å kunne fremprovosere refleksjoner rundt den handlingsborne kunnskapen så effektivt som mulig i løpet av de forskjellige intervjuene, utarbeidet jeg omfattende intervjuguider. Disse rommet et relativt stort antall spørsmål og samtalepunkter. Utarbeidningen og innholdet var en prosess i seg selv og hele tiden relativ til den samlede erfaringen de forskjellige delene i datainnsamlingene hadde gitt på tidspunktet de ble skrevet. Intervjuguiden fungerte som en sjekklister over mulige samtaleemner, spesielt i begynnelsen da jeg manglet mye av innsideperspektivet. Under selve intervjuene fikk samtalen oppstå naturlig, og informanten styrte til en viss grad hva vi kom inn på ut ifra det de hadde å fortelle om. Selve intervjuene var derfor preget av en åpen holdning til deres kunnskap, personlig historie og tilnærminger til temaet. Fordi intervjuguidene var så omfattende og lange, har jeg kortet de ned i vedlegg og inkluderer kun innholdet som svarer til transkripsjonene som er tatt med i denne avhandlingen.

Intervjuer og observasjon

Noen brikkevevere hadde jeg kun anledning til å samtale med, og flere av disse var telefonintervjuer. Intervjuene i denne gruppen ble utført på et tidlig stadium i prosjektet, og ble kun dokumentert gjennom notattaking. Til gjengjeld var denne gruppen informanter mer variert enn de som også er observert, med et større spekter av ferdighetsnivåer og type tilknytning til kulturen og brikkevevtradisjonen. Det at de forskjellige delene av datainnsamlingen sammen med min forståelse av tradisjonen har bygget seg gradvis og sporadisk, gjenspeilet seg altså i intervjuguiden og følgelig i innholdet i disse samtaler. Blant annet hadde jeg ikke fått dybdeforståelse av stakkebeltene fordi jeg ikke prøvde meg på dette før i etterkant av disse intervjuene. Noen av disse intervjuene har ikke kommet med i denne avhandlingen, blant annet et som relaterte seg til den didaktiske vinklingen jeg lenge ønsket å ha, men gikk bort fra.

Jeg kontaktet de andre deltakerne i forkant av Torkjel Sletta sitt kurs for å spørre om jeg kunne observere deres arbeid ved kurset. Ca. halvparten av deltakerne sa seg villige til dette. Disse hadde jeg uformelle samtaler med rundt hvorfor de gikk på kurset

og hva som var viktig for dem rundt bunadene og brikkevevtradisjonen. I tillegg til deres tilnærming til arbeidet og hva som opplevdes som krevende under opplæringen av fremstillingsprosessen.

Dybdeintervjuer med videoopptak

Mange i bunadsnæringen er redde for å undergrave egen virksomhet skriver Rorgemoen (2017, s. 7), og her er spesielt masseproduksjon i utlandet en truende faktor. Dette fikk jeg også inntrykket av fra flere av brikkeveverne jeg kontaktet. Kanskje er dette en medvirkende faktor i at de jeg fikk anledning til å studere i dybden enten er i pensjonsalder eller ikke har brikkeveving som hovedinntekt lengre. Brikkevevsmestrene Jane Boddy og Rune Glenna sa seg villig til å bli filmet mens de arbeidet. Torkjel Sletta valgte jeg å ikke spørre fordi Ingunn Hovde (2010) allerede har gjort gode opptak av hans fremstillingsprosess i hennes mastergradsavhandling. Istedenfor gjorde vi et langt dybdeintervju og studerte og diskuterte hans private samling. Disse tre intervjuene ble utført relativt sent i prosjektet. Alle er hva jeg vil kategorisere som sterke tradisjonsbærere innenfor brikkevevtradisjonen. Men som Boddy selv påpekte har hun ikke en like sterk tilknytning til lokalkulturen som f.eks Glenna som er født og oppvokst i Gvarv, og i traderingslinjen fra Ingebjørg Almankås. Verktøyene man bruker for å gjøre selve dokumenteringen avhenger av hva informanten er komfortabel med skriver Godal (1996). Samt at dokumentator må tilpasse mediene til håndverkernes omgivelser, deres foretrukne arbeidsmåte, og rundt det arbeidet de utfører i den gitte tidsrammen for prosjektet. Ofte kan man altså få problemer med at settingen ikke er optimalisert for filming eller lydopptak.

Hensikten med opptakene var først og fremst tenkt som observasjon og dokumentasjon, og sto for den første delen av dybdestudien rundt den handlingsborne kunnskapen til disse to brikkevevsmestrene. Jeg har ikke følt behovet for å etterstrebe profesjonell kvalitet i filmingen, som jeg uansett verken har kunnskapene eller ressurser til å få til innenfor dette mastergradsprosjektet. Intervjuet hos Boddy varte over flere dager, og da hadde jeg anledning til å filme hele prosessen grundig fra begynnelse til slutt. Hun hadde flere ventende bestillinger og materialer og utstyr fremme og parat for

filmingen. Her var det heller ingen vesentlige problemer med forholdene for opptak. Essensen av hennes prosess går ut på at hun bruker flatvevmetoden, med bruk av vevskje. Samt at hun har komponert sitt eget spesialutstyr (som vist i kapittel 7 om utstyr) som hun bruker til å veve med. Dette inkluderer også garnet som hun selv får produsert. Videoene er å finne i vedlagte filer som vises i figur 24. De er også tilgjengelige via min youtube.com kanal «*Emilyn Mckenna*» under spillelistenavnet *Beltevever Jane Boddy*.



JB 1. Å renne til vevskje.mp4



JB 2. Å tre i vevskje.mp4



JB 3. Oppspenn på rennebom.mp4



JB 4. Å tre brikker og oppspenn p...tøybom.mp4



JB 5. Å veve en prøve og å finne bred...beltet.mp4



JB 6. Fra prøve til belteveving.mp4

Figur 5:1. Skjermdump av videofiler som viser Jane Boddy sin fremstillingsprosess, 2020, egne opptak og foto.

Glenna holdt ikke aktivt på med veving lengre når jeg møtte han, men han hadde samlet mye av utstyret på arbeidsplassen sin hvor det blant annet sys tilbehør til campingbiler. Jeg hadde med en ferdig renning til et vippeband, og dette brukte vi for at han skulle kunne demonstrere prosessen sin. Denne går ut på at han renner og trer brikkene samtidig og legger i to symmetriske bunker rundt hver sin stang. For så å spenne opp og strekke ut hele renningen festet til sin spesialsmidde stol (som var svært tung), med et vevefeste mellom beina (som vist i kapittel 4 om utstyr). Den andre enden av renningen festes rundt en tresylinder på to kroker i veggen. Denne metoden er en videreutvikling av metoden som var vanlig før i tiden, som blant annet Anne Kaasene brukte og som vises i videoen Noss lagde av henne (Grepp, 1962). Den er utviklet først av Glenna sin mor og så senere han selv. I etterkant av opptakene oppdaget jeg at både lysforholdene og spesielt lydstry fra en radio i dette verkstedet trakk ned kvaliteten på opptakene, derfor er mye av lyden redigert ut. Jeg vil allikevel påstå at de er av en tilfredsstillende kvalitet for formålet. Videopptakene er redigert til en vedlagt fil som vist i figur 5:25. De er også tilgjengelige via min youtube.com kanal «*Emilyn Mckenna*» under spillelistenavnet «*Beltevever Rune Glenna*».



RG 1. Utstyr.mp4



RG 2. Oppspenn og veving.mp4



RG 3. Skjøte innslagstråd .mp4

Figur 5:2. Skjermdump av videofiler som vise Rune Glenna sin fremstillingsprosess, 2020, egne opptak og foto.

Fordi jeg skulle økonomisere på tiden valgte jeg å filme og utføre de semi- strukturerte intervjuene med intervjuguide samtidig mens de arbeidet i sine verksteder. Selv om dette var en dyd av nødvendighet, var det ikke optimalt. Det viste seg å spille negativt inn på kvaliteten på opptakene og stjal fokus fra observasjonene rundt den handlingsborne kunnskapen mens de var i gang med arbeidet. Dette måtte jeg derfor prøve studere i opptakene på et senere tidspunkt.

Personlig praksistilnærming i faser

En viktig del av datainnsamlingen har vært min egen tilnærming til fremstillingsprosessen knyttet til brikkevevtradisjonen. Under går jeg inn på min introduksjon og vei igjennom den praktiske tilnærmelsen. Samt den andre delen av dybdestudien jeg foretok rundt den handlingsborne kunnskapen.



Figur 5:3. Vippeband i flatvev, fra det første kurset, 2019, privat foto.

Brikkevevskurs og den primære praksisfasen

Da jeg bestemte meg for å fokusere på brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark høsten 2019 fikk jeg anledning til å delta på et brikkevevkurs med en erfaren og dyktig brikkevevmester fra Skien-området. Kurset underviste i veving av vippebånd spent opp i middelsstore flatvever, og var mitt aller første møte med brikkeveving. Dette viste seg å være en god introduksjon til tradisjonen og ga et grunnlag for å forstå de tekniske og estetiske dimensjonene i vippebandene i dag. De fleste på kurset kopierte vippeband som læreren hadde prøver av, på denne måten ble vi kjent med tradisjonens mønstre og fargekombinasjoner. Noen eksperimenterte med andre mer «moderne» farger. Læreren formidlet dagens teknisk estetiske idealer om færrest mulige snuinger og forbud mot å ha knute på noen av trådene i renningen. Her oppdaget jeg også at det er forholdvis lett å få til en tett vevnad i et smalt vippeband som vist i figur 5:3. Med dette kurset begynte den praktiske tilnærmingen. I begynnerfasen skrev jeg logg etter alle øktene om hvilke erfaringer jeg gjorde meg underveis. Da med et særskilt blick rettet mot utfordringene som oppsto både hos meg selv, og de jeg kunne observere hos mine medstudenter. Slik at jeg kunne adressere disse når jeg senere skulle formidle den

handlingsborne kunnskapen i tråd med Wood (2006; et al, 2009) sin teori rundt brobygging. Jeg deltok på ytterligere to kurs, men da med stol og krok i veggen istedenfor i flatvev. Et med Sonja Berlin og studentene i første året på folkekunststudiet ved USN, to uker etter det første kurset. I løpet av denne første praksisfasen vevde jeg flere smale band i ulike ullgarnkvaliteter, bomull og lin og med forskjellig innslagsmateriale, for å bli kjent med brikkevevteknikken i sammenheng med forskjellige materialer som vist i figur 5:4.



Figur 5:4. Brikkebånd i forskjellige garnmaterialer, 2020, eget foto.

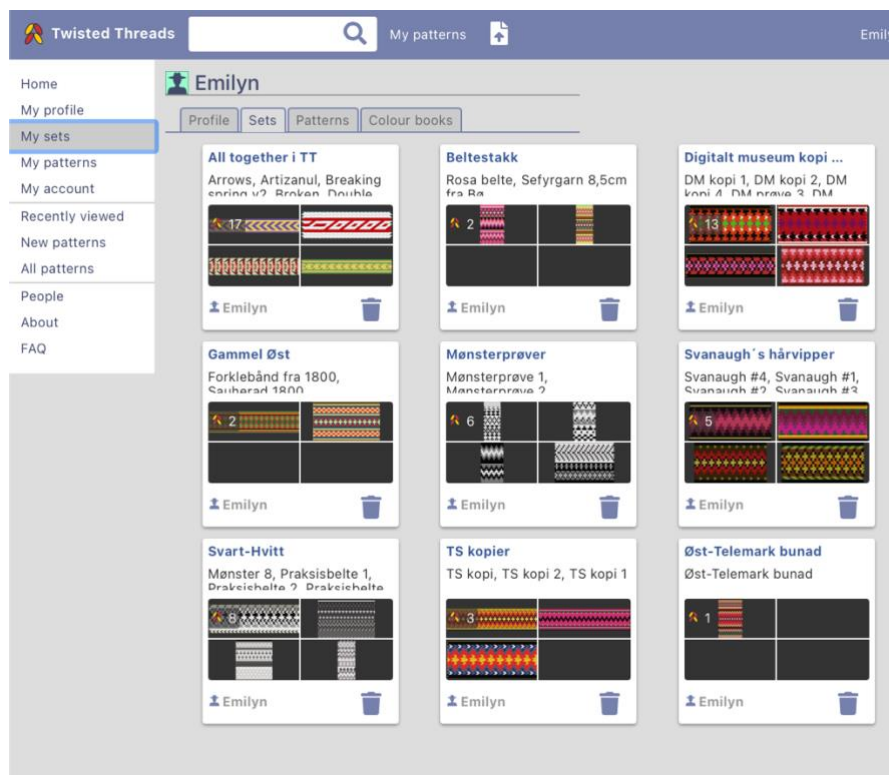
Siste kurset jeg gikk på ble holdt et halvt år senere av brikkevevsmester Torkjel Sletta. Da lærte jeg spesielt mye om det å jobbe med spillerommet i brikkevevtradisjonen. Spesielt når det gjelder fargekombinasjoner som Sletta har et spesielt godt øye for.



Figur 5:5. Barnebelte i Monicavev, 2019, privat foto.

Ekperimenteringsfase

Etter kurset med Sletta gikk jeg i gang med et barnebelte med 56 brikker, og eksperimenterte med forskjellige løsninger for oppspenn. Da brukte jeg metoden som jeg hadde lært ved det første brikkevevskurset. Jeg testet blant annet en *Monicavev* (se figur 5:5) som viste seg å være svært dårlig egnet. Jeg lette meg etter hvert frem til *Twisted Threads*, et dataprogram for tegning av brikkevevmønstre (se figur 5:6 på neste side). I den tredje praksisfasen ble jeg derfor engasjert med å bruke dette programmet til å kopiere kulturgjenstander for å bli kjent med oppbyggingen av typiske farge og mønstersammensetninger i brikkevevtradisjonen.

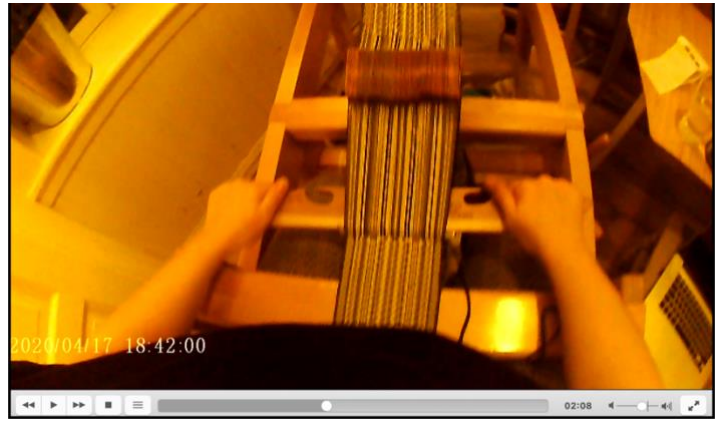


Figur 5:6. 2019 Skjermdump av eget dashboard i [Twistedthreads.org](https://www.twistedthreads.org)

Ettersom jeg gradvis følte at jeg hadde et grep om spillereglene og spillerommet i tradisjonen prøvde jeg meg på å eksperimentere med egne tolkninger og variasjoner. I den neste fasen ville jeg gjøre en slags dybdestudie bare av mønstersammensetninger, og prøve meg på å veve et bredt stakkebelte. Derfor gikk jeg i gang med et stakkebelte med 128 brikker med et mønster i gråskala, som jeg rente med beltegarn. På dette tidspunktet fikk jeg låne en liten flatvev som vist i figur 5:7 på neste sidemodellert etter Boddy sin vev, men antagelig av et mye lettere tremateriale enn hennes vev. Fordi denne viste seg dessverre også å være for spinkel for formålet. Etter å ha kommet i gang med beltet bestemte jeg meg for å prøve ut forskjellige måter å veve på, og å teste ut forskjellige påstander rundt den handlingsborne kunnskapen som jeg hadde samlet inn i de andre delene av datainnsamlingen. Da brukte jeg også et lite kamera som jeg festet til brillene mine som vist i figur 5:8 på neste side. slik at jeg kunne analysere vevingen gjennom refleksjon over handling og undersøke hva som var mest aktuelt å berøre i overføringsstrategien. Hver av testene ble nummerert og jeg skrev en tilhørende refleksjonslogg direkte etter de var utført, som vist i oversiktene på sidene under på side 85 og 86.



