

Mastergradsavhandling

Hilde Kristine Nødtvedt

” Kvar sylvsmed sitt mot”

Om kreativitet og variabilitet
i det norske draktsølvet



Høgskolen i Telemark

Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning

Mastergradsavhandling i Tradisjonskunst 2014

Hilde Kristine Nødtvedt

” Kvar sylvsmed sitt mot”

Om kreativitet og variabilitet i det norske draktsølv.

Høgskolen i Telemark
Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning
Institutt for folkekultur Rauland
Kjølnes ring 56
3918 Porsgrunn

<http://www.hit.no>

© 2014 Hilde Kristine Nødtvedt

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Denne avhandlingen handler om tradisjon, variabilitet og kreativitet i norsk draktsølv. Jeg har ved en analyse av gamle og nye slangesøljer påvist stor variasjon og en egen type kreativitet som utfolder seg i samspeillet mellom tradisjonelle søljemønstre, filigranteknikkens mange muligheter til variasjon på et mikronivå og håndverkerens tekniske ferdigheter. Disse variasjonene krever et informert og konsentrert øye for å bli sett. Denne variabiliteten og spesielle kreativitet finner sine paralleller i andre tradisjonshåndverk.

Jeg har presentert og diskutert perspektiver på sentrale begrep som tradisjon, variabilitet og kreativitet, og også satt draktsølv inn i sin historiske, sosiologiske og samfunnsmessige sammenheng.

For å illustrere variabiliteten har jeg analysert 11 gamle søljer fra før 1900, 3 søljer fra andre nålevende sølvsmeder, og mine egne 8 søljer som er laget i forbindelse med denne avhandlingen. Disse observasjonene er satt inn i en tabell, og tolket.

Jeg har også kort presentert ett knippe dyktige sølvsmeder og deres arbeider, for vise den kreativitet som finnes innen fagfeltet i vår tid.

En stor del av oppgaven har vært å lage 8 slangesøljer. Jeg har arbeidet ved verkstedbenken i to perioder, og til sammen brukt ca. 3 måneder på dette. Tilslutt har jeg, ved å bruke mitt eget arbeid som eksempel, forsøkt å formidle hvordan denne variabiliteten oppstår som et resultat av mine stilistiske og estetiske valg og avgjørelser.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	3
Innholdsfortegnelse	4
Forord	6
1 Innledning	7
1.1 Problemformulering.....	9
1.2 Avgrensning av oppgaven.....	9
1.3 Sentrale begrep og perspektiv	10
1.4.1 Tradisjon.....	10
1.4.2 Variabilitet.....	11
1.4.3 Kreativitet	12
2 Metoder	14
2.1 Kulturhistorisk metode og formal estetisk analyse.....	14
2.1.1 Åpne intervju med sentrale tradisjonsbærere	14
2.2 Praktisk metode; Verkstedarbeid, utprøvinger.....	15
3 Historikk	16
3.1 Sosiale og økonomiske forutsetninger for draktsølvtradisjonen	16
3.1.1 Overtro og kommunikasjon	18
3.2 Filigransarbeid i norsk håndverkshistorie	19
3.3 Filigran	22
3.4 Slangesøljen.....	24
4 Tradisjonskunst som kreativ sjanger.	26
4.1 Om tradisjon	26
4.2 Om tradisjonskunst	30
4.3 Kreativitet i tradisjonskunst.....	34
4.3.1 «Mot», stil og ”morsmål”	39
4.3.2 Sammenlikning med slåttemusikken.....	41
5 Formal estetisk analyse av slangesøljen	44
5.1 Tabell og presentasjon av analyse materialet.....	47
5.1.1 Kommentar til tabell.....	53
6 «Kvar sylvsmed sitt mot»	55

6.1 Aslak Aanund Aabø	55
6.2 Marit Andersen.....	56
6.3 Arnt Darrud	57
6.4 Gry Grindbakken	59
6.5 Tonje Bråthen	60
6.6 Lori Talcott	62
6.7 Siri Berrefjord	63
7 Eget kreativt arbeid	64
8 Konklusjon.....	71
Oversikt over tabeller og figurer	73
Referanser/litteraturliste.....	77

Forord

Jeg vil først og fremst takk mine veiledere, Mats Johansson, Mari Rorgemoen og Tellef Kvifte, som steppet inn for Mari de siste 6 månedene. Uten dem hadde dette blitt en sørgelig avhandling. Jeg takker Mats for å ha jobbet hardt for å holde meg inne på den smale vitenskapelige sti, og Tellef for klapp på skulderen, og for å gi meg bekreftelse på at til tross for min uvitenskapelige tilnærming, hadde jeg ett interessant prosjekt.

Så vil jeg takke alle mine inspirerende, kloke og unge medstudenter (OK, dere «gamle» også, da) for en flott tid med spennende diskusjoner, musikkopplevelser, heftige FB kontakt, hyggelige faglunsjer, dans og trivelig lag.

En spesiell takk til Magda, som har brukt av egen dyrebar tid for å hjelpe en tekstbehandlings-amatør som meg til å finne ut av den «selvforklarende» mastergradsmalen. (Yeah, right!!)

Jeg vil også takke bilkollokviegruppa, bestående av Olesiya, Vera, Jenny og Franzisca. Vi har hatt intense meningsutvekslinger og «prøveframlegginger» på veien mellom Oslo og Rauland, på tørre, vakre sommergeier og skummelt vinterføre.

Ellers har jeg hatt en trofast støttegruppe i mine «bunadnerdevenner», representert ved Kari-Anne Pedersen, som har heiet meg fram når jeg har hatt behov for ekstra energi til å få gjennomslag for mine ideer.

Kombinasjonen av det teoretiske og praktiske arbeidet har vært nyttig og svært inspirerende. Det har vært en fornøyelse å kunne fordype seg i mitt favoritt tema.

<Oslo, 12.mai 2014>

<Hilde Nødtvedt>

1 Innledning

I denne oppgaven vil jeg, med min bakgrunn som håndverker og etnolog, arbeide praktisk og teoretisk med variasjon og kreativitet i draktsølv, utforske denne problemstillingen, og diskutere videreføringen av denne variasjonen og kreativiteten blant dagens håndverkere, meg selv inkludert. Hva styrer valg og prioriteringer når man jobber med denne type kreativitet? I den praktiske delen vil jeg lage slangesøljer med innbyrdes forskjeller for å vise variasjon som kan tolkes som ett uttrykk for tradisjonell kreativitet.

En viktig motivasjon for meg til å skrive denne oppgaven er at det er skrevet svært lite om draktsølv tidligere. Rikard Berges storverk «Norskt Bondesyld» fra 1925, og Jorunn Fossbergs bok «Draktsølv» fra 1991 er to av få bøker som omhandler dette fagfeltet. Det er ellers skrevet noen kapitler i bøker om drakter av Aagot Noss og Kari-Anne Pedersen. For øvrig har historikere som har skrevet om norsk gullsmedkunst vist draktsølv et liten oppmerksomhet.

Bakgrunn og motivasjon

Med utgangspunkt i mitt yrke som Mester i Filigransarbeid med 30 års erfaring med framstilling av bunadssølv med sterk tilknytning til det historiske draktsølv materialet, er begrepene tradisjon og kreativitet sentrale i min hverdag. Dette er en erfaringsbakgrunn jeg mener har sterk relevans for temaet for min oppgave, og som jeg mener det er viktig å trekke veksler på. Både mine produkter og mine håndverksferdigheter omfattes av begrepet tradisjon, og også måten jeg overfører min kunnskap til mine lærlinger, og hvordan jeg selv fikk opplæring i sin tid. Jeg er midt i tradisjonen, bokstavelig talt; sett i sammenheng med min læremester, Knut Fossen-Helle, som gikk læretiden sin hos Gullsmed Ager-Wick i Arendal, -videre gjennom meg i min læreprosess på Knuts verksted på Leira i Valdres, -til mine tidligere lærlinger, for eks. Tonje Bråthen og Rebecca Hannestad. Rebecca Hannestad er nå sølvsmid på Norsk Folkemuseum, og har tatt inn en lærling som begynte på verkstedet på Folkemuseet høsten 2013. Jeg er stolt over å være del av en slik lenke. Vi er alle aktører i en tradisjonsprosess, vi er alle tradisjonsbærere.

Et viktig element i denne kreativiteten er begrepet variabilitet, som brukes av Tellef Kvifte. (Kvifte, 1994, s.53) Hans avhandling handler om variabilitet i framføring av hardingfeleslåtter, og jeg mener det er mange likhetspunkter mellom folkemusikken og draktsølv, nettopp når det gjelder variabilitet; Det at to søljer kan ha det samme utgangspunktet, være den samme søljen, men likevel være forskjellig, er sammenlignbart med at to framføringer av en slått sjelden er identisk. Første gang jeg ble klar over dette

var på et folkekunstseminar på Valdres Folkemuseum i 2001, hvor Jan Petter Blom holdt ett foredrag om «Folkemusikkens grammatikk». Blom snakket om musikk, men jeg opplevde at han snakket om draktsølv. Jeg var i fyr og flamme etter dette foredraget, og var klar til å melde meg ut av Norges Gullsmedforbund og inn i Landslaget for Spelemenn umiddelbart. Jeg mente jeg i min praksis som sølvsmed, hadde mer til felles med felespillere enn med gullsmeder. Blom snakket om en kreativitet på andre premisser enn dem en vanligvis forbinder med begrepet, som originalitet og nyskaping. Han påviste utfordringene og mulighetene som ligger i det å skape innen gitte, men fleksible rammer. Det samme,- men likevel noe annet. Han satte ord på mine ubevisste erfaringer, og han gav meg en selvtillit på den kreative utfordringen jeg har i min hverdag.

Det har i over 60 år også foregått industriell produksjon av bunadsølv, og denne har vært en av årsakene til at mange av variasjonene innen en søljetype har blitt borte. På et stort verksted blir det laget en original; alltid en perfekt versjon laget av firmaets beste håndverker. Denne originalen blir siden mangfoldiggjort ved hjelp av en støpeprosess. Etter støpen er det fremdeles mye håndarbeid som gjenstår, med loddinger, saging, filing og ferdigstillelse,- men alle søljene blir identiske. Den variasjonen som det historiske materialet framviser blir borte, en standardisert og forenklet versjon blir resultatet, både i modell og utførelse. Denne typen industrielt framstilt bunadsølv blir mye rimeligere i pris, og gjør at flere kan ha råd til å skaffe seg bunad og bunadsølv. Ulempen er at den generelle kunnskapen om, og variasjonene i, det gamle draktsølv blir borte. Det blir kun de spesielt interesserte som kjenner rikdommen i denne tradisjonen.

Jeg har alltid vært fasinert av historie, og valgte etter å ha tatt svennebrev og mesterbrev i gullsmedfaget/ filigransarbeid, - å studere etnologi mellomfag og folkeminne grunnfag ved Universitetet i Oslo, for å ”møblere” universet rundt mine produkter; bunadsølv. Denne kombinasjonen av teoretiske studier og praktiske ferdigheter gir meg en bedre forståelse for mitt håndverk og mine søljer, og dypere innsikt i de teoretiske problemstillingene.

Da jeg utdannet meg til filigransarbeider, en spesialisering innen gullsmedfaget, og senere tok universitetsfag, var jeg ikke klar over hvilken fantastisk verden jeg var i ferd med å gjøre til min. Min kjennskap til bunader, bunadsølv, folkedans og folkemusikk var relativt overfladisk. Jeg var en jente fra Oslo, en av mange på 1970-tallet, som ble tiltrukket av den grønne bølgen med tilhørende preferanser for dans, musikk og påkledning (les; bunad), og å flytte på landet med katt og kaniner. Etter som årene har gått har jeg oppdaget dybden og bredden/variasjonene i disse kultur-uttrykkene, og jeg slutter aldri å la meg overraske og begeistre.

1.1 Problemformulering

- om kreativitet og variabilitet i tradisjonskunst, med eksempler fra det norske draktsølv.

«Er uinnskrenket frihet den nødvendige forutsetningen for kunstnerisk skapelse, eller kan den begrensede frihet som tradisjonen byr på, på sin måte stimulerer skapelsen?»

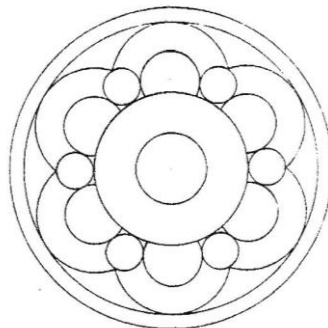
(Tin, 2011, s.13)

Med utgangspunkt i dette sitatet fra Mikkel B. Tin ønsker jeg å beskrive variasjonsbredden i det gamle draktsølv, og samtidig la meg inspirere til å arbeide kreativt med slangesøljen, og utforske mulighetene for variasjon og egen skaperglede innenfor tradisjonelle rammer.