Figur 5:7. 2019 *Stakkebelte i gråskala*, privat foto.



Figur 5:8. 2019 *Selvobservasjon med mini-kamera*, skjermdump av videooptak.

Figur 5:9. 2020 Test 1-5 stakkebelte i gråskala, privat foto.

TEST 1. HARD SPENNINGSGRAD OG SLAG, TYNN INNSLAGSTRÅD



Innslag: Bomull svart 24/2 x 5
Vriretning: fremover
Bredde: fra 12cm i begynnelsen til 11.
Spenningsnivå: 4-5
Tetthet: H 2-3, V 2

Størrelse på rute: B-1,25 x H-0,7
Om vevingen:
Første test, viste ikke helt hva jeg gjorde.
Måtte løsne på spenning når jeg snudde brikkene, for så å stramme til når jeg slo.
Var svært usikker på bredden og flyttet mye på vevingen for "å finne bredde".

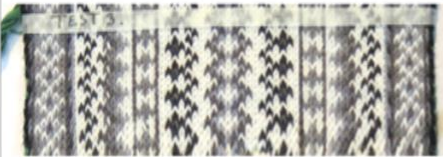
TEST 2. NORMAL SPENNINGSGRAD, VANLIG SLAG, TYKT INNSLAGSTRÅD



Innslag: Bomull svart 24/ 2 x 10
Vriretning: fremover
Bredde: 11,5cm (0,25 i variasjon, men forholdsvis jevn)
Spenningsnivå:3-4?
Tetthet: H 4, V 2

Størrelse på rute: B-1,3 cm x H-1cm
Om vevingen:
Rett etter jeg var hos Jane.
Løsere enn sist, behøvde ikke å løse spenning for å snu brikkene.
Dro ikke innslaget på jaren mer enn for å få jevn kant (hindre tutt).
Fokuserte på å la beltet finne sin naturlige bredde.
Vevet hardt og rytmisk, men slo meg ikke ihjæl som ved test 1, hardt et par doble slag.

TEST 3. NORMAL SPENNINGSGRAD, HARDE SLAG, TYKT INNSLAGSTRÅD



Innslag: Bomull grønn 24/2 x 12
Vriretning: bakover
Bredde: 11,5cm
Spenningsnivå:3-4?
Tetthet: H 5, V 2

Størrelse på rute: B- 1,4 x H-1
Om vevingen:
Vestil som test 2, men kanskje litt hardere slag.
Innslag synes godt på siden pga fargen.

TEST 4. NORMAL SPENNINGSGRAD, INGEN SLAG, TYKT INNSLAGSTRÅD



Innslag: Bomull grønn 24/2 x 12
Vriretning: bakover
Bredde: 11,5cm
Spenningsnivå:3-4?
Tetthet: H2, V1-2

Størrelse på rute: B-1,4 x H-1,6
Om vevingen:
Ingen slag kun lett dytt med kniven for å plassere innslaget.

TEST 5. LØS SPENNINGSGRAD, HARDE SLAG, TYKK INNSLAGSTRÅD



Innslag: Bomull grønn 24/2 x 12
Vriretning: bakover
Bredde: 12 cm
Spenningsnivå: 2-3
Tetthet: H 5, V 2

Størrelse på rute: B- 1,4 x H-0,9
Om vevingen:
Svært løs spenning, brikkene faller lett i uorden og man må jobbe frem skillet ved å dytte på brikkene 1/8 dels ekstra vridning, dette gjør skillet klarere (men må passe på å rette opp de ytterste brikkene slik at ikke innslaget kommer feil). Tidkrevende pga dette.
Innslaget gjemmer seg lett i jaren, men må passe på å ikke dra inn for mye. Man er tjent med å dra innslaget "dit det skal" før man slår sammen.
Resultat: Noe bølger i bandet, noen tråder ulik størrelse, ser ut som om har ulik spenning rett og slett. Derfor variasjon i maskene og mønsteret er mer ujevn, usymmetrisk og mindre skarpt.
Man har mindre kontroll når man slår med kniven.
Bandet absorberer innslagstråden veldig godt og det blir svært tett.

TEST 6. LØS SPENNINGSGRAD, INGEN SLAG, TYKK INNSLAGSTRÅD

Figur 5:10. 2020 Test 6-12 stakkebelte i gråskala, privat foto.



Innslag: Bomull grønn 24/2 x 12
 Vriretning: bakover
 Bredder: 11,5cm
 Spenningsnivå: 2-3
 Tetthet: H 1-2, V 1
 Størrelse på rute: B- 1,5x H-2
 Om vevingen:
 Ingen slag kun lett dytt med kniven for å plassere innslaget.
 Ser ut som bandet er jevnere enn ved test 5, men det er mye om hverandre med store og små masker. Mønstrene virker mer symmetrisk.

TEST 7. NORMAL SPENNINGSGRAD, VANLIGE SLAG, TYKK INNSLAGSTRÅD I LIN



Innslag: Lin rød 16/2 x 4
 Vriretning: bakover
 Bredder: 11,5cm
 Spenningsnivå: 3-4
 Tetthet: H3, V2
 Størrelse på rute: B-1,5 x H-1
 Om vevingen:
 Første prøve med lingarn. Jevn overflate med symmetrisk mønster og størrelse på maskene er like.
 Overflaten i bandet brytes av tydelig bølger der innslagstråden ligger. Ikke pent og ikke stivt.

TEST 8. NORMAL SPENNINGSGRAD, VANLIGE SLAG, TYNN INNSLAGSTRÅD I LIN



Innslag: Lin rød 16/2 x 3
 Vriretning: bakover
 Bredder: 11,5cm
 Spenningsnivå: 3-4
 Tetthet: H4, V 2
 Størrelse på rute: B-1,5 x H-0,9
 Om vevingen:
 Dette fungerte åpenbart mye bedre. Beltet og mønsteret er jevnt og symmetrisk. Overflaten er flat uten synlige bølger, men hvis man kjenner bandet nøye mellom fingrene og drar nedover kan man kjenne litt bølger.

TEST 9. NORMAL SPENNINGSGRAD, HARDE SLAG, TYNN INNSLAGSTRÅD I LIN



Innslag: Lin rød 16/2 x 3
 Vriretning: bakover
 Bredder: 11,5cm
 Spenningsnivå: 3-4
 Tetthet: H4-5, V2
 Størrelse på rute: B- x H-
 Om vevingen:
 Vevingen er tilnærmet lik som over men med veldig harde slag. "Problematikken" med bølger er her helt borte.

TEST 12. NORMAL SPENNINGSGRAD, VANLIGE SLAG, TYKK INNSLAGSTRÅD I ULL



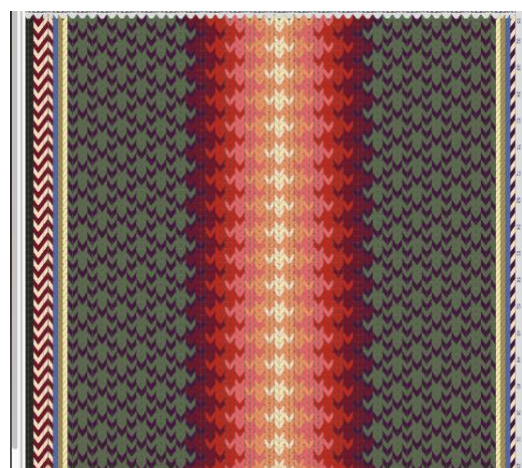
Innslag: Ull hvit 25/5 x 7 (ekvivalent til bomull 16/2 x 9)
 Bredder: 11,5cm
 Spenningsnivå: 3-4?

Veving av stakkebelte til beltestakk

I den siste praksisfasen ville jeg sette sammen alle erfaringene jeg hadde gjort meg, og teste ut det jeg hadde lært av dybdeintervjuet og video-observasjonene av brikkevevsmestrene Boddy, Sletta og Glenna. Ønsket var å skape et produkt som ville inneholde essensen av brikkevevstradisjonen som jeg oppfatter og tolker at den er i dag. Jeg ønsket også å prøve å gå frem som et medlem av brikkevevstradisjonsmiljøet gjerne gjør når de skaper sine brikkevevsprodukter. Derfor bestemte jeg meg for å lage et stakkebelte som kunne passe til beltestakken som er min families eie.

Det neste ble en designfase som til en stor grad var preget av hvordan jeg er vant til å jobbe når man designer kostymer, nemlig at man skaper en slags oversikt og tester ut forskjellige kombinasjoner. Jeg kledde bunaden på en byste med alt tilbehøret og tok et bilde med en forholdsvis nøytral bakgrunn. Deretter kunne jeg jobbe digitalt med skjermdump-bilder av forskjellige stakkebelter fra Digitalt Museum som jeg «kledde på» bunadsbilde. Min mor som er den som har komponert beltestakken, fikk også komme med innspill om hvilken hun foretrakk av beltene jeg hadde valgt ut. Deretter eksperimenterte jeg med å tegne egne tolkninger i Twisted Threads, som jeg etterpå «kledde på» bildet av beltestakken. Med dette oppdaget jeg virkelig den store fordelen med å tegne mønster i Twisted Threads, sammenlignet med den analoge metoden med ruteark og fargeblyanter som vi lærte å bruke på kursene. I programmet kan man kan få helt nøyaktige fargegjengivelser og se et tydelig bilde av hvordan vevnaden kommer til å se ut. Dette gir langt større kontroll over resultatet i idefasen og muligheten for å jobbe med de små detaljene visuelt, istedenfor basert på erfaring som de fleste gjør i dag.

Jeg oppdaget at jeg fikk en stor utfordring med å navigere spillerommet i tradisjonen. Etter å ha jobbet i mange år som designer, synes jeg det var vanskelig å bryte med idealet jeg er opplært med om å etterstrebe originalitet når man jobber. Samtidig ble det klart at jeg fortsatt ikke var trygg nok på estetikken rundt mønsteroppbyggingen i



Figur 5:11. *Stakkebeltemønster fra idèfasen, 2020, egen mønstertegning i Twistedthreads.org*

brikkevevstradisjonen enda til å jobbe fra bunnen av uten å lene meg på andre inspirasjonskilder i form av kulturgjenstander eller brikkevevsprodukter. Dette kan ses i et stakkebeltemønster jeg tegnet som vist i figur 5:11, som man tydelig kan se at er kvalitetsmessig feil i forhold til spillerommet i tradisjonen.



Figur 5:12. Den visuelle og digitale idéfasen og endelig mønsterresultat nederst til høyre, 2021, privat foto, t.v. egne mønstertegninger i Twistedthreads.org, t.h. skjermdumpbilder av kulturgjenstander fra Digitalt Museum.

Dette er et eksempel på en refleksiv dialog med praksisen, hvor dens back-talk var at jeg ikke enda har kommet dit jeg trodde jeg var når det gjelder tradisjonens spillerom. Løsning på dette ble at jeg bestemte meg for å lene meg mer på et av de eldre beltene fra Digitalt Museum i oppbyggingen av mønster- og fargesammensetning, og heller skape en variasjon av dette. Til slutt jobbet jeg mye med de små detaljene og var inspirert av det jeg hadde lært av Sletta om å inkludere en farge her eller der som han sier «sparkar»³⁸ som betyr at de bryter med de andre for å skape liv. Disse ble knallrosa i den midtstilte ruten, og oransje og blå tegn jevnt fordelt gjennom beltet.

Utstyret jeg brukte når jeg vevde var en liten til middels stor flatvev, med sandsekker og anti skli underlag som man bruker under tepper for å øke motstandsdyktigheten. Jeg forhøyte tøybommen slik at renningen fikk en 45° vinkel. Beltegarnet var en blanding av Boddy og Rauma sitt garn, og jeg brukte svart bomulls innslagstråd fra Solberg Spinneri med en blanding av 7 stk. tråder i 24/2, og 1 stk. tråd i 12/2. Etter å ha slått på meg vondt i venstre skulder, når jeg eksperimenterte med å få tetttest mulig vevnad med det første stakkebeltet bestemte jeg meg for å oppsøke en smed som kunne kopiere Boddy sin kniv. Slik at jeg kunne gjøre hele nytten bare med høyre armen som jeg tydeligvis er veldig mye sterkere i. Denne ble smidd i jern og veier ca. 600 gram. Min konklusjon rundt dette er at det vil ta flere år før jeg har styrken til å veve idealet som hersker i dag for tetthet på 6,5 innslag per cm eller høyere. Mønsteret tegnet jeg derfor med 102 brikker for å få et belte på ca. 10 cm. Både for at det skulle være mest mulig behagelig i bruk, og for at det skulle bli overkommelig for meg og mine muskler å veve.

³⁸ Vedlegg 3. Nr.

Ferdig stakkebelte påledd beltestakken



Figur 5:13 Stakkebeltet påledd beltestakken, 2021, Foto Paul J McKenna.

6. Analyse og Resulterende dokumentasjon

I dette kapitlet presenterer jeg min analyse og tolkninger av datainnsamlingen, utforskningene og praksistilnærmelsen, og svarer på problemstillingen om: *Hvilket immaterielt innhold viser seg i arbeidet med brikkevevtradisjonen fra Øst- Telemark, og hvordan kan dette dokumenteres slik at nåværende og kommende generasjoner kan tilegne seg kunnskapen?*

Analyse av forskningsdata

Jeg brukte analyseverktøyet NVivo som hjelp under litteraturgjennomgangen og for å sortere informasjonen jeg samlet inn fra datainnsamlingens forskjellige deler. I første omgang var hensikten å sortere innholdet og å skape oversikt for min egen del som jeg brukte i min egen tilnærming til tradisjonen, og for å informere om den videre datainnsamlingen. Etter at et bedre kjennskap til og oversikt over tradisjonen var etablert, gikk neste steg i analysen ut på å samle innholdet i dataene med et formål om å formidle. Innholdet ble sortert i tre kategorier: Kulturelt, estetisk og teknisk. Utvalget var basert på det innholdet som hadde utsagn fra flere kilder eller det som virket overbevisende og sannsynlig nok til at det var aktuelt å spekulere rundt. Neste steg i analysen var å samle innholdet i en slags kronologisk narrativ illustrasjon om hvordan tradisjonen har utviklet seg fra de tidligste kildene til hvordan den er i dag. Dette innholdet svarer til en del av hvilket immaterielt innhold som har vist seg i arbeidet, og er det som allerede er flettet inn og gjengitt i kapittel 4 om Brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark.

Det siste steget i analysen handlet mer spesifikt om den handlingsborne kunnskapen som gjør seg gjeldene i fremstillingsprosessen når en brikkevevproduserer et brikkevevsprodukt innenfor tradisjonen. Dette innebar å bruke refleksjonsmodellen i figur 4:1 på side 71. aktivt for å loggføre og kategorisere refleksjoner som oppsto underveis. Fokus rundt refleksjonene var først og fremst rettet

mot det å bygge broer til den handlingsborne kunnskapen. Det vil si de delene av prosessen som jeg selv og andre nybegynnere som jeg hadde observert ved kursene opplevde som krevende, eller som det hersket usikkerhet rundt.

For dokumentasjonsformål vil jeg dele den handlingsborne kunnskapen innen brikkevevtradisjonen inn i fire deler: en *observerbar del*, som brikkevevlærlingen forsøker å imitere og som kan filmes. En *relaterbar del* som representerer de kjente knutepunktene i mønster for handling (Godal, 2000), som en brikkevever som har utført hele prosessen vil kjenne igjen. En *personlig del*, som er relativ til erfaring og som bor i brikkeveveren. Hvor dokumenterbar denne delen er avhenger av brikkeveverens evne til refleksjon, verbalisering og demonstrasjon av egne handlinger og erfaringer. Det de evner å kommunisere representerer den *formulerte delen* som innebærer skriftlige og muntlige formuleringer, men også de i form av kroppspråk, tegninger og visualisering på andre måter. Den formulerte delen krever at den som dokumenterer har en kulturell og relasjonell forståelse, i tillegg til den grunnleggende fagtekniske forståelsen.