1.2 Avgrensning av oppgaven

Jeg har valgt å bruke en kjent søljetype, slangesøljen, som eksempel. Denne sølje har vært brukt og laget i Telemark og Setesdal langt tilbake i tid. Disse områdene står sterkt i norsk draktsølvtradisjon. Her finnes det svært mye draktsølv, både i museer og i privat eie, og variasjonene er mange.

Slangesølje er en filigransølje. Grunnformen er karakterisert med 6 bueformer rundt ett midthull. Se fig 1-1. Utformingen av midthullet og ytterkanten kan varieres i stor grad. På samme måte kan bruken av detaljer i, og utforming av, spesifiserte områder som vinklene i buene endres. Dette er noen av de mulighetene jeg ønsker å utforske.



Figur 1-1, Hovedstruktur slangesølje

Med utgangspunkt i 10 gamle søljer jeg har funnet på Digitalt Museum og 1 hos en privat samler, 3 nye søljer laget av nålevende håndverkere, og mine egne søljer laget som en del av denne oppgaven, vil jeg undersøke og dokumentere hvilke muligheter som finnes til å prege søljene med egne detaljer og variasjoner, samtidig som søljene er gjenkjennelige som slangesøljer.

De fleste søljene i mitt forskningsmateriale, så nært som to, er laget i filigransteknikk. Filigran er en teknikk innen gulsmidhåndverket med egen opplæring og svenneprøve. Ordet filigran kommer fra latin, og er sammensatt av to ord; filum som betyr tråd og granum, som betyr korn. (Riisøen, 1959, s.1) Det beskriver et metallarbeid bygget opp av metalltråder, i forskjellige tykkelser, metallkuler i forskjellig størrelse, og ellers flere andre små metalleder. Det er en teknikk som egner seg svært godt til edle metaller som gull og sølv, fordi disse metallene i leget form er myke og lette å arbeide med.

Oppgavens tittel «Kvar sylvsmed sitt mot» har jeg tatt fra folkloristen Rikard Berges store verk «Norskt Bondesyv» fra 1925. Med ordet «mot» mener han at hver håndverker hadde sin egen måte å prege sølvarbeidene på, de hadde nærmest en signatur på forsiden av arbeidet som kunne identifisere dem i forhold til andre. En signatur som besto i hvilke detaljer de valgte å bruke, -hva slags spor verktøy deres satte og hva slags dimensjoner og særlige kjennetegn materialene som ble brukt, hadde.

I den praktiske delen av oppgaven vil jeg med utgangspunkt i mine kunnskaper om draktsølvet og mine håndverksferdigheter, lage ett antall slangesøljer som vil illustrere den variabilitet og kreativitet jeg hevder preger denne delen av tradisjonskunsten. Jeg vil forsøke å formidle mine refleksjoner rundt de estetiske valg og avgjørelser jeg tar.

1.3 Sentrale begrep og perspektiv

Jeg vil her kort introdusere noen viktige begreper som vil legge føringer for den teoretiske behandlingen av mine spørsmål. I senere kapitler vil disse bli gjenstand for en mer utvidet diskusjon sett i sammenheng med mitt materiale og de refleksjoner jeg gjør i mitt arbeide.

1.4.1 Tradisjon

Ordet tradisjon kommer fra det latinske ordet **traditio** som betyr *overlevere, overføre*, og fra ordet **trado** som betyr; *jeg overleverer, overfører*.

I Webster Encyclopedic Dictionary blir begrepet **Traditions** definert som ”*The handing down of statements, beliefs, legends and customs etc., from generation to generation, especially by word of mouth or by practice.*

Begrepet er kontroversielt, og flere forskere har prøvd å gi mer utfyllende definisjoner. Blant et mangfold av sådanne av tematisk og hierarkisk karakter velger jeg blant andre å presentere Bertel Rolf, som hevder at;

“Traditions are pathways through time, where relatively unified forms of actions, language or thought are transmitted from one generation to another.” (Rolf, 2012, s.105)

Rolf ser på tradisjon som noe som knytter fortid, nåtid og framtid sammen, og som fungerer som veileder for deltagere i en samfunnsgruppe eller et interessefellesskap. Samtidig er den ikke mekanisk repetitivt, tradisjonen må til enhver tid bekrefte sin relevans. I mitt yrke som sølvsmed må jeg hele tiden forholde meg til mønstre og arbeidsmetoder som har linjer langt tilbake i tid. Søljene mine skal brukes i sammenhenger som viderefører familiære og samfunnsmessige tradisjoner. Tradisjon er et sentralt begrep i min oppgave, og vil, som tidligere nevnt, bli behandlet grundigere i et senere kapitel.

1.4.2 Variabilitet

Et annet viktig poeng i min oppgave er at slangesøljene jeg presenterer er forskjellige, samtidig som de er like. Tellef Kvifte bruker begrepet variabilitet.

Til å beskrive det fenomen at et musikkstykke kan gis forskjellige fremføringer, og likevel oppfattes som det samme stykke, bruker jeg begrepet variabilitet. (Kvifte, 1994, s.32)

Mens forskerne tidligere var mer interessert i musikken eller gjenstanden som **kunstuttrykk**, er det i vår tid større fokus på variasjon og utøverens individuelle kunstneriske frihet. (Kvifte, 1994). Slangesøljer finnes det mange av, men jeg tror sjelden jeg ser to som er like, bortsett fra de som er støpt. Det er lett å se individuelle forskjeller, og i noen tilfeller kan jeg identifisere håndverkeren ut ifra utformingen av søljen. Samtidig som hver håndverker har sine små signatordetaljer som kan identifiseres, vil hun også ønske å variere detaljene. Kvifte beskriver hvordan en felespiller begrunner hvorfor hun spilte slåtten sånn eller slik; «*det blir ettersom du er på lag til*», - dvs. hvordan humør og

dagsform påvirket deg akkurat den dagen. Jeg tror mange håndverkere vil kunne kjenne seg igjen i en slik formulering.

Han hevder det kan trekkes en parallell til balladesangerene, og siterer Ådel Gjøstein Blom (Kvifte, 1994, s.35).

Sangerne gjensker det vesentligste i fortellingene, men med individuelle tillegg, og strukturerer fortellingen i øyeblikket. Dette er mulig fordi tradisjonelle formler, rim og rytmiske mønstre er kjent.

Det er skrevet svært lite om variabilitet i draktsølvet; det er skrevet svært lite om draktsølvet i det hele tatt. Søljene fikk aldri den oppmerksomhet fra kunsthistorikerne i perioden 1850-1890, som for eksempel rosemalingen og treskjæringen. De ble ikke offer for den «foredling» som disse gjenstandsgruppene ble utsatt for. Filigranteknikken, og til dels noen søljemodeller ble populær salgsobjekt for gullsmedene, særlig som turistprodukt, men datidens kunsthistorikerne fokuserte mer på andre gjenstandsgrupper. Derfor er det skrevet lite om draktsølvet. Jeg er i den heldige situasjon at mine gjenstandskilder, søljene, er usedvanlig bestandige. Når det gjelder min påstand om stor variasjonsrikdom kan jeg bare vise til alle de søljene som er i museer og privat eie. Dette materialet trigger min nysgjerrighet og får det til å «klø i fingrene mine», og motiverer meg til å fordype meg i en slik tradisjonell kreativitet.

En tilsvarende variasjon finnes også innen folkemusikken, hvor hver slått finnes i utallige utgaver. Innen folkemusikken kan det hevdes at kappleiksystemer og konserter har virket hemmende på musikkens variasjonsrikdom (Kvifte, 1994, s.19) Når det gjelder bunadsølvet har den industrielle produksjonen hatt samme effekt. Samtidig har også disse systemene gjort denne delen av vår kulturarv tilgjengelig for flere.

1.4.3 Kreativitet

Kreativitet er ett av år tids mest populære honnørord, ett ord for framtiden. Det er et ord som går igjen i avisartikler, bedrifters framtidsvisjoner og det er en av kjerneverdiene i utdanningsverket.

Begrepet kommer av det latinske ordet *creare*, som betyr å *bringe til verden* (Haabesland & Vavik, 1989, s.128), underforstått; noe som ikke har vært der før. Et annet godt norsk ord som dekker det samme kan være «skapende».

I dagens samfunn er det stort behov for å tenke utradisjonelt, se nye muligheter, nye og uventede kombinasjoner, og det er evne som blir høyt verdsatt. Typiske egenskaper hos en kreativ person er originalitet, fleksibilitet og iderikdom; det man gjerne kaller evne til divergent tenkning. Divergent tenkning står i motsetning til konvergent tenkning som bygger på logiske argumenter, korrekte slutninger og forutsigbare løsninger. (Haabesland & Vavik, 1989, s.132)

Variabiliteten man kan finne i tradisjonskunsten representerer ett annet perspektiv på begrepet kreativitet, og det er i denne sammenheng interessant å undersøke hva dette kan innebære. Er det en kreativ utfordring i det å skape søljer som er unike, men som fremdeles er gjenkjennbare i forhold til utgangspunktet; de tradisjonelle søljene?

«The different same»

Oppgaven består av 7 kapitler. Først ett innledningskapittelet med introduksjon, problemformulering og noen begrepsavklaringer. Deretter går jeg kort igjennom hvilke metoder jeg har brukt (kapitel 2), før jeg presenterer draktsølvet i en kulturhistorisk sammenheng (kapitel 3). Jeg mener det er viktig å se draktsølvet i en slik sammenheng.

Oppgavens hoveddel omhandler Tradisjonskunst som kreativ sjanger (kapitel 4). I dette kapitelet tar jeg for meg sentrale begrep som tradisjon, variabilitet og kreativitet, og gjør rede for hvordan disse begrepene griper inn i min arbeidshverdag. En interessant sammenlikning er hvordan folkemusikken og sølvsmedhåndverket har parallelle trekk.

I kapitel 5 gjør jeg en grundig analyse av 11 gamle søljer tatt ut av www.digitalt.museum.no, 3 nye søljer laget av kolleger, og mine egne 8 søljer, som er en del av dette masterprosjektet. For å vise dagens mangfold presenterer jeg 6 dyktige håndverkere, kunsthåndverkere og tradisjonsbærere og deres versjoner av slangesøljer i kapitel 6.

I siste kapitel skriver jeg om eget kreativt arbeid, om de overveielser og avgjørelser jeg må forholde meg til, og visualiserer dette i forhold til mine 8 søljene som er laget som den praktiske delen av denne masteroppgaven.

2 Metoder

2.1 Kulturhistorisk metode og formal estetisk analyse.

Som teoretisk metode bruker jeg kulturhistoriske studier og estetiske analyser ved bruk av en tabell. Dette framstår som en kvalitativ metode. Med bakgrunn i mine tidligere studier i etnologi og folkeminne gir dette et relevant utgangspunkt for å arbeide innen fagfeltet denne oppgaven omhandler. Jeg har god kunnskap om slangesøljen og draktsølvet generelt sin plass i den norske kulturhistorien i førindustriell tid. Mitt arbeid med denne oppgaven hviler sterkt på denne kunnskapen. Jeg har i 30 år samarbeidet med museer, holdt kurs og foredrag, og laget draktsølvet på bestilling fra eget verksted. Jeg har sett ett stort antall slangesøljer, og brukt et utvalg av disse til en nærmere analyse. Utvalget av gamle søljer er gjort med bakgrunn i variasjon. Jeg ønsket å presentere søljer som skiller seg ut fra de vanligste modellene. Jeg har også tatt med en sølje som ligger nær opp til standard slangesølje, M5, fig. 5-8, dvs. den som ligner mest på de masseproduserte slangesøljene. Registreringene mine har jeg satt inn i en tabell. Under arbeidet med denne tabellen innså jeg nødvendigheten av å sette virkemidlene og variasjonene inn i et system av nivåer. Dette gjør det lettere for utenforstående å se detaljene. Tabellen har også vært et nyttig hjelpemiddel for meg. Slangesøljen gir en hovedstruktur, men det kan sees mange forskjellige utforminger innen hovedstrukturen i de underliggende nivåene. Tabellen viser en oversikt over variasjoner i disse nivåene, og detaljbruk for øvrig. Selv om jeg på forhånd visste at variasjonene var store og mange, har arbeidet med denne oppgaven og bruk av tabellen fått fram, og visualisert, omfanget av denne variasjonen. Det har skjedd en bevisstgjøring av noe jeg på en diffus måte var klar over fra før. Jeg har også sett konkret hva variasjonene består av.