Fremstillingsprosessen i brikkevevtradisjonen

Det er spesielt i framstillingsteknikkene rundt stakkebeltet at brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark viser seg som noe særegent i forhold til brikkeveving generelt. Jeg oppdaget også at idealet om en mest mulig tett vevnad som oppsto i løpet av bondestakktiden vedvarer og ofte brukes for å veve samtlige brikkevevsprodukter. Derfor har jeg valgt å gå i dybden på fremstillingsprosessen som hører til stakkebeltet, som kan appliseres i større eller mindre grad på de andre brikkevevsproduktene. Ellers har jeg også skapt en produktoversikt som viser valgmuligheter og forslag til kombinasjoner av materialer og uttrykkselementer i utformingen av de enkelte brikkevevsproduktene basert på informasjon fra datainnsamlingen.

Estetiske idealer i brikkevevsproduktene

Selv om vevnaden er tett i alle produktene er det allikevel en del forskjell på stivheten. Dette henger sammen med den samlede tykkelsen på innslagstrådene, som også varierer mellom brikkeveverne. De fleste bruker hardt tvunnet 2 tråds bomullsgarn f.eks fra Solberg spinneri. Selv om bomullsgarn er mest brukt fordi det gir god kvalitet er det ingen regel mot at man kan bruke mye forskjellige typer innslagstråder, inkludert ull til band som skal ha myk konsistens. Ull er dog ikke å anbefale til stakkebelte fordi man da ikke vil oppnå ønskelig stivhet og styrke.

Idealer hersker rundt antall snuinger de forskjellige bandene og beltene skal ha som jeg gir et forslag på i produktoversikten på side 102. Man kan lett få et inntrykk av at det går konkurranse i hvor få antall snuinger man klarer å ha. Men de fleste jeg har snakket med mener at snuinger er en viktig del av estetikken og har gjerne tre snuinger i et stakkebelte³⁹. Disse kommer etter ca. 50 cm, 100 cm og så 50 cm avhengig av lengden på beltet. Mange ønsker ikke å få en snuing nærme tafseenden på stakkebelte som gjerne ligger øverst foran, fordi denne vil da bli ekstra synlig. Generelt kan man si at det er mindre aksept for mange snuinger i dag enn det var i bondestakktiden, da det var vanlig å ha forholdsvis mange.

Utstyret som brukes i fremstillingsprosessen

For å veve et stakkebeltene etter dagens idealer krever det en tilpasset brikkevevteknikk med tilhørende utstyr og materialer. Jo bredere belte jo viktigere blir tilpasningene. Essensen av teknikken går ut på at man må ha to faste oppspenningspunkter som har høy motstandsdyktighet. Deretter at innslagene blir pakket så tett sammen som mulig under vevingen. I tillegg spiller en del andre faktorer inn for å oppnå god kvalitet på vevnaden.

³⁹ Vedlegg 2. Nr. 7 og 3. Nr. 18

Forskjellige løsninger på oppspenn

Etter hva jeg har observert er det svært vanlig at de forskjellige brikkeveverne også i dag finner sine egne kreative løsninger for å spenne opp veven med disse faste holdepunktetene. Disse rangerer fra tilpasninger av stoler til store oppstad- eller flatvever. Det som generelt ikke brukes er plankeformede vever eller små bordvever, da disse ikke gir den nødvendige motstandsdyktigheten til akkurat dette formålet. De fleste begynner kanskje med å bruke en slags flatvev, men fordi disse kan ta unødvendig mye plass er det ofte ønskelig med en løsning som man f.eks kan ha hjemme i stua.

Formen på løsningen kan ha mye å si for vevingen. En stolløsning hvor man får strukket ut hele renningen til et fast punkt, f.eks til en sjakkell i veggen gir den fordel at tvinnnet som danner seg under vevingen får maksimalt rom å gå på. Dette er vanskeligere å oppnå hvis man f.eks bruker en flatvev fordi de fleste vever ikke har et veldig langt spenn mellom bommene. Altså vil denne løsningen gi noe tilleggsarbeid med å løse opp og dytte tvinnnet vekk fra brikkene underveis. På en annen side vil en vev-løsning med to bommer gi større kontroll over spenningen. Mange foretrekker oppstadsvever eller at renningen spennes opp slik at den er i en vertikal stilling eller f.eks 45 graders vinkel. Dette kan for noen være en fordel fordi man for det første slipper å bøye seg fremover og strekke ut armene for å få snudd de mange brikkene, som kan være anstrengende. For det andre vil man få hjelp av tyngdekraften når man slår innslagene. Med slike løsninger må man passe på at konstruksjonen er solid nok til å stå imot slagene. Den beste løsningen kan sies å være den som gir en mest mulig behagelig arbeidsstilling for veveren, og som letter det tunge vevearbeidet i størst mulig grad. Bildene i figur 6:1 og 6:2 på neste side viser to forskjellige løsninger.

I tillegg til å spenne opp veven i en løsning som letter det tunge vevearbeidet, er det lurt å passe på å ha en ergonomisk og god arbeidsstilling. Det kan være uheldig å sitte for lavt slik at man hele tiden må løfte armene, eller å sitte for langt unna veven slik at man må strekke og bøye seg for å få snudd brikkene. Derfor er det om å gjøre å ha veven godt inntil magen.



Figur 6:1. 2020, *Spesiallaget vev*, av J. Boddy, skjermdump fra eget videooptak.



Figur 6:2 og 6:3. 2020, *Spesialsveiset stol og tresylindrefeste*, av R. Glenna, skjermdump fra eget videooptak.



Skyttel, vevekniv og krav til styrke

Å få til en tett vevnad i et bredt stakkebelte avhenger også av at man bruker en egnet vevekniv eller skyttel slik at man får ordentlig kraft i slagene, som mange vevere får spesialsidd. De jeg har sett er hovedsakelig formet på to forskjellige måter. Den første ligner en stor tre-skyttel ca. 50 cm lang med en innfelt metallidell formet som en svært butt knivsegg. Den andre typen er en vevekniv bare i metall f.eks formet som en svært butt kjøkkenkniv. Denne må være relativt stor og helst av et tungt materiale, det er og en fordel om den har et godt grep så den er behagelig i bruk fordi innslaget slås til med kun en hånd med denne typen. På figurene 42-47 under vises et utvalg spesiallagde vevekniver og skyttler.

Figur 6:4 2020, *Spesiallaget vevekniv*, bestilt av J. Boddy, skjermdump fra eget videoopptak.



Figur 6:5. ca. 1890, *Spesiallaget vevekniv*, bestilt av H.S. Indlæggen, privat foto.



Figur 6:6. og 6:8 2020, *Spesiallagde skyttler*, av R. Glenna, skjermdump fra eget videoopptak.

Figur 6:7. *Spesiallaget skyttel*, bestilt av T. Sletta, 2020, privat foto.

Fysisk styrke er også en faktor som blir viktig når man vever et stakkebelte. Hvor sterke muskler som trengs hvor, vil avhenge av utstyret som brukes. hender, og de må bygges gradvis over tid. Styrke kreves generelt sett i ryggen, skuldrene, armene, håndledd og Ellers kan man risikere å få senebetennelse eller andre ubehageligheter, som ikke er helt uvanlig blant brikkevevere. «I begynnelsen klarte jeg bare å veve 10 cm av gangen» forklarte Boddy, «men nå kan jeg sitte og veve i mange timer uten noe problem». Vevkniven hennes i figur.. som har god tyngde og er godt balansert mellom kniv og skaft tror hun at er en viktig faktor som hjelper henne å oppnå ønsket kvalitet uten for mye anstrengelse.

Materialene

En vesentlig del av teknikken som brukes til veving av stakkebeltet går ut på det å bruke egnet garn både til renningen og innslaget i vevnaden.

Bakgrunnen for dagens beltegarn

Signe Merete Haugland⁴⁰ forteller om et garn som fantes på 70-tallet som hennes mor kalte for «engelsk beltegarn». Et femtrådsgarn som egnet seg godt til veving av stakkebelte som både husfliden i Oslo og Almenkås solgte. Rundt denne tiden flyttet Jane Boddy til Kragerø fra England for å stifte familie, og ble med i husflidslaget der. Slik ble hun påvirket til å sy sin egen bunad fra Øst-Telemark, og begynte i denne sammenhengen etter hvert å veve band og belter til bunadene. Hun forteller at leveransene av det engelsk beltegarnt kunne være uforutsigbare og periodevis vanskelig å få tak i. Dermed besluttet Boddy seg for å produsere sitt eget garn basert på analyser av femtrådsgarnet, som hun fikk tilsendt fra England og farget i Norge. Etter hvert begynte Rauma også å produsere engelskspunnet beltegarn, og det er disse to garntypene som i dag refereres til som *beltegarn*. Som er det eneste som virkelig egner seg til å veve stive stakkebelter med. Kriteriet for dette garnet er altså at det optimalt sett er svært slitesterkt, glatt og elastisk. Til myke hårbånd forteller Haugland at man

⁴⁰ Vedlegg 2. Nr.12

også kan bruke Hillesvåg kamgarn⁴¹.

Boddy og Rauma sitt garn har visse ulikheter når det gjelder tykkelse, elastisitet og finish, men det er allikevel ingen problem å kombinere de to. Flere informanter anbefaler å la en ferdig renning ligge en liten stund før den spennes opp. Garn som er nøstet hardt eller som kommer av spoler oppbevares dermed under spenn, om man lar renningen få hvile vil garnet få mulighet til å trekke seg sammen og få tilbake elastisitet.

Andre materialer

Til innslagstråd har det vært vanlig å bruke bomull helt siden midten av 1800 tallet, og det anbefales spesielt for stakkebeltene fordi dette materialet gir ekstra styrke og stivhet. Samtidig som at det i dag selges i forholdsvis tynt og glatt garn som gjør at man kan bygge opp samlet innslagstråd med flere tynne tråder som da vil flette seg lettere inn med garnet i innslaget som gjør det lettere å få en tett vevnad (Berlin, 2017, s. 82). For å finne frem til ønsket samlet tykkelse på innslagstrådene kan man bruke metoden som vist i figur 48 under.



Figur 6:9. 2020 *Målemetode for samlet tykkelse på innslagstråd*, eget foto.

Eksempelet viser syv 24/2 tråder og én 12/2, tvunnet lett sammen, surret rundt en blyant ti ganger og så samlet. Bredden på ti tråder viser ca. 1,5 cm, Innslagstrådene har dermed en samlet tykkelse på 1,5 mm. Denne utregningsmetoden henvises til i produktoversikten i kapittel 6.

⁴¹ Vedlegg 2. Nr. 4

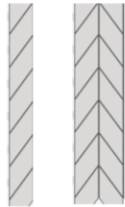


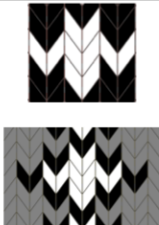



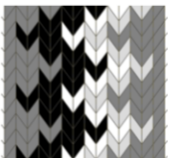
Et annet materiale som jeg har kommet over som er en nyutvikling i vår tid er bruk av «glittergarn» i både vippeband og stakkebeltene til beltestakken. Dette kan gi en helt spesiell estetisk effekt som mange synes godt om. Men problemet med dette er at slikt garn ofte inneholder polyester eller andre plastikk lignende fibre, som eldes på en helt annen måte enn resten av renningen som er i ull forklarer Boddy. Sletta⁴² fortalte en historie om hvordan et belte med slikt garn hadde gått i stykker etter få år, fordi glittergarnet hadde blitt sprøtt og sprukket opp. Dermed var beltet blitt ubrukelig, som jo er kjedelig gitt prisen på et stakkebelte. Om man lurer på om gull og sølv kan ha vært brukt i stakkebeltet til folkedrakten, er etter hva jeg har forstått fra kilder og informanter dette usannsynlig (Christie, 1985). Gull og sølvtråd forekom som nevnt i brikkevev i middelalderen, men forsvant med brikkevevstilen som hørte til denne perioden. I tillegg er det kjent at bondesamfunnets «bankboks» lå i deres søljer, som det mest verdifulle de eide (Fjågesund, 2001). Stakkebeltene ble mye brukt og dermed fort slitt ut. Derfor er det ikke logisk at de skulle ville legge store verdier som gull og sølv i disse bruksartiklene.

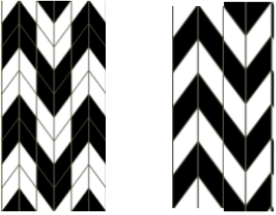




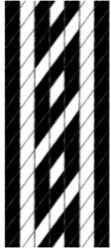

Oversikter med en «generøs ramme»

Oversiktene som vises i figur 49 og 50 på de neste sidene er resultatet av hvordan jeg selv tolker spillereglene og spillerommet i brikkevevtradisjonen basert på datainnsamlingen. Oversiktene er et forslag til hva jeg oppfatter som at kan være en generøs ramme av tradisjonen, og en presentasjon av valgmuligheter avhengig av hvor nært de historiske folkedraktene man setter som sitt ideal. Disse må ses som et øyeblikksbilde og er ikke heldekkende for variasjonene som finnes. Høyde må altså tas for at det finnes et større mangfold enn det som er presentert. Begrensningene i oversiktene er relative til de som har vært for dette mastergradsprosjektet og det jeg har evnet å samle inn og få en forståelse rundt.

⁴² Vedlegg 3. Nr. 3


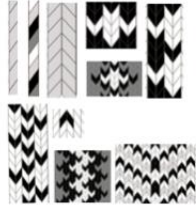


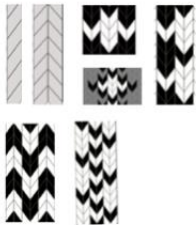

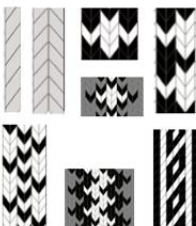

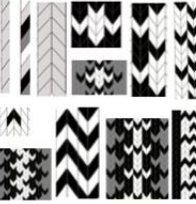
Mønsteroversikt

BETEGNELSE	VANLIGE	VARIASJON	MINDRE VANLIG	NYUTVIKLINGER
TEGN (STRIPE) Brukes i alle band og belter				
LUS (MASKE) Kan brukes i alle band og belter. Mest sett i vippeband.				
RUTE (KORS) Brukes i alle band og belter				
LESE (SIKK SAKK) Kan brukes i alle band og belter men er mindre vanlig i <u>livband</u> til Gammel-Øst. Hvis man skal <u>bedømme</u> ut ifra de som fins i museumssamlingene.				
HALV KROK Brukes i alle band og belter.				
HEL KROK Kan brukes i alle band og belter, men er mest vanlig i vippeband og <u>stakkebelte</u> .				