2.1.1 Åpne intervju med sentrale tradisjonsbærere

Jeg har snakket med flere sølvsmeder enkeltvis i et uformelt, men allikevel instruktivt og informativt møte. I tillegg har jeg arrangert et sølvsmedseminar med gode kolleger. Vi fikk komme inn på magasinet på Norsk folkemuseum og se nærmere på et utvalg gamle slangesøljer. Vi har i disse møtene og på dette seminaret diskutert begrepene tradisjon, variabilitet og kreativitet. Det har vært svært nyttig for meg å få mine kollegers meninger om temaet, det har bevisstgjort meg, og klargjort mine oppfatninger for meg selv. Deler av disse møtene har jeg tatt opp på min mobiltelefon, og brukt utsagn og formuleringer som jeg mener er relevante for sammenhengen. Jeg bruker ikke disse samtalene som formelle

intervjuer, men mer som en et «myldreforum» av meninger. Jeg har også fått møte flere private samlere og sett på deres søljer. Noen av disse søljene er jeg så heldig å få låne til eksamensutstillingen.

2.2 Praktisk metode; Verkstedarbeid, utprøvinger.

Den praktiske metoden er mitt verkstedarbeid. Vanligvis arbeider jeg med kundenes ønsker for hver enkelt sølje, men denne gangen har fokus vært de variasjonene jeg synes var interessante å få presentert. Disse arbeidene har derfor blitt mer variert enn det jeg vanligvis lager. En viktig motivasjon for meg har vært å løfte disse uvanlige variantene av slangesøljen fram.

Jeg har laget søljene i to perioder; 3 søljer (ca. 7cm store i diameter) i juni og de to siste ukene i august 2013, og 3 søljer (ca.7cm) og to små søljer (ca. 5cm.) fra 1.mars til 10.april 2014. Søljene i første er nummerert **1a-b-c**, og søljene i 2. serie, **2a-b-c-d-e**. Jeg har hatt en ambisjon om å vise så mange forskjellige varianter som mulig, og selv om jeg egentlig har laget for mange i forhold til den tid jeg hadde satt av til å arbeide praktisk, skulle jeg likevel ønske jeg kunne ha laget enda flere.

Jeg tegner aldri skisser. Min måte å jobbe praktisk på er å lage grunnrisset/hovedformen, ta noen avgjørende valg vedr. viktige detaljer, for så å lodde opp dette. Deretter bruker jeg deler jeg har liggende på benken til å prøve meg fram til forskjellige varianter. Dette er en intuitiv, utprøvende metode, og den krever god kjennskap til bakgrunns materialet. Fordi jeg jobber tradisjonelt, har jeg holdt meg til sølv som materiale. Dette et viktig poeng på grunn av sølvets sentrale plass i folketroen (se kap. 3.1.1). I min oppfatning hører disse søljene til i et sosio-kulturelt system, og det er viktig for meg å videreføre, ikke bare selve gjenstanden, men også skikker og trosforestillinger som hører hjemme i dette systemet.

3 Historikk

I dette kapitlet ønsker jeg å sette det tradisjonelle draktsølvet generelt, og slangesøljen spesielt, inn i en kulturhistorisk sammenheng. Jeg mener det er viktig å kjenne samfunnet de var en del av for å kunne forstå disse gjenstandene.

3.1 Sosiale og økonomiske forutsetninger for draktsølvtradisjonen

Norge har et svært rikt tilfang av historiske draktsmykker (Fossberg, 1991, s.33). Det er flere årsaker til dette; en av dem er den økonomiske strukturen som var i det gamle norske bondesamfunnet. I Norge var det flere selveiende bønder enn i våre naboland. Adel og store gods med eiendomsløse landarbeidere fantes i Danmark og Syd-Sverige, men ikke i her i landet. Gårdene var mindre, og bonden stort sett selveiende, så han kunne selv bestemme over sitt overskudd. (Fossberg, 1991, s.14)

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.



Figur 3-1, Bø lokalhist. Arkiv.

Man skal være klar over at de fleste bøndene var fattige, de hadde ikke råd til så mange kostbare søljer som blir brukt på bunadene i våre dager. Aagot Noss, mangeårig draktkonservator ved Norsk Folkemuseum, sa engang; at hun aldri ser så mange brudepyntede kvinner som på Karl Johan 17.mai.

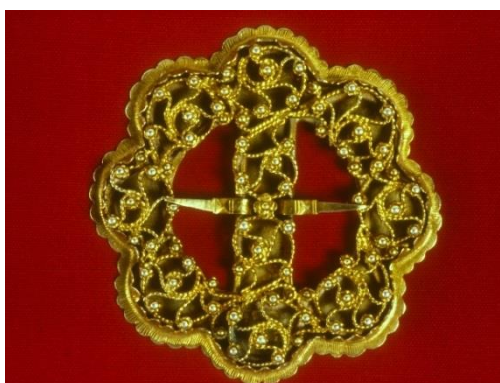
Noen få velstående bønder hadde mye draktsølv, de fleste hadde noe, og de aller fattigste hadde ingenting.

I middelalderen ble det brukt mer messingsmykker, belter, knapper og spenner, og opp gjennom 17-1800-tallet brukte de fattige messing. Men alle måtte ha noen smykker, disse smykkene hadde en praktisk funksjon; de holdt serk, stakk, bukse, vest og jakke sammen.



Figur 3-2, rosesølje, NF 1906-1614

Storbøndene investerte i draktsølv, særlig ser vi det i øvre Telemark og Setesdal. (Fossberg, 1991, s.48) Det var lett å gjemme, lett å vise fram på kirkebakken på søndagene, lett å dele i forbindelse med arv, og lett å frakte om flytting ble nødvendig. Investering i draktsølv var vanlig i de store dalførene i Syd-Norge, som Setesdal, Telemark, Numedal, Hallingdal og Valdres. På flatbygdene rundt de store byene, og til dels oppover i Gudbrandsdalen langs hovedveien mellom Christiania og Trondheim, var det mer bypreget kultur, og bøndene i disse områdene investerte heller i bordsølv og korpusvarer. Dette kan man lese i skifter. Skiftene, dvs. opptegnelser av hva dødsbo inneholdt, er gode kilder for hvor mye sølv som fantes i befolkningen fra ca. 1650 og framover. Fra slutten av 1600-tallet finnes det skifter fra mange steder i landet, slik at det er mulig å gjøre sammenligninger. (Fossberg, 1991,s.48)



Figur 3-3, Trandemsølje, NF 1918-0081

I Norge hadde vi en stor sølvgruve på Kongsberg, så det var mulig å få tak i materialer. Det sies at det var en stor differanse mellom mengden av sølv som skulle være tatt ut fra malmen, og den mengden som gikk ut fra kontoret og ble sendt til København.

Verkshistorien til sølvgruvene på Kongsberg forteller om 3% svinn i 1880-årene, og tidligere var denne prosenten mange ganger større (Fossberg, 1991, s.32) Det kan vel tenkes at gruvearbeiderne benyttet sjansen, og tok meg litt sølv hjem til den lokale sølvsmeden. Nærheten til gruvene på Kongsberg er sannsynligvis en av grunnene til at det er så mye draktsølv i Telemark.

3.1.1 Overtro og kommunikasjon

Sølv har alltid vært viktig i folketroen i Norge. Sølv ble betraktet som et magisk materiale som beskyttet mot skrømt og haugfolk, beskyttet folk og fe mot sykdom og død, det fikk ølet til å gjære, og det viste stand og sosial status i samfunnet. Sølv var viktig som beskyttelse, særlig for det udøpte barnet. De fikk ofte en liten serkering festet i skjorta eller en sølvmynt sydd inn i skjortelinningen. Det var også viktig for barselkona, som måtte bære sølv utendørs for å beskytte seg mot de underjordiske. Når de begge kom til kirke for første gang etter fødselen, henholdsvis som dåpsbarn og inngangskone, ble de innlemmet i Guds menighet og fikk Hans beskyttelse. Da var de trygge. (Berge, 1925, s.14)

Sølv gikk også i arv, og det økte affeksjonsverdien; det ble et tegn på ætten og dens betydning. Arvesølv var viktig, og dette sølv gav en ekstra sterk beskyttelse. (Berge, 1925, s.2)

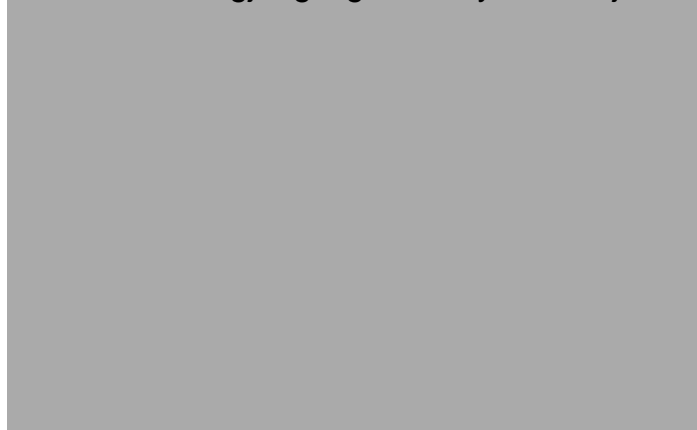
Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.



Figur 3-4, hjertesprett, ant. NF

Draktsølvvet, som andre elementer i klær og framtoning, viste om du var jente eller gift kone. De unge jentene hadde ikke så store og flotte søljer, og heller ikke metallbelter, noe som var tegn på at du var gift. Slangesøljen er en jentesølje, i motsetning til bolesøljen som er en kjerringsølje. Det var forskjell på hva man brukte til hverdag, helg og høytid. Sølvvet viste om du kom fra en storgård eller fra en mindre gård. Det var en svært viktig sosial indikator. (Hoel Haugen, 2006, s.114)

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.



Figur 3-5, sølvbelte, ant. NF

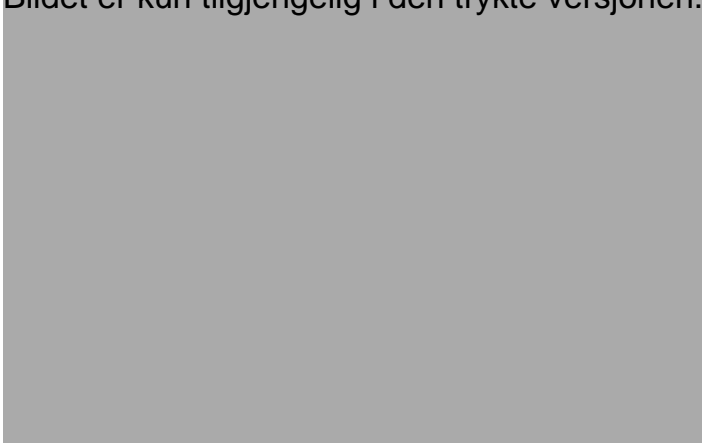
I våre dager er ikke disse distinksjonene like klare i folks bevissthet, men jeg lar ingen mulighet gå fra meg til å fortelle om det. Videreføring av disse kulturelementene er viktig for meg. Kundene får selvfølgelig bestille det de vil, men de aller fleste synes disse detaljene er interessante, og viktige å bringe videre.

3.2 Filigransarbeid i norsk håndverkshistorie

Mye av det gamle draktsølvvet er laget i filigran. Dette er en teknikk innen gullsmedfaget. Man vet om spesialiserte filigransarbeidere så tidlig som i overgangen mellom 1600 og 1700-tallet. (Fossberg, 1981, s.2) På denne tiden kom filigran-smykker på moten, og kjennskapen til teknikken kom til laugsgullsmedene i byene via vandrende gullsmedsvenner. Vandring på faget var en del av den institusjonaliserte håndverksutdanningen. Det vil si at svennen, etter utstått læretid og innskrivning i laugets protokoller, og når mesteren mente han var klar for det, ble sendt til utlandet for å jobbe hos gullsmeder i storbyer i samme laugsområde. Norske gullsmedsvenner dro til Danmark og Tyskland, og skulle helst vandre på faget i 4 år. (Fossberg, 1991, s.20) Her ble de oppdatert på nye mote-trekk, og de lærte nye teknikker.

Det er særlig to sølvsmeder som blir nevnt i forbindelse med introduksjonen av filigran-teknikken til bondebefolkningen i Telemark. Det er Michel Mandt og dansken Jens Erland. Jens Erland hadde gått læretiden sin i København, og Michel Mandt i Kristiansand. Jens Erland fikk borgerbrev i Skien i 1706, og arbeidet noen år der, før han i 1720-årene flyttet til Kviteseid i Vest-Telemark. (Fossberg, 1981, s.1) Michel Mandt fikk borgerskap som gullsmed i Kristiansand i 1717. Siden flyttet han til Skien og prøvde å slå seg ned der, noe som viste seg å by på problemer. Laugs-gullsmedene i Skien var ikke interessert i ytterligere konkurranse, og forhindret ham fra å etablere seg, så Michel Mandt med familie måtte dra videre oppover i Telemark, og fant tilslutt et marked med å lage draktsølv til bøndene i Vinje. (Fossberg, 1981, s.4) Disse to sølvsmedene var 1.generasjon i hver sine respektive håndverksdynastier. Særlig etterkommere fra Erlandslekta ble kjente sølvsmeder i flere generasjoner framover. (Fossberg, 1991, s.27)

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.