<p>MARESTRIFE (MURUSPJELD)</p> <p>Kan brukes i alle band og belter, men er mest vanlig i <u>livband</u> til Gammel-Øst og <u>stakkebelte</u>.</p>				
<p>SVERD (?)</p> <p>Finnes I en håndfull bevarte vippeband og belter fra <u>beltestakk</u> perioden.</p>				
<p>UKJENTE</p> <p>1. Fra et vippeband registrert i digitalt museum</p> <p>2, Mønster funnet i brikkevev fra Oseberg skipet. Antageligvis ikke tatt i bruk før i nyere tid.</p> <p>3. Ofte betegnet som <i>Gresk bord</i>, tatt i bruk de siste årene av vevere som liker å eksperimentere med nye former.</p>			<p>1.</p> 	<p>2.</p>  <p>3.</p> 

Figur 6:10. 20 mønstre i Twi

Produktoversikt

Produkt	Mål ferdig produkt (Ikke medregnet frynser/ avslutninger)	Garn	Innslagstråd	Tetthet	Utstyr	Mønster
VIPPEBAND 	Bredder: 2,2- 3 cm Lengde avhenger av hårtykkelse: 260-300 cm er vanlig.	25/5 beltegarn fra Rauma Ullvarefabrikk eller Jane Boddy. Alternativt Hillesvåg Kamgarn	Trådtykkelse: 5-9 mm Forslag: 1 x 12/2 2 x 16/2 2-3 x 24/2 Bomullsgarn f.eks fra Solberg Spinneri eller Holma-Helsinglands AB.	Valgfritt fra ca. 5-7 innslag per 1 cm foreslås.	Avhengig av ønsket tetthet. Fra vanlig brikkevevoppsett med feste i livet og i veggen, til tung gulvvev. Burde minimum bruke vevkniv i f.eks tre.	
FORKLEBAND 	Få kilder å vise til. Bredder varierer fra: ca. 2,6- 4 cm. Lengde: langt nok til å knytes rundt livet to ganger, og at endene henger ned mellom 10-30 cm foran. Men kan også være lenger.	Som over.	Som over, eller enda tynnere.	Valgfritt fra ca. 5-7 innslag per 1 cm foreslås.	Som over.	Som over, men vanskelig å peke på rammer på grunn av få kilder. Mønstret kan helhetlig formes assymetrisk om midtaksen.
LIVAND GAMMEL-ØST 	Bredder: 3- 6 cm avhengig av forbildet. Lengde: langt nok til å gå rundt livet to eller tre ganger, og at endene henger ned foran f.eks ca. 20 cm.	25/5 beltegarn fra Rauma Ullvarefabrikk eller Jane Boddy.	Trådtykkelse: 8-13 mm Forslag: 2-3 x 12/2 3-5 x 16/2 6-8 x 24/2 Bomullsgarn f.eks fra Solberg Spinneri eller Holma-Helsinglands AB.	Valgfritt fra ca. 5- 6,5 innslag per 1 cm foreslås.	Som over.	
RAUDTRØYEBUNADSBELTE 	Bredder: 5- 8 cm Lengde: langt nok til å gå en gang rundt livet, og at den ene enden henger ned f.eks mellom 20-30 cm.	Som over.	Trådtykkelse: Noen bruker høy tykkelse f.eks 10 x 24/2, andre tynnere. Jo tykkere jo stivere bunadsbelte, og jo lettere å oppnå kvadratiske ruter. Om tynnere samlet innslagstråd f.eks 6 x 24/2, må tettheten reduseres for å oppnå samme effekt. Bomullsgarn f.eks fra Solberg Spinneri eller Holma-Helsinglands AB.	Valgfritt fra ca. 5,5- 6,5 innslag per 1 cm foreslås.	Som over, men mange ønsker tettere belte. Vanlig å bruke stol med provisorisk feste foran og sjakkell i veggen. Se utstyret til Anne Kaasene på s. .	
STAKKEBELTE 	Bredder: mellom 6,5-13 cm anbefales for de fleste, men kan også være enda bredere. Lengde: lang nok til å gå to og en halv gang rundt livet. Frynsene brukes for å feste og burde være ca. 30 cm lange.	Som over.	Trådtykkelse:13-20 mm Tilsvare: 1 x 12/2 2 x 16/2 2-3 x 24/2 Bomullsgarn f.eks fra Solberg Spinneri eller Holma-Helsinglands AB.	Fra 6-8 innslag per 1 cm. Vurder ut ifra hvordan mønsteret virker, jo tettere jo flatere (rutene blir f.eks til «måker»).	To svært solide festepunkter, f.eks en relativt tung gulvvev. Kraftig og tung vevkniv eller skyttel, helst med metalldel der hvor innslaget treffer.	

Figur 6:11. 2021, *Produktoversikt med forslag til kombinasjon av materialer og uttrykkselementer*, egentegnede mønstre ved bruk av programmet Twistedthreads.org.

Formidling av den handingsborne kunnskapen

Etter å ha etablert hvilket utstyr, materialer og idealer som hører til brikkevevtradisjonen vil jeg gå nærmere inn på selve vevingen i fremstillingsprosessen.

Om spenning

Når man vever stakkebelte har man noen viktige faktorer som spiller inn i forhold til spenning. Den første er universell for all veving, men allikevel verdt å nevne i denne sammenhengen. Dette er at alle trådene må strammes individuelt slik at de har lik spenning, ellers vil det gi utslag i mønsteret ved at maskene som er løsere spent blir større. Dette igjen resulterer i at mønsteret blir usymmetrisk og ujevnt, noe som er spesielt synlig når man vever så tett som man skal et stakkebelte. I denne forbindelse er det også verdt å nevne forskjellen på elastikken i farget og ufarget garn som er større i sistnevnte. Om man har ufarget garn i renningen kan det derfor bli behov for å etterstramme disse individuelt underveis.

Mengde tvinn kan få mye å si for hvor enkelt det er å veve og spenningen og elastiteten i renningsgarnet, som igjen kan påvirke hvor tett vevnad man klarer å oppnå. Forklart på en annen måte kan man si at tvinnen «stjeler» elastiteten i garnet, og det er derfor en fordel å ikke la det bygge opp for mye eller veve med tvinn tett inntil brikkene. Avhengig av retningen man snur brikkene eller om tvinn dannes eller løses opp igjen, vil spenningen i veven gradvis enten bli hardere eller slakke av. For å opprettholde ønsket spenningsgrad må man derfor også justere deretter underveis. Signe Merete Haugland delte også sin kunnskap rundt dette. «Ikke bra å ha for kort renning, fordi det blir dødt på slutten. Må klippe bort en del på slutten, ca 28% fordi garnet mister dynamikken. Jo dauere garnet er, jo mindre stivt blir beltet. Eller man må jobbe ekstra hardt unødig for å oppnå stivhet og hold»⁴³ Hun anbefaler altså å ikke la tvinnet bygge seg opp for mye, og heller tillate flere svinger i vevnaden. Mot slutten har garnet mistet mye av elastiteten forteller hun og derfor regner hun med 28% svinn.

⁴³ Vedlegg 2. Nr. 8

Om vevingen

De jeg har hatt anledning til å observere vever alle en liten prøve på mellom fem og ti cm helt i starten for å teste og tilpasse vevnaden før de setter i gang med selve beltet. Når man begynner å veve er det enklest å vri brikkene fra seg forteller Boddy. Under prøvefasen sjekker man at mønsteret er tredd riktig og at alle brikkene står riktig vei. Man finner frem til ønsket spenning og sørger deretter for at alle trådene i renningen er spent likt. Glenna bruker av og til en butt stoppenål for å plukke opp tråder i prøven som han ser er feil-spent om han har vevet et stykke på prøvebiten⁴⁴. Så kommer jobben med å etablere bredden som skal opprettholdes hele veien.

Mine informanter og boken *Tablets at work* av Claudia Wollny (2019, s. 79) forteller om det å finne vevnadens «naturlige bredde». Denne bredden er ene og alene definert av renningsgarnets tykkelse forklarer Jane⁴⁵. Det kan være fristende å dra sammen vevnaden i midten rundt den sammenslåtte innslagstråden for å prøve å «kontrollere» symmetrien i mønsteret og sørge for at vevnaden blir tett også der. Selv gjorde jeg dette ved mitt første forsøk på stakkebelte, men dette skal i prinsippet ikke være nødvendig og kan potensielt kan skape mye merarbeid underveis. Det krever øving på å bli god til å finne riktig bredde og jo bredere beltet er jo mer krevende kan det være. I video nummer fem av Boddy sin fremstillingsprosess kan man se hvordan hun løser dette. Hennes måte går ut på at hun i begynnelsen av prøven ikke drar til innslaget, men lar beltet «vokse» seg frem uten påvirkning. Hvis man bruker beltegarn sier samtlige informanter og kilder at bredden skal være ca. 1 cm per 10 stk. brikker. Men dette avhenger av hvor hardt man drar til innslagstråden når man vever. Denne faktoren med å finne bredden, å opprettholde den hele veien og å unngå å få tutter i kanten er kanskje det som krever mest arbeid og øving når det gjelder selve vevingen i starten. Etter hva jeg observerte av meg selv og de andre jeg gikk på kurs med er at det er ofte svært krevende for nybegynnere, men «går av seg selv» hos de erfarne.

⁴⁴ Vedlegg 6. Nr. 16

⁴⁵ Vedlegg 4. Nr. 15

Refleksjon over handling og vurdering

Gjennom videoene jeg tok av meg selv mens jeg vevde stakkebelte i gråskala oppdaget jeg at jeg brukte mye tid på å jobbe for å opprettholde bredden, få pene jarekanter og prøve ut forskjellige vevestiler. «Min vevestil» etablerte jeg ikke ordentlig før jeg hadde kommet godt i gang med det andre stakkebelte. Dette er en blanding av vevestilene jeg beskriver i neste kapittel, den er kanskje nærmest Boddy sin stil, men med en noe lavere spenningsgrad. Det jeg opplevde da var at arbeidet med å opprettholde bredden og å få pene jarekanter sakte, men sikkert ble mindre etter hvert som jeg kom inn i en rytmisk bevegelse hvor hendene øvde på å få til nøyaktig applisering av styrke når jeg dro til innslagstråden. Jeg bruker også det jeg lærte ved første kurset med å dytte tvinn regelmessig bakover bak brikkene når tvinn dannes (dette er ikke nødvendig når tvinn løses opp). Heller enn å måtte reise meg og løse dette opp separat etter at en mengde tvinn har dannet seg på renningen. Jeg oppdaget også at å lette av på spenningen når mye tvinn hadde bygget seg opp like før jeg planla å snu, gjorde det lettere både å snu brikkene og å få tilbake noe elastisitet og dermed få banket sammen vevnaden skikkelig ved dette knutepunktet.

Hvor hardt man slår til innslagene med vevekniven/ skyttelen avhenger av personlige styrke og forutsetninger, utstyret og ønsket tetthetsgrad. Min personlige erfaring selv med det utstyret jeg brukte som jeg opplevde at ga forholdsvis gode forutsetningen, var at om man er for streng rundt dette i starten så kan det slå uheldig ut ved at arbeidet blir så tungt og krevende at det går ut over både muskler, ledd og lysten. Konklusjonen ble at kanskje man ikke burde veve et for bredt belte i starten eller ha veldig store krav til innslagstettheten. Men heller la dette være en mulighet for å vokse og bli flinkere med øvelse. Derfor valgte jeg å veve et stakkebelte på 10 cm og senke kravene for tetthet i det endelige produktet som vist i slutten av kapittel 7.

Brobygging til den handlingsborne kunnskapen

Rundt det å skulle skape broer til brikkevevsmestrenes kunnskap for å formidle den handlingsborne kunnskapen i dokumentasjonen har jeg valgt å fokusere på to tekniske aspekter i fremstillingsprosessen som undersøkelsene viste at ville være spesielt nyttige å forsøke å formidle til en nybegynner. Dette går ut på hvordan man utfører selve vevingen av et forholdsvis bredt stakkebelte i kombinasjon med bevisstgjøring rundt hvilken spenning man har på renningen. Disse to aspektene hører sammen og har mye å si for hvilken rytme veveren etter hvert etablerer, og for hvordan man kan oppnå tradisjonens estetiske ideal for vevnaden. Fordi denne kunnskapen varierer mye mellom veverne og er personlig, har jeg kommet frem til at det mest hensiktsmessige er å skape et system med spenningsgrader for å begynne arbeidet med å skape et mer allment tilgjengelig begrepsapparat rundt dette tradisjonshåndverket. Dette relaterer seg til det Godal (2000) kaller for kjente knutepunkter i mønster for handling. Her forsøker jeg å sette ord på og vise kjennetegn på de forskjellige gradene ved hjelp av sanseapparatet etter Godal sin teori, samt å demonstrere forskjellige vevestiler jeg har observert hos brikkevevsmestere hvor jeg referer til disse spenningsgradene. Dette har jeg demonstrert i videoopptak som ligger i filene vedlagt som vist i figur 6:12 og 6:13. Videoene er også å finne på min youtubekanal «*Emilyn Mckenna*» under navnene *De fem spenningsgradene* og *Vevestiler*. Innholdet i videoene er forsøkt forklart i tekstform i avsnittene under.



Vevestiler 1.mp4

Figur 6:12. 2020, Skjermdump av film om *vevestiler*, eget innhold og foto.



**Spenningsgrader
1-5.mp4**

Figur 6:13. 2020, Skjermdump av film om *spenningsgradene 1-5*, eget innhold og foto.

Beskrivelse av spenningsgradene som vist i video

Spenningsgradene handler om hvor hardt renningen er oppspent og går fra én på det løseste til fem på det hardeste. Se side for beskrivelse av utstyret jeg har brukt.

Grad én: renningen henger i en bue og gir etter når man dytter på den, brikkene detter til en side. Renningstrådene bøyer seg når man snur brikkene, de kan lett bytte plass og blande seg med hverandre. Brikkene er svært lette å snu men man må passe på fordi man har dårlig kontroll når man snur. Liten eller ingen lyd høres fra brikkene. Skillet er veldig uklart og er ofte fylt med tråder som går på kryss, man må sortere frem et klart skille. Det er veldig lett å føre skillet ned mot vevnaden med hendene. Når man slår til innslaget, kollapser vevnaden og flytter lett på seg. Innslagstråden absorberes helt i vevnaden som har maks elastisitet. Jarene har ingen motstand når man drar til innslaget, man kan dra i det uendelige uten problem. Denne spenningsgraden er for å illustrere den ene enden av skalaen. Etter min erfaring vil jeg ikke anbefale å veve med denne.

Grad to: renningen er nå rett, men når man dytter på den gir den etter litt som en hengekøye. Brikkene står forholdsvis rett på renningen, men kanskje faller de ytterste utover. Renningstrådene bøyer seg fortsatt når man snur brikkene, og man har fortsatt problemer med at de lett kan blande seg og at trådene henger seg i de andre brikkene. Brikkene er fortsatt lette å snu, men man har også fortsatt dårlig kontroll, nå gir brikkene fra seg en lav lyd som høres ut som rasling i gress. Skillet er klarere, men fortsatt svært lite, og man må stadig rydde tråder som har kommet på avveie og sørge for at alle er der de skal. Dette gjør at det er ganske tidkrevende å veve med denne spenningsgraden. Et triks man kan bruke for å få et noe klarere skille på dette spenningsnivået er å snu brikkene en ekstra åttende del, da blir det tidligere hvilke tråder som ligger øverst. En annen metode som blant annet Anne Kaasene brukte var å dra brikkene mot seg før hun snudde de, for så å dra fra seg for å «gre» skille klart. Det er fortsatt veldig lett å dra innslaget ned mot vevnaden med hendene, vevnaden bøyer

og flytter fortsatt også på seg når man slår med kniven. Elaseteten i garnet er fortsatt maks og innslagstråden absorberes helt i vevnaden, jarene har noe mer motstand, men kan fortsatt lett dras sammen. Maskene i vevnaden og mønsteret blir lett ujevn med noen større her og der. Til gjengjeld kan man enkelt forme vevnaden rundt den innslåtte innslagstråden. Men dette opplevde jeg selv at bare skaper merarbeid og at tidmessig lønner det seg å veve med beltets «naturlige bredde» som i følge Boddy avhenger av hvilket garn man bruker. Beltegarn gir en naturlig bredde på ca 1cm per 10 stk brikker. Noen bruker denne spenningsgraden når de vever vippeband men selv synes jeg den er krevende å bruke når man vever.