Figur 3-6, Erlandsknapp, NF 11915-001

Bøndene i Telemark likte tydeligvis den nye teknikken, filigransarbeidet, som ble introdusert av Mandt og Erland. Den må ha appellert til noe i dem, for i løpet av noen tiår er mye av draktsølv laget i den nye teknikken. De gamle støpte middelaldersøljene ble tilpasset og omformet, og det ble laget filigransvarianter av de gamle modellene (se fig.3-7 og fig.3-8). I middelalderen ble det ikke brukt krusearbeid, mange av søljene og spennene var sandstøpte med figurmotiver, ofte med katolsk symbolikk



*Figur 3-7, middelalder hornring,
NF 1911-0702*



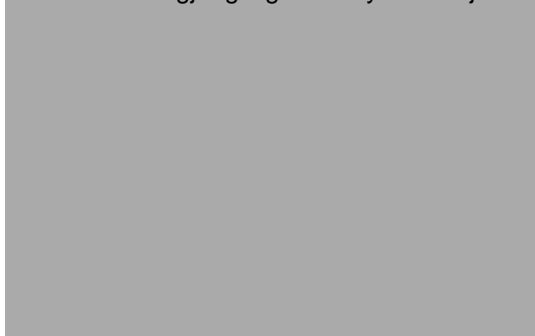
*Figur 3-8, filigran hornring,
H. Nødtvedt*

Denne fascinasjonen for filigran i rurale områder finner man igjen i flere land. Til folkedraktene i Tyskland, Nederland og Portugal finnes mye fint, gammelt filigransarbeid.

Draktsølv fra før 1700-tallet var enklere, og dersom det var filigransarbeid, var det mye grovere. Ett eksempel på filigransarbeid fra middelalderen er rosesøljen, en søljetype som også er godt kjent fra svenske gravfunn (se fig 3-11). (Fossberg, 1991, s.72)

Dette nye filigransarbeidet var dominert av mye tynnere tråder, fine sølvkruller, kruser, sølvkuler, rosetter og flettet og tvunnet tråd i mange varianter. Filigransarbeidet i det norske draktsølv har sin helt særegne stil, det er symmetrisk og bygget opp av sirkler, åttebladroser (rammetråd med tvunnet filigranstråd inni), kruser (små spiraler av spiraltråd). De aller fleste søljemodellene er seks-delt. Det har et helt annet uttrykk/stil enn filigransarbeidet som ble laget for kundene i byene. På 1700-tallet var dette ofte skrin bygget opp av løse, svungne, organiske former, og senere på slutten av 1800-tallet, brosjer, som for et utrenet øye ser ut som draktsølv, men som bl.a. ikke har den tradisjonelle festeanordningen, en tann over midthullet (se fig.3-9).

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.



Figur 3-9, bybrosjer, NF 34126-032

I skiftene etter laugsgullsmedene står det ofte oppført ”bondekram”, så det var tydelig at gullsmedene laget spesielle ting for bondemarkedet. Disse gjenstandene var nesten alltid ustempelt, sannsynligvis fordi det var laget i underlødige sølv, det vil si at det ikke inneholdt den lovbestemte mengde sølv. (Fossberg, 1991, s.34) Når gjenstandene ikke var stemplet, verken med gehalt eller mesterstempel, var det umulig å vite hvem som hadde laget det.

3.3 Filigran

Filigran er en eldgammel håndverksteknikk innen gullsmedfaget, med opphav i det fjerne Østen for flere tusen år siden. Det må ansees som en del av menneskehetens eldste kulturgods. (Riisøen, 1959, s.19) Denne teknikken er særlig egnet for bruk med edle metaller som sølv og gull. Disse metallene er i leget form myke å arbeide med, og dette er en forutsetning for å kunne lage filigran. Gull filigran lages som regel høykarat gull, 22 karat, dvs. 22/24 deler rent gull, +2/24 deler hovedsakelig kobber, mens sølv filigran lages i 925 s, dvs. 925/1000 rent sølv, +75/1000 kobber og andre spormetaller. Dette er de benevnelsene som brukes. For en lettere sammenligning gjøres oppmerksom på et 22 karat gull er det sammen som 917 /1000 rent gull. Rent gull og sølv er for mykt til å kunne benyttes som smykkemateriale.

Trådene tvinnes, flettes, vales og formes i forskjellige mønstre og kan bli loddet på en metallplate. (Fig 3-10) Andre søljer er åpne og mønstrene dannes av tykkere tråder og kuler. (Fig 3-11). Mønstrene som dannes kan varieres i stor grad.



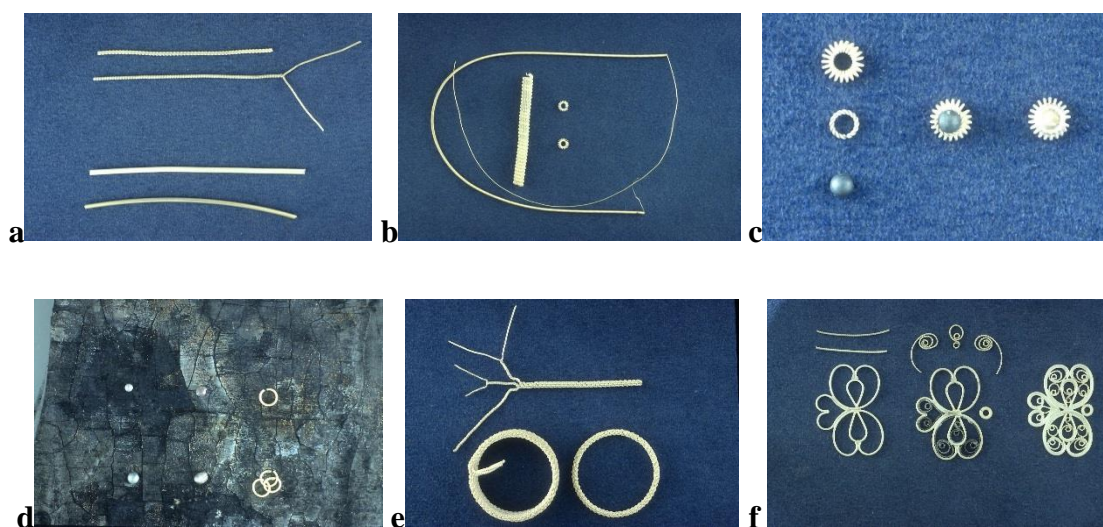
Figur 3-10, krusering, H. Nødtvedt



Figur 3-11, rosesølje, H. Nødtvedt

Filigran finnes i mange land og kulturkretser over store deler av verden, og alle disse stedene har utviklet sin egen stil og form på sine filigransarbeider. For en kjenner er det lett å se forskjell på filigran laget for eksempel i India, Portugal, Russland og Norge. Det norske filigransarbeidet er preget av krusearbeid, mønstrene er symmetrisk bygget opp rundt 6-delingen av sirkelen med kruser og 8 bladroser. Løvene er spesielle for det norske draktsølvet, og trådarbeidspartierne er relativt åpne. Rundt Middelhavet er disse partiene mye tettere, formene mer organiske og trådene tynnere. I Tyskland er som regel søljene 4 delt. I India lages filigransmykker for en stor del i høykarat gull.

Denne oppgaven fokuserer på variasjon på mikronivå. Bildene viser noen av de små elementene jeg bruker for å oppnå denne variasjonen.



Figur 3-12, filigransdeler,

a tvunnet tråd, glatt og valset tråd, b og c kruser, d sølvkuler, e kunst-tråd, f gjennombrutt filigran. Foto Anne Lise Reinsfelt, NF

Metalltråder i forskjellig tykkelse og i flere flette/tvinnemønstre er et hovedelement. Kruser i forskjellige størrelser og utforming er også svært sentrale. I tillegg kommer noen enkeltelementer som byggkorn og demanter.

3.4 Slangesøljen

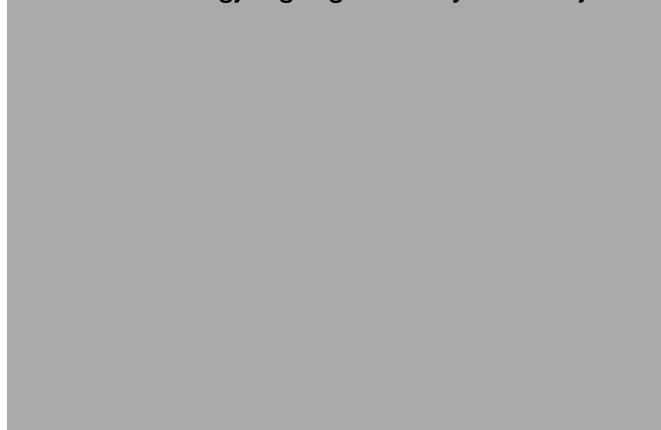
Slangesylgja er av dei sylgjemot der grunnmote brigdar seg minst; truleg hev lage haldi seg like eins heilt sidan motet vart til. (Berge, 1925, s.367)

Slangesøljen har, som mange av de norske søljeformene, røtter tilbake i middelalderen.

Rikard Berge viser til en navneteori som knytter søljen til en kappe som var i bruk i middelalderen, *slagningr*. Han mener slangesøljen ble brukt til å holde denne kappen sammen. (Berge, 1925, s.366).

En annen teori om navnet springer ut fra formen; med de 6 buene som slynger seg rundt et midthull, er *slangesølje* et naturlig valg.

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.



Figur 3-13, slangesølje, NF 34126-024

I museene kan en finne søljer med den karakteristiske slangesøljeformen, men med et helt annet formspråk enn de senere filigranvariantene. Disse kalles horvesølje, tindesølje eller teggesølje, og bærer preg av ”1500-tallets forkjærlighet for sterkt plastisk formet dekorasjon, som kunne bli hele tårn i enkelte tilfeller.” (Se fig3-14) (Fossberg, 1991, s.72) Rikard Berge viser til en slik sølje funnet i Seljord, ”med alle tegn på høy alder.” (Berge, 1925, s.373)

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.



Figur 3-14, Huldresølja, Arnt Darrud

Da de bylærte filigransølvsmidene Mikkel Mandt og Jens Erland, flyttet til indre deler av Telemark rundt 1720, tok de opp de gamle, støpte middelalderformene og laget filigransversjoner av dem. Jeg mener horvesøljen må være opprinnelsen til den slangesøljen vi kjenner i dag. Dette skjedde også med andre kjente søljeformene, f. eks. bolesøljen og hornringen. Slangesøljen brukes i dag til bunadene fra Agder og Telemark. Den blir betegnet som en jentesølje, og mange får den i konfirmasjonsgave. Bolesøljen er en kjerringsølje og bæres av gifte kvinner.

4 Tradisjonskunst som kreativ sjanger.

I dette kapitlet vil jeg gå inn på de sentrale begrepene tradisjon, tradisjonskunst og kreativitet, og diskutere hvordan kreativiteten i tradisjonskunst er annerledes enn annen kreativitet. Den har andre perspektiver, og krever andre refleksjoner og overveielser hos håndverkeren, og et mer informert øye hos tilskueren fordi variasjonene er på et mikronivå.

4.1 Om tradisjon

Våre liv er til dels styrt av tradisjoner. Ingen kan si seg objektive i en diskusjon om begrepets innhold. Det er viktig å være klar over dette poenget. Helt fra vi som spedbarn blir båret til dåpen, når familien feirer jul med ribbe eller pinnekjøtt, 1.skoledag og ferier på hytta i skogen, så er det familiens tradisjoner som ofte bestemmer hva som gjøres. Noen av disse tradisjonene er vi glad for, og ønsker å videreføre dem i våre framtidige liv. Andre ser vi som irrelevante og velger bort, og mange er vi ikke engang klar over at vi følger. Mitt valg av yrke var ikke et resultat av en familietradisjon, jeg var en byjente som fulgte en trend på 1970-tallet. Jeg likte gammeldans og bunad, og så som elev på gullsmedlinjen ved Oslo Yrkesskole et marked som bunad-sølvsmid/filigransarbeider. Først etter at jeg kom i lære og fikk jeg en større innsikt i hva jeg egentlig hadde startet på, og flere år og mange studiepoeng senere (etnologi og folkeminne) innså jeg omfanget og verdien av faget jeg hadde valgt. Jeg er av dem som har valgt en tradisjon, og gått inn i en sammenheng hvor historien til dels styrer hvordan jeg utformer mine produkter.

Det er også viktig å være klar over tradisjonsbegrepets mangfoldige innhold.

“Traditions have both content, actors and a social structure.” (Rolf, 2012, s.105)

I mitt tilfelle vil det si at tradisjonene omfatter både søljene, håndverket, mester og lærling og hele lærlingssystemet. Alle elementene er gjensidig avhengig av hverandre.