Grad 3: renningen spretter tilbake når du dytter på den. Brikkene står nå stødig og henger ikke lengre. Når man snur brikkene gir renningstrådene etter men de blander seg ikke like lett. Nå er skillet forholdsvis klart, kanskje henger en tråd seg her og der men ofte ikke også. Brikkene har nå litt motstand når man snur dem, men det er fortsatt ganske greit å snu de og man har mer kontroll. Når man snur gir brikkene fra seg en slags treg shuffle lyd. Man får god men ikke for mye motstand når man klarer skillet med hendene ned mot vevnaden, og det er lett å kjenne at trådene faller på plass der de skal. Når man slår hardt til med vevkniven gir ikke vevnaden etter like lett, men den kan fortsatt dyttes ut av plass. Innslagstråden er hardere å dra til, men det er fortsatt ganske lett å dra jarene for langt. Innslagstråden absorberes godt i vevnaden og garnet har fortsatt mye elasetet. Problemet med et ujevnt mønster og størrelse på maskene er nå borte. Om man vil er det fortsatt enkelt å forme vevnaden rundt den innslåtte innslagstråden. Mange foretrekker denne spenningsgraden

Grad fire: renningen er fast og stram, den spretter fort tilbake når man dytter på den. Brikkene står fast og samlet på renningen, det er liten sjanse for at de kommer i uorden. Trådene i renningen holder seg stramme når brikkene snus. Brikkene er forholdsvis tunge å snu og man hører en høy skarp shuffle lyd man snur dem. Skillet er helt klart og smales lengre ned mot vevnaden. Det er vanskelig å føre skillet helt ned mot vevnaden med hendene fordi det er for trangt. Vevnaden står nå helt stille når man slår med vevkniven. Elaseteten i garnet er forholdsvis strukket ut og derfor absorberes ikke innslagstråden like lett. Hvis man vil ha en veldig tett vevnad må man slå ganske hardt til

med vevekniven. Jarene har høy motstand, så det er ikke noe problem å passe på å holde den riktige bredden. Til gjengjeld absorberer den ikke innslagstråden like godt og derfor er det lett å få en slags «tutt» i kanten. Derfor er det å anbefale å bruke en vevestil hvor man enten slår ned eller drar til innslagstråden før man banker sammen innslaget, som f.eks Boddy sin vevestil.

Grad fem: denne spenningsgraden er den strammeste spenningen som en vev tillater og sannsynligvis ikke mulig å få med en oppspennsmetode hvor veve-enden er festet til et belte i livet. Renningen er veldig stiv og strukket helt ut, brikkene står dønn fast på renningen. Brikkene er svært vanskelig å snu, man må nesten løsne for ikke å slite ut hendene. Når man snur dyttes trådene, men de holder seg fortsatt helt rette og nå høres det ut som om man klimprer på gitarstrenger. Skillet er helt klart, og det er ikke mulig å føre skille med hendene mot vevnaden. Beltet står dønn fast uansett hvor hardt man slår med vevekniven som spretter rett tilbake. Fordi garnet er helt strukket ut er det svært lite elastisitet igjen, og innslagstråden blir liggende opp fra vevnaden og har ikke mulighet til å bli flettet inn. Derfor er det veldig vanskelig å få til en tett vevnad med denne spenningsgraden. Bredden vil så og si være konstant med det vil også være veldig vanskelig å ikke få en tutt i jaren, og svært krevende om man skal dra til innslaget etter å ha forsøkt å slå sammen innslaget. Denne spenningsgraden er etablert først og fremst for å illustrere den andre enden av skalaen, og anbefales ikke å veve med om man ønsker å bevare fingre og ledd.

Beskrivelse av vevestiler som vist i video

Stil én deles av Sletta, Glenna og Kaasene: legge innslagstråd, snu brikkene, bruke en finger eller hånd for å klare skillet og dra det ned mot vevnaden, presse innslaget stramt med vevekniven, dra innslagstråden inntil jaren. Det kan se ut som at de har en spenningsgrad på rundt 3,5, og det er derfor dette jeg har testet denne stilen med. Min opplevelse er at man må passe veldig på å holde jevn bredde på vevnaden, jeg endte med å prøve å holde inn jaretrådene for å ikke å dra inn på bredden. Men man har god elastisitet i garnet og må ikke slå like hardt for å få en tett vevnad.

Stil to har jeg observert i en youtubevideo og eksperimentert litt med selv: legge innslagstråd, snu brikkene, bruke hendene for å klarne skillet og dra det ned mot vevnaden, dra innslagstråden inntil jaren, presse eller banke innslaget sammen med vevekniven. Med denne stilen kan man ha en strammere spenningsgrad fordi man ikke drar til innslagstråden etter man har banket innslaget sammen. Jeg testet med ca 3,75. Min opplevelse var at man må fortsatt passe på å holde jevn bredde på vevnaden, men det var noe enklere. Greit å få banken til en tett vevnad.

Stil tre er Boddy sin stil og jeg har kun observert denne hos henne: legge innslagstråd samtidig som at hun strammer innslaget mot jaren. Denne bevegelsen er nøye avstemt ut ifra hennes følelsessans når det gjelder hvor hardt hun drar i innslagstråden for å få den til å legge seg perfekt i jaren uten «tutt». Hun banker så ned innslagstråden med vevekniven, snur brikkene, bruker en hånd for å klarne skillet og dra det ned mot vevnaden, banke innslaget sammen med vevekniven. Boddy bruker spenningsgrad fire, og får hjelp av sin tunge vevekniv og muskler hun har opparbeidet gjennom årene for å oppnå en tett vevnad. Når Boddy drar til innslaget er denne bevegelsen nøye tilpasset spenningsgraden hun bruker, for at hun skal opprettholde riktig bredde og få et jevnt belte. Altså hvis spenningen plutselig blir løsere vil styrken hun appliserer når hun drar til innslagstråden bli for kraftig og beltet vil bli smalere og dermed ujevnt.

7. Drøfting og Konklusjon

I drøftingen under har jeg reflektert over hvor vidt jeg har klart å svare på problemstillingen om «*Hvilket immaterielt innhold viser seg i arbeidet med brikkevevtradisjonen fra Øst- Telemark, og hvordan kan dette dokumenteres slik at nåværende og kommende generasjoner kan tilegne seg kunnskapen?*» Jeg har også gjengitt den forståelsen jeg har kommet frem til rundt hvilke faktorer som spiller inn når man skal prøve å dokumentere det immaterielle innholdet i en håndverkstradisjon som jeg har opparbeidet meg gjennom dette mastergradsprosjektet. Dette forsøker jeg å knytte opp mot faktorer som kan spille inn i lignende prosjekter rettet mot håndverkstradisjoner på en mer generell basis.

Formidling av det immaterielle innholdet i brikkevevtradisjonen

Jeg hørte flere ganger i løpet av mine undersøkelser rundt brikkevevtradisjonen at det ikke finnes noe riktig eller galt, det er ingen fasitsvar. Samtidig så er de fleste jeg snakket med også enige i at det finnes et rammeverk med spilleregler og spillerom som man må forholde seg til hvis det meningsbærende innholdet i tradisjonen skal kunne opprettholdes og gjenkjennes. Når man skal dokumentere en tradisjon er man tvunget til å prøve å definere den. Men en levende tradisjon som betyr at den er i stadig endring har uendelig med nyanser, og vil bare kunne skildres som et øyeblikksbilde av virkeligheten som aldri vil kunne gjøre den den æren den fortjener. Derfor er det ikke hensiktsmessig å prøve å presse spillereglene og spillerommet i tradisjonen inn i en altfor stram ramme. I stedet foreslår jeg at man definerer «generøse rammer», beskriver variasjoner, sammensetningen av tradisjonsmiljøet og skildrer hvilke diskusjoner og eventuelle uenigheter som sirkulerer dem imellom i det gitte tidsrommet. Slik som jeg har gjort i kapitlene om brikkevevtradisjonen og resultatene av dokumentasjonen.

Hvis det meningsbærende innholdet som brikkevevsproduktene representerer skal kunne ivaretas og forbli kvalitetsmessig gjenkjennbart av kulturen den springer ut

av, fordrer det at utvikling og endringer foretas av de medlemmene av brikkevevtradisjonsmiljøet som har et tilstrekkelig innsideperspektiv. Når medlemmer av brikkevevtradisjonsmiljøet som ikke enda besitter et slikt innsideperspektiv prøver å gjøre endringer, er det en stor sjanse for at man ikke treffer riktig og produktet man skaper oppleves som kvalitetsmessig feil. Dette var min egen erfaring i løpet av idefasen til sluttproduktet som presentert i kapittel 7. Da reflekterte jeg også rundt hvordan min bakgrunn som designer definerte hvordan jeg angrep dette arbeidet og utfordringer jeg hadde i fremstillingsprosessen. Denne kontrasten kan illustreres ved meg selv som selv etter kopiering av et titalls antall belter og band fortsatt ikke var trygg på mønsteroppbyggingen i tradisjonen. Mot f.eks Anne Kaasene som kunne renne og tre brikkene direkte helt uten steget med å tegne mønster fordi disse hadde hun i hodet (Berlin, 2017, s. 85). Altså selv etter over et år i arbeid med en dybdestudie av det immaterielle innholdet i brikkevevtradisjonen vil jeg fortsatt kategorisere meg selv som en revitaliserer av tradisjonen, som er et lite stykke på vei mot et innsideperspektiv. Dette tegner et lite bilde av hvor lang tid, øvelse og engasjement det krever å oppnå et slikt innsideperspektiv. Derfor vil jeg konkludere med at problemstillingen for dette mastergradsprosjektet har vært i overkant ambisiøst med de begrensningene som gjaldt rundt tid og ressurser. Jeg evner kun å dokumentere en liten del av det som finnes av kunnskap om det immaterielle innholdet i brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark.

Brobygging til den handlingsborne kunnskapen

Jeg forsøkte å skape dokumentasjon som formidlet det jeg selv oppfattet som viktige deler av den handlingsborne kunnskapen i begynnerfasen, som handlet om spenningsgradene og vevestil. Da ønsket jeg spesielt å bruke video for å muliggjøre observasjon og dermed imitasjon av denne delen av den handlingsborne kunnskapen. Det samme formålet lå også bak ønsket om å skape videoopptak av brikkevevsmestrene i gang med sine unike handlingsmønstre og fremstillingprosess av brikkevevsproduktene. Disse opplevde jeg selv som svært nyttige i min egen praksistilnærming. Hvor nyttige disse videoene og de skjematiske oversiktene vil

oppleves for andre har jeg ikke enda noen grunnlag for å kunne si noe om, fordi det har det ikke vært rom for å teste ut innenfor dette mastergradsprosjektet. Men jeg har et ønske om å jobbe videre med dette på et senere tidspunkt, hvor jeg går inn for å teste ut effektiviteten av disse forsøkene på brobygging til brikkevevsmestrenes handlingborne kunnskap. F.eks gjennom et undervisningsopplegg i skolesammenheng.

Veien videre

Til slutt vil jeg avslutte med å peke på veien videre. Hvis dokumentasjon slik som det jeg har forsøkt å produsere i dette mastergradsprosjektet ikke skal forbli kun et øyeblikksbilde som i sin tid blir satt på hylla og ført inn i arkivet som et annet subjektivt bidrag i det Godal (1996, s.19) definerer som «døde media», så må den skapes i en form som både kan brukes og endres av tradisjonsmiljøet selv. På set og vis finnes allerede denne formen for dokumentasjon innad i brikkevevtradisjonsmiljøet, den skjer på sosiale medier. De fleste som er aktive der, har et reelt ønske om å praktisere med aktsomhet for tradisjonen og mange deler raust av sine handlingsborne kunnskaper nesten på ukesbasis. Det fungerer også som et springbrett for dannelse av mer fysiske praksisfelleskap, på kryss av fylkesgrenser satt sammen på bakgrunn av oppriktig interesse for håndverkstradisjonen.

Berkaak peker i sin analyse av UNESCO sin konvensjon på at man gjennom samarbeid og bruk av moderne teknologi må skape nye løsninger som fungerer med dagens samfunnsbilde (Berkaak, 2010). Derfor foreslår jeg at organisasjoner som f.eks. Norsk husflid eller Norsk håndverksinstitutt eller andre mer statlig styrte institusjoner kommer sammen om å skape en nettside i Web.02 format. Hvor brukere kan lære fra et slags nettbasert kurs med innhold fra dokumentasjonsarbeid (slik som dette mastergradsprosjektet har kommet frem til) i en nedlastbar pdf-fil som hører sammen med instruksjonsvideoer som de skaper. Slik som Nicola Wood og Ulrik Hjort Lassen skapte og testet ut i sitt samarbeidsprosjekt (Lassen & Wood, 2013).

Nettsiden burde også ha en Facebook-gruppe lignende oppsett hvor brukerne kan føre diskusjonstråder seg imellom, og rettet mot administratorer som om mulig

burde være noen med et godt innsideperspektiv. Forventningen er at de også på en slik nettside vil ønske å dele, diskutere og kommentere sin praksis seg imellom. Samt kvaliteten de opplever på innholdet i nettkurset, som ut ifra dette burde oppdateres med jevne mellomrom for å følge med i utviklingen. En levende digital plattform for tradisjonshåndverk i regi av et samarbeid mellom statlig støttede organisasjoner, institusjoner og tradisjonsmiljøene selv. Da kunne man gjort håndverkstradisjonen og kunnskap om kulturen tilgjengelig for alle de som potensielt har et ønske om å bidra. Være seg lokale i Øst-Telemark, den norske befolkningen i byer mer generelt, eller skoleelevene som skal lære om vår felles kulturarv.

Litteraturliste:

- Berge, S. (1960). *Forelesninger over sau og geit: (1960-61)* ved Norges landbrukshøgskole. Norwegian University of Life Sciences, Ås. <https://nmbu.brage.unit.no/nmbu-xmlui/handle/11250/2598241>
- Berkaak, O. A. (2010). *UNESCOs konvensjon om vern av den immaterielle kulturarv: En analyse*. Den norske UNESCO-kommisjonen. <http://www.abm-utvikling.no/tverrsektorielt/berkaaks-analyse>
- Berlin, S. (2017a). *Tablet weaving: In true Nordic fashion*. Brickvävnad.
- Berlin, S. (2017b). *Vridna trådar och tankar: Om brickvävning*. Brickvävnad.
- Bonge, S. (1890). *Kvinne, halvfigur, beltestakk* [Fotografi]. Bø Museum. <https://digitaltmuseum.no/021016400924/kvinne-halvfigur-beltestakk>
- Bunad- og folkedraktrådet. (1993). *Draktmateriale frå Aust- og Midt-Telemark: Rapport*. Bunad- og folkedraktrådet. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008011404073
- Candy, L. (2006). *Practice Based Research: A Guide. Creativity and Cognition Studios*
- Christie, I. L. (1985). *Brikkevevde bånd i Norge: Levende tradisjon og glemte teknikker*. Norsk folkemuseum. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2012082708046
- Schøn, D. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. Basic Books.
- Dreyfus, S. E., & Dreyfus, H. L. (1980). *A Five-Stage Model of the Mental Activities Involved in Directed Skill Acquisition*. <http://www.dtic.mil/docs/citations/ADA084551>
- Beltevevar; Hælge Storskott Indlæggen*. www.evjutunet.com
- Fjågesund, P. (2001). *Til Telemark!: Utlendingers reiser på 1800-tallet*. Landbruksforlaget
- Giddens (1984). *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*.
- Giddens, A. (2013). *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Wiley.

- Glassie, H. (1995). *The spirit of folk art: The Girard Collection* at the Museum of International Folk Art. HN Abrams in association with the Museum of New Mexic
- Godal, J. B. (1995). *Dokumentere for å kunne gjenskape: Båttypar, farty og formforståing på Nordmøre*: Bd. nr 22. Program for forskning om kulturminnevern, Noregs forskingsråd. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2009091501014
- Godal, J. B. (1996). *Håndverksregisteret: Prinsipp og problemstillinger i dokumentasjonsarbeid knytt til handverk*. MaihaugenDe Sandvigske samlinger. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2015112408076
- Godal, J. B. (2000). *Handlingsboren kunnskap*. Spor, 29.
- Grepp (Regissør), O. K. (1962). *Båndlagjing*. Norsk Folkemuseum. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digifilm_796021_20191112
- Groat, L. N., & Wang, D. (2013). *Architectural research methods*, second edition (2nd ed.). Wiley.
- Grønn, K. L. (2012). *Østlandet og Vestlandet på 1600-, 1700- og 1900-tallet. Klimatologiske likheter og forskjeller*. [Mastergrad, Universitetet i Oslo]. Det matematiske- naturvitenskapelige fakultet.
- Halvorsen, E. M. (1996). *Kulturarv og kulturarvoverføring i grunnskolen med vekt på den estetiske dimensjonen: En begreps- og erfaringsanalyse med et didaktisk perspektiv* [Det utdanningsvitenskapelige fakultet, Universitetet i Oslo]. [https://www.nb.no/search?q=oaiid:"oai:nb.bibsys.no:999709918194702202"&mediatype=bøker](https://www.nb.no/search?q=oaiid:)
- Haugen, B. S. H. (Red.). (2009). *Norsk bunadleksikon: Alle norske bunader og samiske folkedrakter : B. 2: Bd. B. 2 (2. utg.)*. Cappelen Damm.
- Hovde, I. (2010). *Med bandet frå fortida inn i framtida* [Masteroppgave, Notodden]. Notodden.
- Storlien, B. (2021) *Kamelgarn*. I Store norske leksikon. <http://snl.no/kamelgarn>

- Kvam, U. I. (2018). *Beltestakken fra Telemark*. Stenersens forl. [https://www.nb.no/search?q=oaiid:"oai:nb.bibsys.no:999919920077002202"&mediatype=bøker](https://www.nb.no/search?q=oaiid:)
- Landsnemnda for bunadsspørsmål. (1976). *Norske bunader: Kjelder : rekonstruksjon : bruk* (4. oppl. <Nynorskutg.>). Landsnemnda.
- Lassen, U. H., & Wood, N. (2013). 'Plumb line scribe': Using multimedia to preserve traditional craft skills. *Craft Research Journal*, 4(1), 31–52. https://doi.org/10.1386/crre.4.1.31_1
- Lindahl, A. (1880). *Karjol og stolkjerre*, Tinnoset. [Fotografi]. <https://digitaltmuseum.no/011013378399/karjol-og-stolkjerre-tinnoset>
- Mo, L. (2003). *Vitenskapsfilosofi for arkitekter*. Kolofon. [https://www.nb.no/search?q=oaiid:"oai:nb.bibsys.no:990309832074702202"&mediatype=bøker](https://www.nb.no/search?q=oaiid:)
- Myhre, J. E., & Institutt for arkeologi, konservering og historie (IAKH) ved U. (2015). *Befolkningsøkningen—Norgeshistorie*. <https://www.norgeshistorie.no/bygging-av-stat-og-nasjon/1406-befolkningsokningen.html>
- Norsk Folkemuseum. (2014). *Bånd*. <https://digitaltmuseum.no/011023146471/ban>
- Noss, A. (1970). Johannes Flintoes *draktakvarellar*. Det norske samlaget. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2014021108025
- Noss, A. (1975). *Folkedraktene i Telemark*. Gyldendal.
- Noss, A. (1976). *Bandlaging*. Norsk folkemuseum. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2012072508051
- Noss, A. (1981). *Adolph Tidemand og folk han møtte: Studiar frå reisene i norske dalfør- akvarellar, målarstykke og teikningar*. Universitetsforlaget. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2012071308121
- Noss, A. (2010). *Draktskikk i Aust-Telemark: Mangfold og endring : Bø, Gransherad, Heddal, Hjartdal, Sauherad*. Novus.
- Pedersen, K.-A. (1993). *Når klær blir bunad* (Masteroppgave, Universitetet i Oslo.)

- Pedersen, K.-A. (1998). *Bunad og folkedrakt: Beltestakk før og nå*. Teknologisk forl. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2010071903010
- Pedersen, K.-A. (2004). *Når klær blir bunad: Beltestakk gjennom 200 år*. Bunad, Nr 1, 2004 1. årg.,13.
- Prop. nr. 73. (2006). St.prp. Nr. 73 (2005-2006) [Proposisjon]. Utenriksdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stprp-nr-73-2005-2006-/id212715/>
- Reinsfelt, A.-L. (1971). *Bånd, belte* [Gjenstand]. Norsk Folkemuseum. <https://digitaltmuseum.no/011023199224/band-belte>
- Reinsfelt, A.-L. (2014a). *Belte* [Gjenstand]. Norsk Folkemuseum. <https://digitaltmuseum.no/011023209350/belte>
- Reinsfelt, A.-L. (2014b). *Bånd* [Gjenstand]. Norsk Folkemuseum. <https://digitaltmuseum.no/011023146471/band>
- Reinsfelt, A.-L. (2014c). *Hårbånd* [Gjenstand]. Norsk Folkemuseum. <https://digitaltmuseum.no/011023223552/band>
- Reitan, J. B. (2007). *Improvisation in tradition*. <http://hdl.handle.net/11250/298633>
- Rice, T. (1994). *May it fill your soul: Experiencing Bulgarian music*. University of Chicago Press.
- Rolf, B. (1991). *Profession, tradition och tyst kunskap: En studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunskapens tysta dimension*. Nya Doxa.
- Rorgemoen, M. (2012). *Mellom tradisjon og spel: Didaktikk for tekstil folkekunst*. Åbo Akademi, Pedagogiska fakulteten.
- Rorgemoen, M. (2017). *Immateriell kulturarv og tradisjonshandverk: Nye metoder for og strategier for overføring av handlingsboren kunnskap*.
- Silverman, D. (2005). *Doing qualitative research: A practical handbook* (2nd ed.). Sage.
- Språkrådet. (2021). *Kulturell appropriasjon*. I *Bokmålsordboka*. <https://ordbok.uib.no/APPROPRIASJON>
- Stepanova, I. (2020). Berlin Wool: *Fine Fiber from an Innovative Age*. PieceWork. <https://pieceworkmagazine.com/berlin-wool-fine-fiber-from-an-innovative-age/>
- Tin, M. B. (2011). *Spilleregler og spillerom: Tradisjonens estetikk* (Bd. 141). Novus forlagsinstituttet for sammenlignende

- kulturforskning. [https://www.nb.no/search?q=oaiid:"oai:nb.bibsys.no:991200738384702202"&mediatype=bøker](https://www.nb.no/search?q=oaiid:)
- TRC. (2017, april 16). Berlin *Wool*. *Textile Research Center*. <https://trc-leiden.nl/trc-needles/materials/threads/berlin-wool>
- UDIR. (2019). *Høring Vg1 design og tradisjonshåndverk*. <https://hoering-publisering.udir.no/686>
- UDIR. (2020a). Formålet med opplæringen (LK20 utg.). <https://www.udir.no/lk20/overordnet-del/formalet-med-opplaringen/?lang=nob>
- UDIR. (2020b). Læreplan i kunst og håndverk (KHV1-01) (LK20 utg.). <https://www.udir.no/lk20/khv01-02/kompetansemaal-og-vurdering/kv158?lang=nob>
- UNESCO. (2003). Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. UNESCO. http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- Utenriksdepartementet (Prop. nr 73). (2006). St.prp. Nr. 73 (2005-2006) [Proposisjon]. Utenriksdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stprp-nr-73-2005-2006-/id212715/>
- Wagn, A. H. (2002). *Anne Bamle og Øst-Telemarksbunaden: Et livsverk*. AHWagn.
- Wollny, C. (2019). *Tablets at Work*. https://www.claudia-wollny-edition.com/en/product_info.php?info=p5_tablets-at-work.html
- Wood, N. (2006). *Transmitting craft knowledge: Designing interactive media to support tacit skills learning* [Doctoral, Sheffield Hallam University]. <http://shura.shu.ac.uk/3202/>
- Aasen, J. (2012). *Flerkulturell pedagogikk: En innføring* (Rev. utg.). Oplandske bokforl.

Oversikt over figurer:

Figur 3:1 Karjol og stolkjerre, Tinnoset, (Lindahl, 1880).....	31
Figur 3: 2 Bånd (linde), Norsk Folkemuseum (Reinsfelt, 2014b).	33
Figur 3:3 Mønstre fra eldre band	33
Figur 3:4 Hårbånd, Norsk Folkemuseum (Reinsfelt, 2014c),	34
Figur 3:5 Dragter fra Grans Herred i Telemarken.....	36
Figur 3:6 Dragt i Hitterdal i Telemarken	36
Figur 3:7 Kirsten Olsdatter som ble gift i 1849	36
Figur 3:8 Bånd (Reinsfelt, 2014b)	37
Figur 3:9 Overgangsbeltet	37
Figur 3:31 Zephyrgarntråd strekkes ut	39
Figur 3:12 Bånd, belte (Reinsfelt, 1971)	41
Figur 13 Mekanisk beltevevstol,	43
Figur 3:15 Mønstre i stakkebelte.....	46
Figur 3:16 Kvinne, halvfigur, beltestakk (Bonge, 1890)	48
Figur 3:17 Atelierfoto av Dorte Olavsdatter Torstveit (Nyblin, 1895)	49
Figur 3:19 Rautrøye bunadsbelte (Reinsfelt, 2014a)	54
Figur 3:40 og 3:21 Skjermdump av filmen: Båndlaging (Grepp, 1962).....	55
Figur 3:22 Digitalt mønster av raudtrøye bunadsbelte (Bull-Sveen, 2018)	56
Figur 3:23 Gresk bord	60
Figur 4:1 Refleksjonsmodell	71
Figur 4:2 Bridges across the knowledge gap av N. Wood.....	73
Figur 5:1 Skjermdump av videofiler som viser Jane Boddys fremstillingsprosess	80
Figur 5:2 Skjermdump av videofiler som viser Rune Glennas fremstillingsprosess..	81
Figur 5:3 Vippeband i flatvev	82

Figur 5:4 Brikkebånd i forskjellige garnmaterialer	83
Figur 5:5. 2019, Barnebelte i Monicavev,	83
Figur 5:6. Skjermdump av eget dashbord i Twistedthreads.org.	84
Figur 5:7 Stakkebelte i gråskala	84
Figur 5:8. Selvobservasjon med mini-kamera.....	84
Figur 5:9 Test 1-5 stakkebelte i gråskala.....	85
Figur 5:10 Test 6-12 stakkebelte i gråskala	86
Figur 5:11 Stakkebeltemønster fra idèfasen	87
Figur 5:12 Den visuelle og digitale idèfasen og endelig mønsterresultat	88
Figur 6:1 Spesiallaget vev av Jane Boddy.....	94
Figur 6:1 Spesiallaget vev av Herrene Bull sveen (Bull-Sveen, 2018)	94
Figur 6:3 og 6:4 Spesialsveiset stol og tresylindrefeste av Rune Glenna	94
Figur 6:5 Spesiallaget vevekniv av Jane Boddy	95
Figur 6:6. Spesiallaget vevekniv av H.S. Indlæggen	95
Figur 6:7. og 6:8 Spesiallagede skytler av Rune Glenna,.....	95
Figur 6:8 Spesiallaget skyttel	95
Figur 6:9. Målemetode for samlet tykkelse på innslagstråd, eget.....	97
Figur 6:10. Oversikt over mønstre (..) i brikkevevtradisjonen i dag.....	99-100
Figur 6:11 Produktoversikt	101
Figur 6:13 Skjermdump av film om spenningsgradene 1-5	105
Figur 6:12 Skjermdump av film om vevestiler	105

Oversikt over vedlegg:

Vedlegg 1: intervjunotat Ingeborg Jorid Vale

Vedlegg 2: intervjunotat Signe Merete Haugland

Vedlegg 3: intervjunotat Torkjel Sletta

Vedlegg 4: intervjunotat Liv Berit Kaasa

Vedlegg 5: intervjunotat Jane Boddy

Vedlegg 6: intervjunotat Rune Glenna

Vedlegg 7: intervjunotat Tove Karin Haugen

Vedlegg 8: informasjonsskriv til informanter

Vedlegg 9: oversikt over beltevevere, post mortem

Vedlegg 10: i filformat videoer 1-5 Jane Boddy sin fremstillingsprosess

Vedlegg 11: i filformat videoer 1-3 Rune Glenna sin fremstillingsprosess

Vedlegg 12: i filformat video Spenningsgradene 1-5

Vedlegg 13: i filformat video Vevestil

VEDLEGG 1.

Intervjunotat ⁱ

NAVN: Ingeborg Jorid Vale

DATO: 5. august 2020

STED: Evju Bygdetun, Sauherad Telemark

1. Om Nes Nasjonale dansarring:

I 1951 blei Nes Nasjonale Dansarring stifta på Gvarv med K.L som spelekvinne. I 1958 arrangerte dei bondebryllup der B.B hadde rolla som brur, for fyrste gong i beltestakk. N.F var brudgom og J.E var kjøkemester. K.L oppfordra jentene til å ta fram gamle beltestakkar etter bestemødrene sine. I 1960 stilte (..) for første gong på kappdans i beltestakk etter bestemor si A.P. Dette såg to elevar på saumlinja på yrkesskulen i Lunde; I.D og (...). Dei kjøpte gamle draktdelar hos brukthandlarar og sydde seg beltestakkar for å kunne danse i. På same tid fekk Almankås i Bø inn fleire beltestakkar til reperasjon. Ei av jentene i dansarringen, (...) bestilte den første beltestakken hos Almankås i 1963 etter den gamle stakken til A.H. Prisen var kr.576,- Samtidig tok gutane i bruk Gråtrøye og knebukser der N.F sydde til alle. Han tok også modell av bunaden til J.E.På Telegilde i Skien i 1962 stilte alle jentene i Dansarringen i beltestakkar for fyrste gong. Dansarringen tok ikkje bare vare på bygdetradisjonen, men skapte og ein mote med beltestakk og gråtrøye som festplagg.

2. Vale sin store Amerikareisa:

I 1977 reiste Nes nasjonale dansarring til Midt-Vesten med eit samansatt kor frå Midt-Telemark og fleire spelemenn. Far min og styreleiar på Evju Bygdetun, Torstein Vale var reiseledar sammen med søster (...). Eg og veninna mi (...) sang viser med gitar og fekk prege regien på folkekulturprogrammet. Over alt der vi hadde forestillingar møtte norsketta amerikanarar opp i folkedrakter eller draktdelar som slekta ein gong hadde med seg frå Norge. Den største opplevinga var møte med ei ung stivsminka dame med bleika hår, utringa snøreliv, langt rosa tyllskjørt og eit fint gammalt brikkebandbelte som korsett rundt livet. Ho var stolt av sine norske røtter.

3. Om folkekulturen i Nes og Sauherad.

«Frå Skåråfjell til Breisås, frå Norsjø opp til Bø, ligg tun i tun av gamle ettegardar. Her sleit dei åra lange for vesle levebrød, men enda bli dei spreke, sterke karar. Her sulla dei og drøymde så mang ei jonsoknott. Det var dei fåe ljøsblenk i strevet tungt og trått, i Nesherad den vesle, vene bygda.

Som sølvband vent seg smøyger innunder grøne saum, smyg storelva mot fjorden så roleg med sin straum, i Nesherad den vesle, vene bygda.»

Frå Nesheradsong av bygdehistoriker og lærar JonHvitsand:

Denne fruktbare sletta under Lifjell, ved kanten av Norsjø har gitt livsgrunnlag for mange generasjonar men også inspirert til mange rike kulturuttrykk i kunst, musikk, dans og folkedrakter. Mange billedkunstnarar har søkt mot Gvarv med det blå lyset og dei mjuke åsane.

4. Om de monokrome beltestakkane i dag.

Det blå lyset i landskapet kommer fram i samspill med alle andre regnbuens farger, slik også i folkedrakta. Dagens «ton i ton» beltestakkar i bare lilla eller blått er lausrive frå tradisjonen og blir både glorete og simpel i mine auge uten dybde eller rot i folkekulturen. Det er ikkje noko som heiter Bø-stakken, det er eit konstruert forsøk på ei merkevare som blir for snever. Beltestakken har utvikla seg i dei opprinnelege bygdene i enden av Norsjø; Nes og Sauherad, Bøherad, Heddal – Aust-Telemark.

5. Om hvor stakkebeltet skal sitte:

Uansett hvor fyldig man er, har man et punkt under armen der hvor bh stroppen sitter hvor man kommer rett til «beinet». Dette burde være startpunktet for hvor overkanten av beltet sitter under armen, og foran bør den sitte rett under brystet. Nedsiden av beltet burde så stoppe der hvor man er smalest rundt midjen.