Gjenkjennelsen og utøvelse av kjente handlingsmønstre gir mening. Tradisjoner er avhengig av mer eller mindre bevisste utøvere/bærere som formidler og opprettholder handlinger og handlingsmønstre som er viktige for dem. Rolf skriver at tradisjoner kan beskrives som en sosialisering –prosess inn i et sosialt system som gir kulturell kontinuitet. Han viser til at generasjoner kan være både biologiske (mormor- mor- datter) og andre typer generasjoner; som for eksempel rekken fra lærling-svenn-mester innen håndverksfagene. Disse aktørene overfører kunnskap både i form av ferdigheter, trosoppfatninger og handlingsmønstre, men også kjennskap til mønstre og former som er hevdvunne og fortrukne i et marked.

Noe annet som karakteriserer tradisjoner er deres sterke, normative karakter. De legitimerer nedarvede tanke- og handlingsmønstre. (Rolf, 2012, s.106). Jeg ser min egen situasjon i dette perspektivet, jeg har meninger om hva jeg synes hører til i en bunadsammenheng.

Han mener også at livskraftige tradisjoner er fleksible og har også evne til å endre seg for å møte nye behov i samfunnet, samtidig som noen tradisjoner faller bort når de ikke lenger har relevans. Et eksempel på dette i min hverdag er at bruk av sølvbelter som opprinnelig var forbeholdt en brud, har gått over til å være konepynt, og etter hvert også blir gitt til unge jenter i konfirmasjonsgave. Denne tradisjonen har endret innhold.

Tore Lindholm problematiserer i sin artikkel «*Coming to terms with tradition*» (Lindholm, 1985) begrepet.

Han hevder at ordet tradisjon er blitt et stort og uhandterlig begrep som er gjenstand for mange misforståelser, og at det er behov for å presisere og bevisstgjøre folks oppfatning av det.

Han trekker fram 4 punkter som skal hjelpe til å forklare Tradisjon.

1. Når man **tilegner** seg en tradisjon er det uten motforestillinger, man aksepterer den som en autoritet.
2. Man **opprettholder** en tradisjon som noe som er et selvsagt, adekvat handlingsmønster. En levedyktig tradisjon bekrefter seg selv i en hermeneutisk sirkel, så lenge den er en god løsning på et problem.
3. **Den nåtidige dimensjon**; Den blir tatt for gitt og delt i samtiden.
4. **Den historiske dimensjon**; den overføres, reproduseres og utvikles.
(Lindholm, 1985)

Tradisjoner er en viktig bestanddel i dagens samfunn. De er så inkorporert i våre liv at det er vanskelig å forholde seg objektivt til dem. Tore Lindholm hevder at det utvidete tradisjonsbegrepet nærmest kan brukes synonymt med kultur, og at det gjør det vanskelig å bruke i en vitenskapelig diskusjon. Kultur er all menneskelig aktivitet, mens tradisjoner er handlinger som har utmerket seg som gode spesifikke handlingsmønstre i en gitt situasjon over lang tid. Han mener at tradisjoner spiller en viktig rolle som forklaring på valg som gjøres og handlinger som utføres.

An appreciation of the force of tradition, of how they are cultivated and how they succumb, should not remain the prerogative of conservatives – and salespersons with good noses.
(Lindholm, 1985, s.106)

Lindholm forsvarer tradisjonenes plass i et moderne samfunn, bare de vurderes etter relevans og brukes med fornuft.

Henry Glassie har arbeidet med folkekunst og tradisjoner over hele verden. Han har jobbet side ved side med tradisjonsbærere fra mange håndverk. Han har skrevet om fortellertradisjoner i Nord-Irland, pottemakerne i Tyrkia, tradisjonsmusikere og -håndverkere fra hele verden, og han gir uttrykk for en dyp respekt og glede over all kunnskapen og visdommen disse tradisjonshåndverkerne besitter. Han mener studiet av begrepet tradisjon må gå via kjennskap til den individuelle håndverkeren. Det er ikke bare en nødvendighet;” *But a matter of philosophical conviction.*” (Cashman, 2011, s.2)

I sammenheng med studier av håndverkstradisjoner er det viktig å viderefremme den kroppslige tilnærmingen til/bevisstheten om opplevelsen håndverkeren har til sitt yrke. Mye kunnskap sitter i kroppen og kan vanskelig skrives ned på en forståelig måte som kan formidles videre teoretisk. Bare ved å jobbe side ved side med en mester, og bare ved å prøve lære å spille/lage et tradisjonsprodukt selv, kan en forsker håpe på en dyp forståelse av tradisjonen; at tradisjon både er erkjennelse, ferdighet og produkt.

Hvordan vi forvalter tradisjonen er en annen sak. At *“The most important transfer is not of object or property, but of responsibility”*. (Cashman, 2011, s.3), formidler en bevissthet om at tradisjoner har et videre perspektiv enn bare gjenstander og handlinger. Det er hvordan man verdsetter og forholder seg til tradisjonen, og at man ser viktigheten i å videreføre tradisjonene som er det største ansvaret en tradisjonsbærer har. Det er viktig at noen forankrer samfunnet i vår fortid. Det er ikke nødvendig at mange påtar seg denne rollen, kanskje skal det være slik at de fleste er i nået og har blikket framover. Men noen må være i kjeden og stå som bindeleddet.

Mikkel B. Tin henviser i sin bok ”Spilleregler og spillerom” (Tin, 2011) til Merleau-Ponty’s bok ”Signes” og siterer;

” Det er slik tradisjonen blir sammenheng i vårt liv, og en sammenheng med andres liv, og vi uttrykker denne sammenheng idet vi i våre uttrykkshandlinger tar opp igjen det vi opplever som sant både hos oss selv og andre.” (Merleau-Ponty, *Signes*, 1960, s. 119)

Tradisjoner skaper kulturell identitet og styrer til dels store deler av vårt handlingsmønster. De gir mening og retning i våre liv, og gir oss en følelse av forutsigbarhet og kontroll. Draktsølvet, som er tema for min oppgave, kan være et symbol på den historiske

sammenhengen vi er en del av. Et symbol som kan gi oss en følelse av trygghet og kontinuitet i en tid med voldsomme endringer og oppløsningstendenser av gamle, trygge sosiale strukturer.

Tradisjonene som er bygget opp rundt våre liv, både yrkesmessig og privat gir oss noe av denne tryggheten. Folk er selvfølgelig i større eller mindre grad bevisste og opptatt av denne sammenhengen, men for noen er denne kontinuiteten svært viktig.

” Fortiden er en integrert del av nåtiden. Tradisjon betyr å se en sammenheng i det man selv har levd, og insistere på denne sammenhengen på ens videre ferd”

(Tin, 2011, s.115)

Tin er spesielt opptatt av begrepet tradisjon knyttet opp mot håndverk. Han viser til at tradisjonen er noe man aktivt velger, og at den skaper en sammenheng i livet.

Livet består både av tradisjoner man velger,-som jeg valgte mitt yrke på tvers av familietradisjonene, og tradisjoner som man er født inn i, tradisjoner, som for eksempel julefeiringen, som man tar som en selvfølge. Selv ved tradisjoner som man i utgangspunktet har valgt, vil den etter hvert kunne bli så inkorporert i ens personlighet at den tar over og blir et ureflektert handlingsmønster snarere enn noe man stadig aktivt velger.

Tradisjon kan sees på en gjenopptagelse, en reprise. Som tradisjonshåndverker videreføres man et kulturuttrykk i et prosjekt, noe som er basert på en reprise. Det er dette som gjør at tradisjonen blir en sammenheng mellom fortid og framtid, og gjenkjennelse blir et sentralt element.

Dette poenget er viktig for meg i min yrkeshverdag. Jeg synes det er spesielt interessant, utfordrende og svært viktig å jobbe med det gamle draktsølvet. Det er så mange som lar seg inspirere, som tar impulsene med seg, og skaper noe nytt med relevans for vår tid. Jeg mener sterkt at noen også må stå som et mellomledd mellom det gamle og det nye, det må være noen som tar vare på håndverkskunnskapen. Det er svært viktig å at denne handlingsbårne ferdigheten ikke går i glemmeboken.

Tin skriver også om tradisjonens selvforsterkende tendens;

Den er sanksjonert av generasjon etter generasjon. Tradisjonsbæreren blir tydeligere for seg selv, hun får en plass i et fellesskap. Kanskje forklarer dette hvorfor det er så mange trosforestillinger knyttet til tradisjonskunsten.

(Tin, 2011, s.115)

Han påpeker samspill innen et gitt rom som et sentralt element. Det gjenkjennelige skaper et samhold mellom deltakere i det samme kulturelle miljø, det forsterker fellesskapsfølelsen. Samtidig gir håndverkeren mulighet til uttrykke sin egen identitet og skaperglede i gjenstandene de lager. Gjenstandene vil romme både fortid, nåtid og framtid, det er dette som gir dem en ekstra tyngde. Jeg tror dette er en grunn til at bunadene er så populære i Norge, de er et forbindelsesledd til historien og tradisjoner som gir oss trygghet og en stolthet over en rik kunstnerisk arv. Nordmenn i bunad får mye oppmerksomhet og skryt for sine flotte drakter.

” Å velge å ta opp en tradisjon betyr i det hele tatt å la visse regler lede visse valg, og en av tradisjonens viktigste funksjoner er nettopp at den leder våre valg.”

(Tin, 2011, s.39)

Tin hevder at i motsetning til den akademiske kunsten, som vil insistere på at begrensninger og regler vil hemme det kunstneriske uttrykket, så er det store utfordringer og tilfredsstillelse i det å arbeide tradisjonelt. Håndverkere som arbeider med tradisjonsbasert kunst vil insistere på at det er en stor kunstnerisk utfordring i å jobbe innenfor gitte rammene, å tolke det historiske materialet på sin måte, og samtidig videreføre og løfte fram de estetiske og kreative verdiene i det som er deres inspirasjon. Det er slett ikke alle som er enige om betydningen av å være en del av en tradisjon, og hvilke konsekvenser denne tilknytningen får for en håndverker. Her er det ingen fasit. De forskjellige oppfatningene, og diskusjonene rundt disse, gir en interessant meningsutveksling og stimulans.

4.2 Om tradisjonskunst

Det har vært gjort mange forsøk på å definere begrepet Folkekunst. Ordet ble først brukt av Alois Riegl i 1894 i boka *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*, der han også trakk grensene mellom husflid og folkekunst. Han mente folkekunst skulle forstås som;” Gjenstander laget i hjemmet til eget bruk og utstyrt med dekorativ utsmykning” (Hoffmann, 2009). Senere ble dette utvidet til også å omfatte gjenstander laget for salg.

Begrepet folkekunst er vanskelig å forholde seg til, og svært omdiskutert. Mange teoretikere har skrevet om temaet, og er til dels uenige om innhold og bruk. En slik ”kvalifisert uenighet” finnes i mange sakskomplekser.

Å skulle gi en gjennomarbeidet og fullstendig diskusjon av begrepet folkekunst er en omfattende oppgave som jeg ikke vil gå inn på i denne sammenhengen. Jeg vil prøve å behandle kort noen vinklinger som er relevante i min sammenheng; - kreativiteten i det norske draktsølv; gammelt og nylaget.

I forbindelse med nasjonsbyggingen i Norge i siste halvdel av 1800-tallet, så ledende intellektuelle i det borgerlige miljøet og i embetsstanden, verdien og nytten av å framstille den norske bonden med sin ” stolte og ærerike fortid ” som et symbol på den nye nasjonen man ønsket å dyrke fram. (Sveen, 2004, s.22) De tradisjonelle dekorerte gjenstandene fra bondestandens hverdagsliv, som utskårne framskap og mangletrær, vevde tepper, rosemalte boller, ølhøner og skap, ble trukket fram som eksempler på den ”norske bondens høyverdige estetiske sans”. Denne romantiske forestillingen fikk solid feste, og gjorde at interessen for disse gjenstandene ble stor. Men disse «nasjonalt» innstilte borgerne og intellektuelle, var ikke helt fornøyd med gjenstandene, og mente de hadde behov for forbedring og foredling. Dette sitatet, som sto i Morgenbladet 1849, nr. 287 etter en danseoppvisning, viser noe av samtidens oppfatning av, og holdninger til folkekulturen.

” Disse Hallingdøler og Hallingjenter udføre deres nationale Dandse på en virkelig interessant og smuk Maade. Man faar et Begrep om hvad disse Dandse kunde blive til, naar de bleve behandlede kunstmæssigt og noget avslebne for Theateret.”

(Sveen, 1993, s.84)

Den ledende kultureliten, preget av nasjonalromantiske strømninger, ønsket å behandle kulturuttrykkene, musikk og gjenstander, «kunstmessig». Kurs ble igangsatt, og mønsterbøker trykket. Dermed kom folkekunsten inn i nye strenge systemer, som gjorde at mye av de estetiske kvalitetene; innslagene av naivitet, impulsivitet og folkelig kreativitet, ble borte. Folkekunsten ble institusjonalisert. Dag Sveen mener denne omstruktureringen førte til folkekunstens død, at det ikke lenger ble laget autentiske gjenstander. Med dette mener jeg gjenstander laget som en naturlig del av ett bondehushold, dekorerte bruksgjenstander som ble laget på gården etter lokal skikk. Han mente at perioden 1850 til 1900 både omfattet folkekunstens oppdagelse og død. (Sveen, 2004, s.23).

Begrepet folkekunst kan være problematisk i seg selv. I Norge har det siden slutten av 1800-tallet blitt brukt som eksemplifisert hittil i teksten. I fagmiljøer i Sverige, Tyskland og Amerika har man en helt annen oppfatning av begrepet folkekunst. Der oppfatter man folkekunst som den generelle folkelige, kreative utfoldelse som eksisterer til enhver tid og overalt. I det amerikanske begrepet **folk art** og det svenske **folkkonst** blir det meste av folkelig estetisk produksjon regnet med. Dette blir en svært åpen forståelse av folkekunstabegrepet. (Mannes, 2006, s.39). Fordi den norske bruken av begrepet skiller seg ut fra andre store forskermiljøer, velger jeg å gå bort fra begrepet Folkekunst, og heller benytte Tradisjonskunst. Dette brukes på Høyskolen i Telemark, Institutt for Folkekultur og Tradisjonskunst.

Mari Rorgemoen (Rorgemoen, 2012, s.14) viser til en definisjon Jan Petter Blom (Blom, 1993, s.14) har utformet om folkemusikk, og som Frode Nyvold (2007) har bearbeidet til å også omfatte tradisjonskunst;

Tradisjonskunst er sett på som;

Del av det totale kunstinventar i et samfunn, det vil si ett sett av kunstnerlige normer (sjanger, former og utføring) som har særlig verdi (1) i kraft av å være tradisjon, (2) i kraft av særpreg som gjør den til bærer av meddeling om etnisk, nasjonal og lokal identitet, uten omsyn til yrke, klasse, alder eller kjønn, og (3) som direkte og/eller indirekte kontrolleres av individ og grupperinger som deler disse verdiene.

(Forelesning av Nyvold, Rauland. September 2007)

Dette er en forståelig definisjon på et komplisert begrep, men det er nødvendig å finne definisjoner som er brukervennlige samtidig som de ikke er tømte for innhold.

Draktsølvet fikk ikke like stor oppmerksomhet fra kunsthistorikerne som rosemalingen og treskjæringen. Det var også vanskelig å vite om smykkene ble laget av lauggullsmeder i byene eller av bygdehåndverkere. Jorunn Fossberg (1991) hevder at alt draktsølv på 1700-tallet ble laget av lauggullsmeder, og at man ikke kan regne draktsølvet til tradisjonskunsten i det hele tatt. Hennes oppfatning er at bondesølvsmeden som begrep først ble en realitet på 1800-tallet. Det er først i siste halvdel av 1800-tallet at det ble etablert og registrert mer eller mindre profesjonelt drevne verksteder i områder som Telemark og Setesdal. (Fossberg, 1991, s.18) I de kjente sølvsmedslektene i Telemark, Mandt og Erland, hvor man

vet at sønnene videreførte farens håndverk, er det sannsynlig at utdanningen foregikk på dette verkstedet. Noen ble også sendt til nærmeste by for å gå i lære. Men når vi vet hvor avvisende laugsgullsmedene var til å få konkurrenter er det lite trolig at de tok bygdesølvsmedenes sønner inn i lære. (Fossberg, 1981, s.4). Markedet var begrenset, og de prioriterte sine egne sønners utdanning, og ønsket å ha kundene for seg selv.

Bergensgullsmedene stemplet sine ”bondevarer” godt. Hvorfor ble ikke de store bolesøljene og slangesøljene, hvor det var god plass på baksiden, stemplet? Noen få av disse gamle søljene er stemplet, men de fleste er det ikke. I en undersøkelse som ble gjort av Aagot Noss på Norsk Folkemuseum på begynnelsen av 1990-tallet ble det påvist at 7 av 10, altså 70% av søljene var ustemplet. (Pers. kom. tekstilkonservator Kari-Anne Pedersen ved Norsk Folkemuseum.) Jeg tror det er bygdehåndverkere utenfor laugene som har laget mange av disse. De arbeidet ulovlig, og kunne derfor ikke stemple arbeidene sine.

Robert Kloster hadde et mer helhetlig syn på tradisjonskunst enn kultureliten under nasjonsbyggingen, som var mest interessert i selve gjenstandene. Kloster mente kunsten ikke kunne sees isolert, men at den måtte vurderes i sammenheng med det samfunn den var en del av. De utskårne kannestolene og rosemalte bollene er eksempler på gjenstander som forteller en historie, som hører til i et kulturelt system, og som må forstås i sammenheng med det. I boken ”Tradisjon og Impuls, Festskrift til Robert Kloster” refereres konservator Fartein Valen Sendstad (1918-1984);

”Vi betrakter det gamle bygdesamfunnet som en helhet, og har ikke delt det inn som en sosial lagkake for at vi skal kunne holde oss til det øverste, pyntede kremlaget.

(Bjerknes, 1975, s.126)

Tradisjonskunsten må sees i sammenheng med andre aspekter av folkekulturen. Gjenstandene var en del av bondebefolkningens levde liv, det var bruksgjenstander som hadde viktige funksjoner. Draktsølvvet hadde for eksempel sammenheng med trosforestillinger, klesskikk, sosiale koder og økonomi i bondesamfunnet. Dette er beskrevet i kapittel 3 i denne avhandlingen.

I Norge har den dominerende oppfatningen blant kunsthistorikere, representert ved for eksempel Martha Hoffmann og Dag Sveen, vært at den tradisjonelle folkekunsten opphørte å eksistere på slutten av 1800 tallet. Nils Georg Brekke

derimot, sitert i «Om folkekunst, en innstilling fra Norsk Kulturråd» 1977, hevder at *”folkekunsten har interessante linjer fram til vår tid”*. (Lerheim, 1977, s.42)

Han erkjente at det alltid har vært laget tradisjonelle, dekorerte bruksgjenstander på bygdene. Det har hele tiden siden slutten av 1800-tallet blitt laget rosemaling og treskurd, broderi og sølvarbeid. På små verksteder og i hjemmene rundt i bygdene har håndverkere laget produkter til et lokalt marked. I perioder har det vært liten etterspørsel, i andre perioder har disse gjenstandene vært mer populære. Alt har ikke vært av like god kvalitet, men noen dyktige utøvere har skilt seg ut. Et eksempel var Eivind Tveiten fra Dalen i Telemark, som gjennom de første tiårene på 1900-tallet, og helt til 1960-tallet, laget mye fint bunadsølv. Han deltok på store håndverksutstillinger i København og Kristiania på 1920-tallet, ble premiert og fikk svært god omtale. Han laget et sett bunadsølv til Kronprinsesse Märthas Øst-Telemarkbunad, som prinsesse Märtha Louise bruker nå. Han bør få en stor del av æren for at bunadsølv og filigransarbeidet overlevde og opprettholdt sin kvalitet i en periode hvor oppfatning var at de gamle bondesmykkene var noe skrammel. I følge min mester, Knut Fossen-Helle, kunne man i mellomkrigstiden legge en bolesølje på gaten i Kristiansand, og ingen ville bry seg med å plukke den opp.

Tradisjonskunst blir ofte knyttet opp mot det nasjonale; norsk folkemusikk og norske bunader. Men etter hvert som man fordyper seg i fagområdet innser man at mange temaer, motiver, stiltrekk og teknikker går igjen i tradisjonskunsten over hele verden. Folkeeventyrene finner sine paralleller i eventyr fra India, og jeg oppdaget selv den karakteristiske formen til en rosesølje, en mellomstor sølje, vanligvis ca. 5-7 cm dia. i stort format i smijern over en døråpning i middelalderbyen Tarquinia i Italia. Også filigransteknikken finner man igjen over hele verden.

Det fascinerende med tradisjonskunst, er at den er lik, men samtidig ulik, den er både internasjonal og nasjonal samtidig.

4.3 Kreativitet i tradisjonskunst.

I folkemusikken har man lenge vært klar over regionale og individuelle forskjeller og dyrket dem. Når det gjelder bunadsølv har oppmerksomheten rundt alle variasjonene vært mindre. Man har visst om de regionale forskjellene, at det ble brukt forskjellige søljer

på Vestlandet, i Telemark og i Valdres. Dette fordi det har vært sølvsmeder som har arbeidet lokalt, og dermed preget sølvet som har vært i bruk i for eksempel Valdres. Selv om noe bunadsølv også ble solgt på kjente markeder som for Kongsbergmarte'n og på Grundsetmarte'n, var omsetningen på 17-1800-tallet mer geografisk begrenset enn i våre dager. Draktsølvområdene overlappet hverandre i større grad enn draktområdene. Det er fordi søljene varer i flere generasjoner, og følger eieren ved giftemål på tvers av bygdelag. Ei jente fra Hallingdal som giftet seg med en Valdris hun traff på sommerstevnet på Vasetdansen, tok med seg sitt hallingsølv, som deretter ble brukt av hennes etterkommere på det nye hjemstedet i Valdres. Kundenes preferanser har også helt sikkert spilt en rolle, det er påfallende hvor mange som vil ha «ei slik sølje som Margit på nabogarden har».

Kildene forteller om hvilke typer draktsølv som ble brukt i forskjellige områder. Dette er kilder som skifter, gamle fotografier og kunstneriske framstillinger. På hele 1800-tallet reiste billedkunstnere rundt i landet og brukte lokale modeller til sine nasjonalromantiske malerier og akvareller. Dette er gode kilder. Og at det finnes mange varianter av for eksempel vestlandsøljer, slangesøljer fra Telemark, og Ringestadsøljer fra Valdres, det ser vi i museumsmagasinerne. Materialet framviser en kreativitet det er ønskelig å videreføre.

Håndlagede søljer har en høy pris, som all håndverksproduksjon i Norge. Heldigvis er det et marked for slike håndlagede søljer, belter, spenner og knapper. En bunad er en investering for livet, og den går gjerne i arv i flere slektsledd. Det er mange som vil komplettere bunaden sin med håndlaget bunadsølv, smykker som siden vil bli familiens arvesølv i generasjoner framover. Denne kundegruppen gir filigransarbeideren mulighet til å bruke sin kreativitet, alle hennes produkter er unika, og hun kan la seg inspirere av det gamle draktsølvet som finnes i museer og privat eie. Dagens store velstand i Norge og bunadens høye status, gir håp om et bedre grunnlag for det levende håndverket og mulighet for, i alle fall delvis, å stå imot den forflating av form som truer gjennom masseproduksjon av bunadsølv.

En stor fordel for oss, er at kildene våre er så bestandige, de råtner ikke, blir ikke utslitt eller spist av møll. I museene er det smykker som er flere tusen år gamle. Dette gamle kildematerialet er en stor inspirasjonskilde. Jeg kopierer ikke de gamle modellene, men bruker dem som utgangspunkt for min kreativitet. De inspirerer meg og utfordrer meg. Jeg bruker min håndverkskunnskap som filigransarbeider, ser detaljer og elementer som kan grupperes og re-grupperes, omformes og manipuleres, finner på mine egne små detaljer som passer inn, og lager ut fra dette mine egne unike søljer.

Tradisjonskunst er håndverk som er basert på rytme, harmoni og gjentakelse.

(Tin, 2011, s.40)

Filigransarbeidet er preget av gjentakelser, siden det består av så mange små, like deler, satt sammen i et system. De aller fleste norske søljene er konstruert over et 6 delingssystem, noe som gir en lett synlig rytme, balanse og harmoni. Hovedstrukturen er 6-delt, det er 6 buer i slangesøljen, 6 store boler på bolesøljen og 6 nyreformede elementer rundt senterhullet på rosesøljen. Antall kruser i ytterkant på slangesøljen er som regel delelig med 6, slik at antall demanter eller løv er 6 eller 12, og av og til 18. Det finnes selvfølgelig unntak. Jeg har faktisk sett en slangesølje med 7 buer.

Det å måtte forholde seg til disse hovedelementene, grunnstrukturen og de små, faste filigrandelene gir en egen utfordring; Hvordan kan jeg prege dette arbeidet, gjøre det til mitt?