ⁱ Der «(...)» fremkommer i teksten er et navn sensurert av hensyn til personvern.

VEDLEGG 2.

Intervjunotat

NAVN: Signe Merete Haugland

DATO: 10. august 2020

STED: Seljord, Telemark

1. Hvor mange brikkevevsprodukter hun har produsert?

Noen tusen produkter siden 1989*, det er hennes daglige jobb fra 2008.

2. Om hennes traderingslinje:

Hun er femtegenerasjon beltevever . Vevsrekken begynte med Fru Kleiva, så til Fru Soterud, så parallelt videre til Adrea Glenna og Ingebjørg Almankås, disse er søskenbarn, videre til hennes mor og så til SM.Hun jobbet med de siste 3 i rekken, på samme tid.

3. Om symbolikk rundt fargebruk og mønstrene:

Marestriper er vennestriper i mønstrene var for å drive onde ånder bort i fra deg. De var beskyttelse mot den onde Mara som kvelte deg i søvne. Viktigst var å beskytte seg mot alt.

Hun var en kvinnelig demon som var et tegn på attråskap og begjær i folketroen.

4. Om garnet hun bruker:

Det mer krepp i ulla jo bedre, bedre med lengre fibre, fra den største som sitter under. Har med elastitet å gjøre

Hillesvåg kamgarn, kan brukes til hårbånd. Myke hårbånd.

5. Om grindeband var mer vanlig en brikkeband til å vippe håret med:

Har med hvilken gård du kom fra, hvilken teknikk de kunne, hva de syns var fint. Tilgang og kunnskap. Men grindeband er mest brukt, men det ene er ikke mer riktig enn det andre.

6. Om stakkebeltene:

Det er en realitet at religion hadde mye å si for betestakken. Sammen med tilgang på materialer, mpte nedover i Europa som fant veien oppover etter hvert, osv. Misoppfattelse at jo bredere belte jo bedre.

Mesteparten av beltene er 11-11,5cm ikke mange over 12 fra gammelt av. Ikke ha det for brett, ikke bra for belte.

7. Om antall snuinger:

I Øst-Telemark beltet er to svinger , bedre å veve og tråden blir ikke så belastet, en fin sving er pen den, så gjør aldeles ingen ting, godt å jobbe med og fint resultat.

8. Om man prøver å få færre svinger:

Blir belastning på tråd, og for mye lo. Ikke bra å ha for kort renning, fordi det blir dødt på slutten. Må klippe bort en del på slutten, ca 28% fordi garnet mister dynamikken. Jo dauere garnet er, jo mindre stivt blir beltet. Eller mna må jobbe ekstra hardt unødige for å oppnå stivhet og hold. Hardt tvinn og god elastitet er superbra.

9. Om de monokrome lilla beltestakkene:

Ting utvikler seg, samme gjelder farge og materialer. Før hadde de ikke råd til å benytte Blått og Lilla i den utstrekningen vi har i dag, farge var også symbol på status før i tiden.

Gamle beltestakker med lila og blå fins. De protesterte mot øvrigheter. Brukte blå av politisk betydning.

10. Om gamlemåten å veve på:

SM vever på gamle måten selv, men jeg sitter ikke med feste rundt kroppen, det blir ikke stabilt nok for SM. Hun har sin egen installasjon, men prinsippet og funksjonen er gamlemåten og alt er selvsagt for hånd. Akkurat som for hundre vis av år siden

11. Om Øst-Telemark beltene

Sjelden over 160 lang før i tiden , i dag leveres det ofte fra 160 til 170 cm. . Renningen er minimum 255-270 cm. Kommer an på om man har 160 eller 170 cm som ferdig vevd lengde 34 cm går til fryns som hun klipper ned til 17 cm. Hun vever disse i dag på 170 cm, fordi vi mennsker har blitt høyere generelt sett. Øst-Telemark belte har fått navn, som Prinsesse, Ranke og Øst Telemark standard, dette for å gjøre ting litt enklere, for m.a. butikker. Men mye blir laget individuelt, og mye er rekonstruksjo, de har sjelden navn, noen få har.

12. Om garet moren brukte før Rauma sitt Beltegarn

Hun kalte det bare for engelsk beltegarn

VEDLEGG 3.

Utdrag av intervjutranskripsjoner fra lydopptak

NAVN: Torkjel Sletta

DATO: 29. november 2020

STED: Tuddal, Telemark

- 1. Hvor finner du inspirasjon, noen spesielle kilder?**
Mari Train, og mor
- 2. Hva bruker du som innslagstråd; hvor mange tråder til bånd/ belte?**
16/2 Fem til øst-telemark og 9 til beltestakk, dette gjeld belter, til hårbånd og førkleband to trådar.
- 3. Bruker du glitter eller gull/sølvgarn?**
Bruker ikke glitter fordi det sprekker, hørte om en som hadde vevd med gliter og belte var helt ødelagt.
- 4. Har du laget dine egne unike mønster og fargekombinasjoner?**
Jeg lager aldri to like bånd, mønsteret kan være nokså likt men det får forskjellige farger kanskje.
- 5. Fortell om belte til herrebunad; hvordan er de særegne (viserbilder)?**
De er de samme som til øst-telemark damebunad.
Det finnes ingen bevarte herreband, de som er rekonstruert er tatt fra bilder.
Det er vel ofte litt smalare 4 – 5 cm.
- 6. Har du en måte å kontrollere bredden underveis i vevingen?**
Det går av seg selv, etter augemål
- 7. Hva synes du om de monokrome beltestakkene; f.eks de blå og lilla?**
Det er ikke tradisjon, men man kan bruke en stripe f.eks
- 8. Synes du noe innenfor denne tradisjonen burde ha en beskyttet tittel eller burde det være åpent?**
Jeg er todelt, synes det er et kompliment at så mange liker den. Men før kunne man se hvor folk var ifra ut ifra bunadene.
- 9. Gresk nøkkel, har du sett den før? Har du sett den i gamle bånd?**
Ja, i Hellas, jeg kaller det en gresk bord. Nei, men jeg har sett de i nye, den er fin.

10. Har du sett dette sverdmønsteret?

Har bare sett det som en feil, hadde et belte jeg skulle tegne av og da så jeg det men da var det riktig på andre siden

11. Tiltrekke det gode og vern mote det onde?

Ja det var det, og du vet raudfarga var veldig viktig for det var et ekstra vern, blant anna for damur og ungar, dem hadde ofte et rødt bånd på dåpskjolen, men grindbånd, raude stener i sølju det var et vern.

12. Forklebånd, det er mest vanlig med grindevev men det fins også i brikkevev?

Ja, og det eg vil tru det at folk kunne ikke veve grindevev, så eg har våre borti mange brikkeband som forklebånd.

13. Er de noe annerledes enn vippebåndene?

Nei, men jønne (gjerne?) litt smalar, viser forklebånd,

14. Om blåtybunaden:

Anne Bamle sydde første blåtøysbunad i 1938, og jeg hugsar godt i 50 åra at dem bruka dem, for at jeg har våre på jakt og fikk tak i eit belte i bomull for sett, for eg kjende godt ho som vov dem, ho var født i 98 og døde i 75, og ho var på aldersheimen så eg hadde kontakt med henne der.

15. Det var strengt med fargebruk en periode på grunn av pietismen. Bruker man farger fritt i dag?

I dag bruker man farger som man vil, men det stemmer det var det, og da under pietismen, og da ble dem Raue belter. For rødt fikk dem lov te å bruke, rosa fikk dem lov til å bruke. Littergranne kvitt og svart.

Og Mari Train, ho hadde jo veldig glade fargur, og det ble sagt det at fòlk var redde til å bruke beltern til Mari train for da var dem fortapt. Men Mari var så sta at ho ville veve belter som ho ville ha dem sjøl, ferdig med det. Og derfor fins det så mykje belter etter Mari train for dem blekkje bruka.

16. Er det noen som forholder seg til det i dag som er kristne og tenker at man ikke kan ha de og de fargene?

Nei, det er det ikkje. Heldigvis.

17. Hva gjorde moren din når hun ikke fik tak i zephyrgarnet lengre?

Da slutta hun å veve.

18. Om snuinger:

Finest å snu midt i en trekant, midt i mønsteret. No vev eg ca 140 cm før eg snur, men berre ein snuing.

19. Om veving og veverytme:

Nær veven er oppspent, legg du inn innslagstråd, brukar ein fing for å sjå at du har sjille, til slutt kniven for å presse det stramt.

Prøver alltid å få det helt perfekt, ingen feil.

Mange vil ha det fint med en gang, vil at det skal bli jevnt men det tar tid.

20. Om mønstersymbolikk:

Tege stripe Enkel teinerand

Maskestripe Dobbel teinerand

Mare Muruspel vern mot mareritt.

21. Syns du at det er synn at det er så få igjen i det levende

brikkevevtradisjonsmiljøet?

Jeg lærer mye av de som ikke vever også, f.eks. så var det en bestemor med sine barnebarn som kom på utstillingen her i Tuddal som fortalte en del.

VEDLEGG 4.

Intervjunotat

NAVN: Liv Berit Kaasa

DATO: 5. august 2020

STED: Evju Bygdetun, Sauherad, Telemark

1. Om beltet:

Skal sitte godt på kroppen, belte holder stakken oppe
Beltet er bærestøtte.

2. Når hun lager beltestakk:

Prøver å unngå helt blå/ lilla. Prøver å rettlede kunden, da kan de endre mening fordi de ser så mye fint. Man kan ha blå striper i ytterkant.

3. Om de monokrome beltestakkene:

Blått og lilla er typisk mote, beltestakk er ikke moteplagg men jo på en måte.
Fordi jeg så et bilde av et brurepar i Holta boka, hvor kvinnen var nesten som snørt i livet. Hun var antagelig inspirert av korsettene til dronning maud.

4. Om fargebegrensningene under pietismen

Utapåtrøye var kort bak så de kunne vise frem det fargerike broderiet på livet.
Anne Voltveit fra Nautsund fortalte at de pekte nese til presten, ville ikke finne seg i det.

5. Om hennes skolegang:

Gikk på Lunde yrkesskolen i 1963,
Vevde 12cm belte med Pærle 70 broderigran, var et løst og dårlig garn altfor mykt.

VEDLEGG 5.

Utdrag av intervjutranskripsjoner fra lydopptak

NAVN: Jane Boddy

DATO: 7-9 november 2020

STED: Kragerø, Telemark

1. Hva var din inngang til denne brikkeband

Skolen i England, når jeg gikk på første skolen, fra jeg var 11. så jeg vevde første brikkeband når jeg var 13 tenker jeg, og da vevde jeg bare 1. også kom jeg her også sydde jeg bunad, og da skulle vi ha kurs ute på Skåtøy for å sy bunader,

2. Om at man må være mann for å veve stakkebelte:

Når jeg bynte å veve belter fikk jeg beskjed om at kvinner kunne ikke veve belter fordi de klarte ikke å få det tett nok og hardt nok, men nå har jeg den kniven jeg har, og den tror jeg, den gir meg den styrke som jeg kanskje ville hatt som en mann på grunn av redskap og ikke styrke jeg har. En kvinne kunne veve en Øst-Telemark. Men ikke en beltestakk.

3. Om beltestakkbelte bredde

For det var en periode at jeg holdt på med å veve belter som er 15,5 -16 cm brei.

Nei det er ikke det, og det var en som fikk og hun var nokså drøy i størrelse så og noen som hadde vært på konfirmasjon, de sa at hun var bare belte.

4. Har du noen tanker om de monokrome beltestakkene; f.eks de blå og lilla. Er det mange som vil ha det?

Egentlig ikke, jeg skjønner at de ikke er tradisjon. Det var mote, det var fryktelig mange som slutten av 80 tallet tenker jeg, lilla huuuh, det var liksom lilladilla, var alle skulle ha lilla ditten og datten og husflidlag var veldig lilla og det liksom farger går i bølger og det har litt med mennesker og hvordan de oppfatter ting og luften som er rundt omkring.

5. Om glittergarn:

Det er en del folk som vil ha gull og sølvtråd. Men jeg mener det de har brukt før i tiden er sikkert ekte gull og sølvtråd og det er en ting, men så kommer de med plastikk. Og kaller det for sølvtråd, og jeg har nektet å bruke, jeg har brukt

det 8 en gang det er ikke noe problem å veve med det. Men hva skjer i 100 år med det plastikk har det gått i oppløsning eller hva skjer? Plastikkpose går jo i oppløsning etterhvert hvis du venter lenge nok, de blir sprø. Glassfiberbåter, den herdingsmaterialer det stopper aldri så det fortsetter å herde og da blir det antagelig sprø ikkesant og da vil det sprekke og falle ut. Og jeg vet ikke, da ødelegger man hele belte, og derfor har jeg nektet å bruke det.

6. Vever du de forskjellige bandene forskjellig, beltestakk, raudtrøye, vippe, gammel øst.

Jeg bruker litt mindre innslagstråd i hver innslag, så hvis jeg bruker 6 tråder sammen på beltestakk, så bruker jeg fem f.eks i øst-telemark. Den skal draperes littegrann den skal henge.

7. Isted så sa du at du brukte 9 til beltestakk

Nå tok jeg 6 til denne (Øst-Telemark). Ja det var til å begynne med, men nå har jeg gått ned til 6 fordi det er så mye tjukkere tråd. Den er 16/2 ikkesant, istedenfor 24/2, eller hva det var forno de andre bruker.

8. Om hennes fremgangsmåte

Tatt dirkete fra flatvev-metode. Det er kanskje måten man gjør det på når man ikke har en bestemor som kan dette her.

9. Hvordan kom du frem til konstruksjonen på veven din?

Ut av huet mitt, min eksmann har laget det, men det var til min oppskrift, jeg bare tenkte at det behøver ikke være så brei der for alt blir smalere der ikkesant, men du trenger bredden bak der og hvis du ser. Har du sett den veven til Hælgel beltevever? Det er akkurat det samme type forståelse ikkesant, og jeg hadde tenkt at det hadde vært veldig morsomt å få hennes sparkegreie til å slå. Nei jeg har tenkt at det hadde vært veldig gøy å lage maken, for jeg har forstått det som at den gikk veldig fort i forhold til det det gjør, og så fikk du sikkert en veldig god. For der har du brikkene ikkesant, og de var runde. Også har du to metallbiter på en flat som du drar ut, så sveiver du på håndtak som får det til å gå rundt. Og så må du sette, der er de to metallbiter som du drar ut. To der og to på andre sida, det er for å feste brikkene. Og du må ta de ut mens du snur brikkene så setter du de inn igjen for å holde brikkene på plass. De går ut og inn, ut og inn. Du må ta de ut for å sveis, når du har sveivet tar du de inn for å holde på plass. Så har du en kniv som gikk ned så du sparket i den her. Så sparker du den, så går den frem også slår. Du behøver ikke bruke skuldrene du bruker bein, så får du slått skikkelig hardt. Så jeg syns det hadde vært fryktelig gøy å lage en kopi av den, men det er å få de lagd. Det er blick tror jeg, for de er veldig tynne, for det er problem du måke ha noe som er for tjukt, for jeg prøvde med noen mindre brikker som var lagd av plastikk og de er litt for tjukk, og da bygger det opp så brei og da går renningen sånn, ikkesant, og det går ikke. Så nå har jeg to brikker

ut av en type papp og en brikke ut av en tynnere type papp. To brikker og en og to brikker og en. Jeg har fått de et eller annet sted, men gud vet hvor.

Problemet er å finne noen som kan lage den (veven) du kan sikkert lage det med en datamaskin. Jeg tenkte at noen som har en laserbrennings metall, jeg mener du bygger stålbygg med noe som en datamaskin styrer så det blir helt lik ikkesant. Men det kommer til å koste veldig mye.

10. Om beltestakkbelte bredde..det er ikke mange som kler det?

For det var en periode at jeg holdt på med å veve belter som er 15,5 -16 cm brei. Nei det er ikke det, og det var en som fikk og hun var nokså drøy i størrelse så og noen som hadde vært på konfirmasjon, de sa at hun var bare belte.

11. Om fargekombinasjon

Det er det jeg sier, du må ha noe som sier zing!

Og det var en av de tingene de sa fra husfliden i Skien, var at belte skulle skrike fordi det skulle vel lys ånd til presten.

12. Om hvordan du begynte å få produsert garn

Jeg kjøpte fra Almankaas til å begynne med, men så ble det at de hadde en spinn også solgte de ut den også skulle jeg ha ny spinn og den blei borte i transport og så kunne du ikke få noe garn. Og hva gjør du da da, og da tenkte jeg at dette her er ikke bra nok. Så da gikk jeg i gang for å få til. Så var det en fra Notodden. Han kontakten meg om ikke vi kunne gå sammen også få garn, så jeg fikk garn, hvit garn og han fikk det farget, og så solgte han. Han solgte til husfliden i skien ikkesant, halve distriktet. Og dette har fortsatt frem til 1992.Så jeg sa, her er adresse der jeg får det spunnet, du kan gå og få det spunnet der. Det gjorde han ikke. Og det var da Rauma begynte.

13. Du begynte pga at det var et marked for det

Det var naboen som ville at jeg skulle veve. Og det vokste bare fra det ene til det andre. Og neste og neste.

14. Om hvor lang renningen bør være i forhold til ferdig belte, leser oppskrift fra Sonja Berlin sin bok.

Jeg har en annen oppskrift. Min kollega fra Notodden sa at for å få lengde på en belte så skal du ta enten to ganger foran og tre ganger bak midrift av den damen som skal ha det. Så det blir halvparten av hennes livreim x 5. Så livrem delt med to ganger fem. Da har du lengde av beltet som blir ferdig. Det krymper 10%, så da må du plusse på 10%. Og når du vever så må du regne med at på en flatvev med fire skaft så skal du ha femti cm ekstra, punktum. Hvis du har flere skaft så må du ha 75cm ekstra tror jeg. Men det er en fast sum.

Så alt du gjør er: livrem dame dele med 2, gange med 5, pluss 10% pluss 50cm, ferdig med det. Og du må veve de 10% ekstra.

15. Bredde ift brikker, 1cm til 10 brikker?

Ja, men det er på grunn av garntykkelsen, det kommer an på hva slags tykkelse garnet det har ikke noe annet å si. Med mitt garn.

VEDLEGG 6.

Utdrag av intervjutranskripsjoner fra lydopptak

NAVN: Rune Glenna

DATO: 20. november

STED: Bø, Telemark

1. Hva var din inngang til brikkevevingen?

Nei jeg bynte ikke før på 90 tallet, så da vevde jeg en del, men jeg hadde jo vevd før den tid da, hårbånd og sånn. Men det var bare littegrann.

2. Var det moren din som spurte om du kunne. For hun hadde en virksomhet?

Ja, for ho hadde så mykje å gjøre. Jada så hun vevde for disse som dreiv å monterte bunader rundt i telemark, mykje Skien, Porsgrunn, Bamble.

3. Dette utstyret du har laga kom det fra henne? Hva brukte moren din?

Neida, det var jeg som sveisa det, ja ho fikk en sånn stol ho au, som ho hadde til slutt da.

4. Så hun vevde ikke i vev?

Nei ho gjorde aldri det. Broren min han vevde, svigerinna mi ho vevde i vev, ho blei sliten i arma sine så han laga et utstyr til ho så ho vridde brikkene med to sykkelhåndtak. Så han bare trøkte inn bremsen også klemten rundt brikkene også snudde ho. Den trur eg han selgte til ei i Skien der.

5. Så hun var forløpet på å renne og tre på hver sin side og så sette de

sammen?Lurer på om hun Anne Kaasene bare hadde en bunke
Ja hun byna med det. Jada det byna hun med.

6. Før i tiden spilte Kristendommen en viktig rolle i utformingen av folkedraktene; spiller religion en rolle i ditt arbeid med denne håndverkstradisjonen, legger det på noen begrensninger?

Det har jeg aldri hørt, kan ei nesten ikkje tru.

7. Hva bruker du som innslagstråd; hvor mange tråder til bånd/ belte?

Det avhenger av tykkelsen, (er dette 16/2) ja, vi har hatt litt forskjellig opp gjennom skjønner du. (Hvor mange hadde du brukt av 24/2 til et stakkebelte) oi, da må du nok opp i en 10-12 iallfall, for å få nogenlunde, mor mi kjøpte massevis.

8. Bruker du noen navn for disse mønstrene: se mønsteroversikt?

Nei, (sverd) det er et gammalt mønster hun har kopiert den gang. (Men moren din pleide ikke å kalle det noe spesielt) ikkje som eg husker ihvertfall.

9. Hvordan lager du mønsterskjema; analog, digital?

Eg gjorde det, eller så hadde eg når folk kom også ha prøver og dem fant et belte som de ville ha så satte jeg bare farger på med nål. Eg har sikkert noe ligganes her så kan du se.

10. Og de prøvebåndene har du fått fra litt forskjellige steder?

Ja, eller dem man har vevd fra før, eller så hadde folk kanskje et bilde, så måtte en setta på der da. Så blei det litt nytt inn i Oslo, dem skulle ha det på 15 og 16 cm vettu, det var der det byna med så breie. Så vidt eg husker, at mor mi snakka om. Det var noen som ville ha, men hun ville ikke veve det etterhvert.

11. Hvordan kommer du frem til hvilken bredde båndet/beltet skal ha?

(Er det kunden som bestemmer bredden) ja stort sett, men jeg har ikke vevd mer enn 12,5, har ikkje villa for da må du nesten snu to ganger, man klarer det ikkje helit med en gang med fingran. Det går fint å snu, brikkene dansar på en mate. Øst-telemark beltene var smalere før i tiden enn de er nå.

12. Hvordan regner du ut lengden på renningen?

Har skrevet ned i boka, 1 stk øst telemark, 360, og så 280 og så 320, (det er renninga).

13. Om hans skytler:

Lurer på om jeg bare har stor skyttel, må ha mindre skyttel til mindre bånd. Og han bruker skyttelen til å surre innslagstråd rundt, derfor vil han ha dypere grop, og lenger mellom endene slik at man bruker hele knivens lengde. Han som lagde skyttelen hans den letteste, han er død nå. Så jeg laga en del sånne au, så gjorde den i tillegg da for å prøve det, (du har laged den (den tygste) ja. Jeg klarte å få gjøre det til fjærstål som du bruker til tilhengere. Du kan si det er er jo et baufilblad. Greit å bruke når han var vandt til et, men syns den andre er litt bedre.

14. Bruker du mye kraft for å få til fastheten underveis; er det forskjell på når du vever hårbånd, beltestakk-belte og raudtrøye-belte?

Nei, prøver på at mønsteret skal bli, det skakke bli dratt isammen, og det har litt med innslagstråden å gjøre, hvis du ser mønsteret her da, (viser et tett beltestakkbelte) ja denne er fryktelig tett og det blir sånne måker lissom, mens dom skal væra mer firkanta, det blir sånn som det, men det må ikkje bli for slapt heller for da er det heller ikkje bra.

15. Har du en måte å kontrollere bredden underveis i vevingen.

Det går av seg selv, stor sett. Men så hadde jeg før et merke på skyttelen, da hadde jeg gulet opp en strek (sånn at du kunne sjekke fort) mhm.

16. Bruker du noe annet utsyr som vi ikke har snakket om?

Jeg brukar bare en butt stoppenål nesten, heilt butt. For da får du meir tak, også deler du tråden du kuttar dem.

17. Gjør du noe forskjell på beltene om det er øst-telemakr eller beltestakk, i forhold til hvor tett det er og hvor hardt du slår og sånn?

Nei, jeg prøver på at mønsteret skal ikke bli dratt isammen, og det har litt med innslagstråden å gjøre.

18. Hvordan jobber du med spenningen underveis?

Hvis det er noen tråder som er løse så peller jeg ut med en butt nål, hvis den er spiss så ødelegger du tråden.

19. Hvor mye tar du ekstra ift ferdig belte?

Ja, så det blir klippa bort litt, jeg har tatt litt godt jeg for da, da har jeg bare heva en og en halv meter med tråd. Men det koster jo litt den tråden da. Hvis du tenker da på beltestakken så vever jeg da på 220, en meter lenger (så nesten halvparten av ferdig lengde?) Mhmh, så det. Ja fordi bestandig så klipper du av en liten beta på enden.

20. Bruker du en av Øst-Telemark bunadene selv?

Nei, brukar ikke det. Nei veva mest for å tjene penger.

21. Om snuinger på elder belter:

På mange gamle belter er det mange snuinger fordi de har ikke tatt opp tvinnene, (ser på H.S.Indlæggen sitt stakkebelte) dette belte er nesten 1 meter mellom hver her har de tatt opp tvinnene, det er de nødt til å ha gjort.

VEDLEGG 7.

Intervjunotat

NAVN: Tove Karin Haugen

DATO: 7. august 2020

STED: Bø, Telemark

1. Om stillingen hennes:

Ble sjef i 2002, fortsatte i samme ånd som Ingebjørg, men visse ting vil man gjøre anderledes.

2. Om hun syns bunad burde være en beskyttet tittel?

Nei! Det er fint at det er rikt, du kan ikke det når noen finner noe i en gammel skuff og vil rekonstruere, bra at det er åpent og ikke eies av noen, det tilhører alle.

3. Har du endret oppfatning om noe underveis?

På 70 tallet forenklet de en del, de hadde strykelett stoff f.eks 70 tallet har satt sitt preg og da var de ikke så nøye på å følge de tradisjonelle fremstillingsteknikkene. Vil dra tilbake gamle måter og løsninger, fordi de hadde ofte godt gjennomtenkt lurere løsninger da. 70 tallet henger igjen for definering av hva bunad er i dag, fordi de yngre sin ide av hva en bunad er baserer seg på bunaden mamma har, for dem er det den som gjelder. Prøver å formidle historien, gi de et nytt perspektiv ofte kan det påvirke. Mange vet for eksempel ikke at hårvippe vil si å surre inn håret med bandet, de tenker bare at en hårvippe er et ferdig hodeplagg ferdig med det. Mange som tenker at de bare skal ha en kjole som de kan bruke til penklær.

4. Om de monokrome beltestakkene:

Lilla stakken kom 70/80, vi opplyser om det. Den er det den er, har ikke sluttet å sy den lilla.

5. Om eget forhold til det tradisjonelle:

Ser mye gammelt materiale. Hvis hun skal sy til seg selv, ville hun dra mot det gamle. Men ikke når jeg begynte, da var det ting som vennegjengen som betydde noe. Utvikling har skjedd.

6. Om idealet på stivhet i beltene:

Hun fikk selv på 80 tallet et bløtt belte, da hadde de brukt et annet bløtere garn. Husker at moren hennes reagerte på det, så fikk de skaffet et annet stivere beltet.

Vil du delta i forskningsprosjektet

*«Dokumentere for å formidle immateriell Kulturarv;
Brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark»*

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å dokumentere det immaterielle innholdet i Brikkevevtradisjonen fra Øst-Telemark. I dette skrivet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Formålet med dette mastergradsprosjektet er å finne en måte å dokumentere det immaterielle innholdet i et levende tradisjonelt tekstilhåndverk, slik at det kan sikres for ettertiden og formidles videre til nye generasjoner. Ønsket resultat er å samle innhold om brikkevevtradisjonen med alt som inngår både teknisk, estetisk og sammenhengen i kulturen.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Universitetet i Sør-Øst Norge.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Du er valgt ut fordi du er en utøver innen brikkevevtradisjonen, og derfor har spesielt nyttig kunnskap for denne studien.

Hva innebærer det for deg å delta?

Dette innebærer at vi samtaler om din praksis og at du blir stilt spørsmål om dette underveis. Om du gir tillatelse er det ønskelig å bruke lydopptaker for å dokumentere samtalen, men det er ikke en nødvendighet. Lydopptaket vil i så fall kun brukes til å analysere innholdet i samtalen og deretter bli slettet.

Om du gir tillatelse er det ønskelig å ta bilde av eiendeler du måtte ha relatert til din praksis, og deg selv i gang med ditt arbeid. Det er også ønskelig å utføre videoopptak for å dokumentere din unike prosess og praksis, denne metoden er spesielt nyttig for å forstå den handlingsborne kunnskapen.

I dette tilfellet er det din avgjørelse om bildene og videoopptakene kun skal brukes til analyse for å tolke håndverkstradisjonen, og så slettes. Eller om de også kan inkluderes i publisert utgave av denne studien.

Alle disse punktene er gjenspeilet i en liste med forskjellige valg i samtykkeerklæringen nederst i dette skrivet, der har du mulighet til å krysse av for det som måtte være aktuelt for deg.

For å konstatere hvilken innvirkning Kristendom har på denne tradisjonen i dag vil det forekomme spørsmål rundt dine livssyn og hvilken sammenheng det kan ha med håndverket du utfører.

Det er frivillig å delta Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

Notater fra intervjuet blir skrevet inn i et digitalt dokument som om ønskelig kan anonymiseres, deretter blir papirutgavene destruert. Sammen med eventuelle bilder og video/lydopptak overføres dokumentet til en kryptert harddisk som vil holdes innelåst til enhver tid, før det blir permanent slettet. Kun meg selv og mine veiledere ved USN Bodil Akselvoll og Veronica Glitsch vil ha tilgang til dette innholdet.

Om samtykke gis kan deler av dokumentasjonen ende i publisert avhandling i form av bilder og sitater. Deler av videoopptakene kan bli inkludert i en instruksjonsvideo, som da blir publisert som et vedlegg til avhandlingen. I så fall vil du bli tilbudt å lese, se og godkjenne det aktuelle innholdet før det publiseres.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Opplysningene anonymiseres når prosjektet avsluttes/oppgaven er godkjent, noe som etter planen er 1. juli 2021.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene,
- å få rettet personopplysninger om deg,

- å få slettet personopplysninger om deg, og
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Universitetet i Sør-Øst Norge har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

USN Rauland, Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap ved

- | Mats Sigvard Johansson e-post: mats.s.johansson@usn.no. Tel: +4735952920
- | Eller Bodil Akselvoll på e-post: Bodil.Akselvoll@usn.no. Tel: +47 35 95 29 05
- | USN personvernombud: Paal Are Solberg, e-post: paal.a.solberg@usn.no

Hvis du har spørsmål knyttet til NSD sin vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt med:

- | NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost (personverntjenester@nsd.no) eller på telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Bodil Akselvoll
(Veileder).

Emilyn M. McKenna
(Student)

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet «Brikkeband fra Øst-Telemark; Hvordan dokumentere immaterielt innhold i et tradisjonelt tekstilhåndverk»,

og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i et intervju
- at det brukes lydopptaker som verktøy for å dokumentere dette intervjuet
- at det brukes videoopptaker som et verktøy for å analysere min praksis
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes ved beskrivelse
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes ved navn
- at opplysninger om meg publiseres slik at mitt arbeid kan gjenkjennes ved bilder
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg selv kan gjenkjennes ved bilder
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes ved videoopptak

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Overksikt over beltevevere post mortem

	Tid	Forbindelse	Kilder
Hølge Storskot		Sauherad, Gvarv	Evju
Mari Train		Hjartdal, Gvammen	TS
Anlaug Smedsrud	1930	Heddal	DM/ FM
Gunnhild Andersdatter	P. 1837	Rygi, heddal	DM/ FM
Anne Hegna	p. 1891	Heddal?	DM/ FM
Aslaug Haukås (Fjelldalen)	(Tinn)	Skien, kursholder 80 årene	Ingunn hovde
Margit Risvold		TS Hjartdal,	Ingunn hovde
Ingebjørg Høgemo (f.Villand)		Heddal	TS
Ingeborg Solheim	voksen 1936	Husfliden Oslo	DM
Gunder Hellek Sisjord sersj.	Voksen i 1850	Bø	DM
Oline Øverland	Før 1933	Ytre seljord	DM
Gunnhild Andersdatter	voksen 1873	Rye	DM