Mikkel Tin hevder at den moderne kunsten skiller seg klart fra tradisjonskunsten på et viktig punkt; Den moderne kunsten tilstreber divergens. (Tin, 2011, s.93) Dette er en måte å se og forstå forskjellen mellom moderne kunst og tradisjonskunst. Moderne kunst fordrer stor grad av originalitet, det skal helst være slik at ingen har sett noe liknende før, mens ett av tradisjonskunstens viktigste kjennetegn er at det skal vekke gjenkjennelse. Den er ikke på samme måte utfordrende og provoserende, som man av og til kan få inntrykk av at er forventet av moderne kunst. Mikkel B. Tin hevder at

”Tradisjonskunsten tilstreber konvergens, gjensidig tilnærming, i et samspill mellom felles, gitte rammer.” (Tin, 2011, s.70)

Noen ønsker å bruke tradisjonskunsten som inspirasjon, å lage nye gjenstander med sterk tilknytning til vår tid og svake forbindelseslinjer til inspirasjonsmaterialet. En dominerende trend i vår tids kunstforståelse er at en gjenskapning/videreføring av den gamle tradisjonskunsten er uinteressant. Man kaller det kopiering, og ser ingen kreativ utfordring i denne måten å arbeide på. Samtidig vil jeg, og flere med meg, hevde at den moderne kunsten til tross for sine ambisjoner om å være grensesprengende og innovativ, også kan gjenta seg selv til det kjedsommelige.

Jeg vil med støtte hos Mikkel B. Tin hevde at:

I en situasjon hvor man «snakke om samspill og spillerom for den enkelte, om faste temaer og talløse variasjoner» (s.50-51), og der «hendene har lært å arbeide på egen hånd, får tankene fri og kan bevege seg et annet sted. Man kan hengi seg til (...) blandingen av oppmerksomhet og uoppmerksomhet (...)» (s.69)

I dette rommet, innenfor fleksible og interaktive rammer, med utallige mulige variasjoner, er det en stor utfordring og svært tilfredsstillende å la seg inspirere til skapende virksomhet.

Selv om tradisjonskunsten framstår som lik, har det alltid vært nyskapende håndverkere innen feltet. Det har til alle tider blitt introdusert nye elementer, men alltid i en lett gjenkjennelig sammenheng. Filigransarbeidet består av mange små deler som settes sammen i kjente mønstre og strukturer. Alle disse små delene kan endres i form og størrelse, og det er hvordan hver enkelt håndverker velger å bruke disse delene, som skaper variasjonene på mikronivå. Det kan være overraskende og fantasifulle kombinasjoner, men de ville alltid sees i en større sammenheng som er gjenkjennelig. Kreativiteten er et svært viktig element i tradisjonskunsten, men den utfolder seg på ett mikronivå. Man må være fortrolig med kunstformens uttrykk for å kunne se denne kreativiteten.



Figur 4-1, filigransdeler, tradisjonskunstens alfabet.

Filigran er et metallarbeid bygget opp av sølvplate -tråd og -kuler. Disse elementene kan kalles teknikkens «alfabet», og håndverkerens utfordring består i å sette sammen disse små elementene i forskjellige konstellasjoner. I det gamle draktsølv-materialet er hovedstrukturen gitt, hver sølje har sin identifiserbare form, og håndverkerens kreativitet ligger i bruke dette «alfabetet», og å utfolde seg innen den gitte hovedformen.

Bondesølvsmedene var håndverkere med forskjellige talenter, mange hadde en kort og mangelfull opplæring bak seg, og laget søljer av sørgelig dårlig kvalitet. Noen var dyktige håndverkere som leverte smykker som lokalbefolkningen etterspurte. Ofte var det, -da som nå-, relativt tradisjonelle varianter. Det er fremdeles slik at mange kunder helst vil ha noe liknende det naboen har. Men det var også sølvsmeder med større behov for å uttrykke sin kreativitet gjennom sin håndverksferdighet, og som ønsket å lage sine egne, unike varianter. Det har opp gjennom tidene oppstått klare nyskapinger, som for eksempel da slangesøljene på 1800-tallet fikk løv/vedheng, og da noen sølvsmeder begynte å bruke fargete glass-steiner. (Fossberg, 1991, s.134)

Det er to kjente sølvsmeder fra Telemark som blir knyttet opp mot slike karakteristiske nyskapinger. De var aktive på slutten av 1800-tallet. Anders Olsen Kroshaug og Jørgen T. Grinderud sies å ha jobbet i Byen, dvs. i Christiania, på de store verkstedene til blant annet Thune, Tostrup og David-Andersen. (Fossberg, 1991, s.59) Der lærte de opp bygullsmedene i den gamle filigransteknikken, som til dels hadde vært glemt i byen, men holdt i hevd i Telemark, samtidig som de lærte nye mønstre, detaljer og teknikker. Etter flere år flyttet de tilbake til Telemark, og laget draktsmykker på bestilling. Noen av deres arbeider skiller seg klart ut fra det mer tradisjonelle sølvet som ble laget i Telemark på denne tiden.



Figur 4-2, Kroshaugsølje, foto Eva Brænd

Figur 4-2 viser et eksempel på en slik sølje. Den hører til et brudesølvsett, bestående av bl. a. to store søljer. Disse søljene er like, uvanlig store, men innbyrdes forskjellig størrelse. De er laget i filigran, men med helt nye mønstre og detaljer; annen type tråd (valset

skruetråd), mye større kruser (bykruser), ingen 6-deling av mønsteret. Her er mye annerledes, det er bare teknikken i seg selv som er gjenkjennelig. Disse søljene er, etter min oppfatning, helt i ytterkant av tradisjonen, men allikevel innenfor og de står som gode eksempler på nyskaping og kreativitet i tradisjonskunsten.

Selv i våre dager er det sterke meninger om hva som er «lov og ikke lov» i bunad verdenen. Alle har hørt om «bunadspolitiet», som jeg vil påstå ikke domineres av de som jobber mest seriøst innen feltet. De restriktive holdningene var et større problem tidligere, på 1950- og 60-tallet. Nå er det større fokus på alle variantene som beviselig eksisterte i draktene på 1800-tallet, og det er store variasjonsmuligheter hvis man velger en drakt med sterk tilknytning til historiske drakter, de rekonstruerte bunadene. Det er faktisk mye strengere når det gjelder drakter med svak tilknytning til historiske drakter. Disse draktene er gjerne knyttet til en opphavsperson som har beskyttelse for sitt arbeid gjennom Åndsverkloven. Da er både produksjonsrettigheter begrenset og utformingen standardisert.

Det finnes altså mange alternativer, men hvis man vil ha en bunad i gammel stil, en rekonstruert bunad, bør man forholde seg til de variasjonene det er historisk grunnlag for, og de er ganske mange. Av samme grunn er det også større aksept og interesse for mer særpreget og variert drakt/bunadssølv.

4.3.1 «Mot», stil og ”morsmål”



Figur 4-3, Jørgen T. Grinderud

De forskjellige håndverkerne/sølvsmedene hadde og har sine egne små detaljer som på forsiden av arbeidsstykket/søljene kan identifiserer dem for kjennere med et trent øye og god kjennskap til fagområdet. Dette er hva Rikard Berge (Berge, 1925) kalte ”mot”, og som Mats Johansson (Johansson, 2009b) vil kalle stil. En slik stil defineres ikke bare av bevisste brukte detaljer, men kan også påvises ved bruk av forskjellige dimensjoner på sølvtråden og spor etter verktøy. Min mester, Knut Fossen- Helle, kunne for eksempel fortelle meg at alt jeg la opp for han til lodding var ørlite grann skjevt, til samme side. Han kunne se at jeg konsentrerte meg, og var nøyaktig, men mente det kunne komme av at jeg hadde skjeve hornhinner, og dermed **så** skjevt. Dette som et eksempel på en håndverkens **ubevisste** preging av arbeidsstykket. Likeledes vil en smihammer med avrundet bane sette andre spor enn en hammer med plan bane. Selv om to håndverkere prøver å lage identiske søljer, vil de aldri klare det. De håndlagde gjenstandene er unikaprodukter, det er umulig å lage to helt like. Håndverkeren vil også **bevisst** sette sitt preg på gjenstanden. Valg vedr. hvor tett tråden er tvunnet, hvordan krusene er klippet, størrelsen på de små sølvkulene, er bare noen få av de utallige detaljene/variasjonene som vil bestemmes av håndverkerens estetiske valg og avveininger. Mange av disse valgene er klare bevisste valg, mens andre framkommer etter mer tilfeldige avgjørelser. Hvilke sølvdimensjoner er tilgjengelig, hva som var vanlig på verkstedet hvor håndverkeren fikk sin opplæring etc. kan være eksempler på ikke bevisste valg. Det er ikke slik at det er en ”riktig” måte å lage en sølje på. Disse variasjonene er tegn på at levende håndverk. Slike detaljer, spor etter verktøy og arbeidsmetoder vil prege søljene, gi dem en helt egen identitet, og kunne gi indikasjoner på hvem som har laget den. Johansson har i en diskusjon kalt dette håndverkerens **morsmål** (Masterseminar, Rauland, mars 2013), et begrep jeg finner svært relevant. Johansson bruker dette begrepet i forbindelse med musikere og deres musikkutøvelse, men jeg ser at det også er relevant i forhold til filigrans håndverket, og sikkert i forhold til andre tradisjonelle håndverk også.

Det spesielle med et tradisjonshåndverk som filigran, er at gjenstandene bare tilsynelatende er like. Man må vite hva man skal se etter, og ha et trent øye for å oppdage de mange små forskjellene på mikronivå. Det er ikke nødvendig å være håndverker med lang erfaring for å se disse forskjellene, men det er nødvendig at noen gjør en oppmerksom på hva en skal se etter.

En ting er å kunne se disse små variasjonene, en annen er å implementere dem i sitt eget virke som håndverker. For å kunne tilegne seg en slik dybdekunnskap trengs mange års erfaring og fordypning i fagfeltet, og først da kan man kalle seg en varierende utøvertype.

(Kvifte, 1994, s.40) Man bør kjenne regionale forskjellene, kjenne draktene og tidsepokene, vite hvilke søljer som har vært i bruk og blitt laget hvor. Man bør også kjenne til omsetningsformer og handelssentra for å forklare utbredelse av de forskjellige søljene. Alle disse faktorene er viktige for å kunne vite hva som er tillat/riktig/mulig å variere. Samtidig er det viktig å understreke at den ferdige søljen er skapt ut fra lang rekke bevisste og ubevisste valg, intuitive avgjørelser og tilfeldigheter, og det er dette som gjør det ferdige produktet unikt. Jeg har som ambisjon å være en varierende utøvertype, med fokus på min mulighet til å uttrykke kunstnerisk kreativitet innen gjenkjennbare mønstre/former/grenser, grenser som samtidig er fleksible og interaktive.

«...dynamisk stilbegrep som også tillåter att gränser kan expandera.»

(Johansson, 2009a, s.36)

4.3.2 Sammenlikning med slåttemusikken

Jan Petter Blom (Blom, 1993, s.9) viser til Cecil Sharp (1907) og skriver om de tre kriteriene «variasjon», «kontinuitet», og «seleksjon», som sentrale i omgang med begrepet folkemusikk. Det samme kriterier er sentrale i forbindelse med draktsølvet. I det følgende bygger jeg nært på Jan Petter Blom.

Variasjon- På samme måte som folkemusikken, fremstår draktsølvet som grupper av mer eller mindre beslektede stilistiske/formmessige søljer, der visse varianter kan ha tilknytning til geografiske områder og enkelte håndverkere.

Kontinuitet- Draktsølvet er også et bindeledd mellom fortid og nåtid, og en formidler av forestillingen om en sammenheng i gruppeverdier og gruppeholdninger over generasjoner.

Seleksjon- Autoriteter i fagmiljøet, og fagmiljøet i seg selv, har sanksjonert et lite utvalg som «verdige» modeller for videreføring. Det er noen søljetyper som brukes mye, mens andre blir oversett og lever et anonymt liv i museenes magasiner.

Jeg ser klare likhetstrekk mellom hvordan folkemusikken utøves og hvordan jeg som håndverker jobber med utformingen av søljene. Ved analyse av slåttemusikken brukes

forskjellige nivåer for å belyse variasjonene, dette er også en god framgangsmåte ved undersøkelser av draktsølvet. Dette er nivåer som beskriver den grunnleggende formen, hvordan jeg varierer med store, lett synlige elementer, og hvordan jeg tilslutt velger å plassere smådelene. Jeg kommer tilbake til en grundigere gjennomgang av dette i kapittel 5.3; «Formanalyse av slangesøljen»

Man snakker om forskjellige ”dialekter” innen musikken, med lokale og regionale særtrekk. (Aksdal, 1993, s.147) Dette er også tilfellet med bunadsølvet, men denne avhandlingen handler ikke om de regionale forskjellene, men de individuelle, kreative tolkningene av en søljetype.

Det er særlig på framføringsnivåer jeg ser likhetstrekk. Elementene som inngår i en framføring kan være bl.a. motiver og vek, tempo, rytmikk, ornamentikk, strøksfigurer og frasering, for ikke å glemme improvisasjoner.

Det hører også med under framføringsnivået å understreke den friheten i selve framføringen som er knyttet til slåttespillet. En slått representerer aldri noen fast form, slik som et stykke europeisk kunstmusikk.

(Aksdal, 1993, s.148)

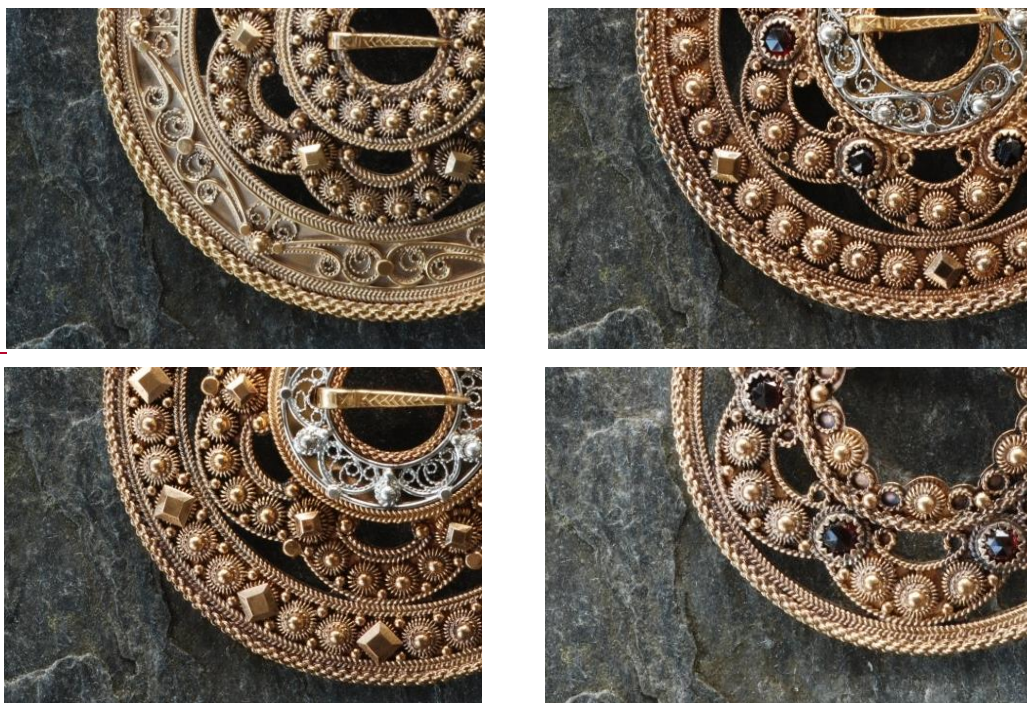
I filigransarbeidet jobber jeg med mange forskjellige, små sølvdeler. Jeg må forhånd lage opp kruser (i forskjellige størrelser og utforminger, ref. krusinger (Nyhus, 1993, s.93)), knupper (sølvkuler i diverse størrelser), demanter (firkantede, faseterte sølvdeler), forskjellige tvinnede og flettede trådvarianter, flatvalset tråd og krullinger (triller (Nyhus, 1993, s.93)). Noen av benevningene er til og med ganske like. På samme måte som musikken og utøvelsen av den, er søljene også bygd opp av gjentakelser og gjenkjennelige formler.

Når jeg begynner å lage en søljetype, må jeg først gjennom noen grunnleggende arbeidsprosesser. Jeg må smi platen, gi den en kuvet form. Jeg må konstruere det grunnleggende mønsteret, og risse det på sølvplaten. Deretter må de første viktige trådene loddes på platen, trådene som viser strukturen og som gjør søljen gjenkjennelig som, for eksempel, en slangesølje.

Så begynner den kreative prosessen; hvordan vil jeg at akkurat denne søljen skal se ut. Hvilke detaljer vil jeg bruke, skal søljen ha steiner eller løv? Skal jeg bruke demanter? Skal jeg bruke småknupper både i ytterkant og innerkant langs krusene, eller bare ett av stedene? Skal jeg bruke flatbankede knupper, store og/eller små? Skal jeg sage ut de små

åpningene som dannes? Skal jeg i stedet dekorere disse feltene med trambulering, eller skal jeg bare la dem være åpne, blanke flater som reflekterer lyset? Hvordan skal jeg utforme hjørnene i slangesøljens buer? Mulighetene er svært mange.

«Det blir som man er på lag til.»



Figur 4-4, "Det blir som en er på lag til".

Slangesølje 1a, 1b, 2c, 2e, Hilde Nødtvedt

Måten jeg arbeider på gjør at i en serie på 5-6 slangesøljer vil alle bli forskjellige! Variasjonene kan ikke bli like mangfoldige som når en felespiller mister seg selv i sitt slåttespill, her er variasjonene nesten uendelige. Mitt håndverk har færre variasjonsmuligheter, men de er likevel mange flere enn de fleste innser. Jeg opplever også at jeg blir revet med i min skaperprosess, jeg føler jeg er i en "flytsone" og opplever stor tilfredsstillelse ved denne kreative utfoldelsen. Felespillerens kreativitet kan utfolde seg i løpet av noen minutter, min strekker seg over flere uker.

5 Formal estetisk analyse av slangesøljen

I dette kapitlet blir mitt analysemateriale presentert, en gruppe på 11 gamle og 11 nylagede søljer. Mine 8 søljer, som er laget til denne masteroppgaven, inngår i dette utvalget. I tillegg omfatter analysemateriale tre søljer laget av andre nålevende sølvsmeder. Observasjonene er satt inn i en tabell. (fig.5-26, s. 53)

I underkapitlet «Kvar sølvsmed sitt mot» presenterer jeg ytterligere 4 sølvsmeder/kunsthåndverkere og deres arbeider, som jeg mener tilfører denne oppgaven en viktig dimensjon. De er eksempler på nyskapende tradisjonskunstnere som lar seg inspirere av de gamle søljene, og setter dem i perspektiv.

Ved en formanalyse av slangesøljen er det formålstjenlig å påvise forskjellige nivåer i utformingen av søljen. Dette er nivåer som henviser til når de forskjellige elementene må tilføres under oppbyggingen av søljen, og ikke nødvendigvis som fremtredende visuelle elementer.

Nivå 1; Den første grunnleggende formen, selve konstruksjonen som danner de 6 buene, er sentralt i identifikasjonen av søljen som en slangesølje. Jeg kaller disse formdefinerende trådene for strukturtråder. På dette stadiet må jeg bestemme om disse strukturtrådene skal danne et flettemønster, dvs. legge to doble tråder, tvunnet motsatt vei, ved siden av hverandre. Denne effekten kan jeg også bruke senere på ikke like sentrale steder.

Nivå 2; På et tidlig stadium må det bestemmes noen hovedelementer. Skal søljen ha et midtparti eller ikke, og hvordan skal dette midtpartiet utformes? Skal det ha en midtbole (et forhøyet midtparti), eller et midtparti i samme plan som bunnen med enten filigrandekor eller krusedekor? Hvis det skal brukes fatninger til steiner på bunnen, må de lages og loddes på bunnen på dette stadiet. Skal søljen ha en ytterkant utenfor buene, og skal dette være en kant med kruser eller et filigran/ trådparti? Skal disse struktur-trådene være doble med et flettemønster, enkle (tvinnede) eller valset glatt tråd?



Figur 5-1, slangesøljer under arbeid

Nivå 3; Når strukturtråder, fatninger og kruser/evnt. rammer til åpent trådarbeid, er loddet på, må andre avgjørelser tas om søljen for eksempel skal ha «blad og blekkje», dvs. løv (i ytterkant) og heng (i de 6 buchjørnene).



Figur 5-2, slangesølje med løv, 2b, H. Nødtvedt

Visuelt er dette en variasjon som vises tydelig, og som man skulle tro kom på et høyere nivå i analysen, men jeg mener den allikevel hører til på dette nivået fordi denne avgjørelsen kan tas på et relativt sent stadium, vel og merke hvis antall kruser i ytterkant er et partall. Samtidig skal det sies at håndverkeren på 1800-tallet ikke nødvendigvis tok slike «smålige» hensyn. Det finnes søljer i museumsmagasin hvor kroker til løv/demanter kan stå i annenhver og i 3-hver kruse i ytterkant på samme sølje, uten noe system. Dette er en variasjon jeg ikke ønsker å videreføre, fordi det i min oppfatning er tegn på dårlig planlegging når ikke antall kruser i ytterkant går opp med antall kroker/demanter, som bør være jevnt fordelt.

Andre elementer som kommer inn på dette nivået er hvorvidt jeg ønsker å bruke fiskebeinstråd/flettetråd, dvs. to doble, tvinnede tråder, tvunnet motsatt vei, lagt ved siden av hverandre så de danner et flettemønster. Hvor mange demanter skal være i ytre ring med kruser; på annenhver, tredje-hver eller på hver 6. kruse?

Nivå 4; Nå begynner valgene å bli mange, og man skal se godt etter for å oppdage hvilke valg som er gjort! Skal det brukes enkle eller doble kruser, eller kruser med skål (liten ring av tvunnet tråd)? Hvordan skal filigranpartiet i ytterkanten utformes? Dette er sølvmedens rosemaling, tråder blir kuttet til og formes på frihånd til å danne et rytmisk, repeterende mønster; først «føringstråder» i flatvalset glatt tråd. Senere blir det fylt inn med ytterligere detaljer i tynn, tvunnet, valset tråd. Tråden kalles krulletråd, og mønstrene kan varieres i stor grad. Mønsteret i denne krulletråden, særlig i mønstre i roseknapper, viser om det er Setesdals-arbeid eller Telemarksarbeid på knapper og søljer fra 1900-tallet. Siden jeg har lært av en setesdøl, bruker jeg stort sett Setesdalmønsteret.

Nivå 5; Så er jeg kommet til mikronivået; hvordan bruke sølvkuler? Jeg bruker tre størrelser kuler, og disse kan igjen brukes i rund eller flatbanket form på forskjellige steder på søljen, avhengig av hvor de får plass, ligger stødig, og gjør seg bra visuelt. Den mellomstore kulen kan legges i trådøyet som den innerste tråden i buene danner, eller dette trådøyet kan være åpent.



Figur 5-3, variasjon på mikronivå, HN

Krusene lukkes med enten store kuler eller demanter. Småkuler kan legges ved siden av krusene, mellom krusene og struktur-trådene. De kan legges på en side, eller på begge sider av kruseraden, både i ytterkant og i buene. Flatbankede mellomstore og store kuler kan legges som ekstra-dekor på strukturtrådene.

Generelt kan det sies at de stilistiske valgene ikke tas separat og uavhengige av hverandre. Et valg på et nivå gir føringer for videre oppbygning av søljen. På denne måten blir søljer som i utgangspunktet har samme hovedstruktur, etter hvert som avgjørelser på forskjellige nivåer tas, mer og mer forskjellige.

5.1 Tabell og presentasjon av analysematerialet

En slangesølje består av mange forskjellige visuelle elementer som det kan være vanskelig å få oversikt over. En tabell er et godt hjelpemiddel til å sette disse enkelt-elementene inn i et system. Ved å analysere hver enkelt sølje, og påvise variasjonene og registrere dem i en tabell, er det lettere å se de reelle forskjellene.

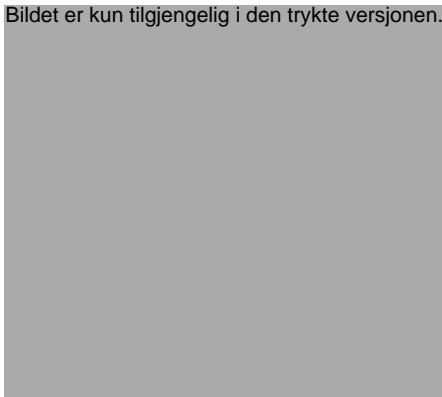
Museumssøljer.

De fleste gamle søljene til denne undersøkelsen er funnet på www.digitalt.museum.no. M11 er i privat eie. Utvalget er basert på mitt skjønn på hva som er interessante modeller å presentere. De enkle slangesøljene uten steiner, løv og med kun krusearbeid er de desidert mest vanlige, men siden denne oppgaven omhandler variasjon, har jeg valgt å ta med så mange forskjellige varianter som mulig.

De nylagede søljene er laget av gode kolleger som det har vært naturlig å spørre om deltakelse i dette prosjektet. Det finnes mange andre dyktige sølvsmeder, og jeg skulle gjerne vist flere arbeider, men jeg har vært nødt til å begrense meg.

Museums-søljer

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.



Figur 5-4, M1, TGM-SM 4598



Figur 5-5, M2, NF 1911-1556



Figur 5-6, M3, NF 1994-0268



Figur 5-7, M4, NF 1897-1408



Figur 5-8, M5, NF 1895-1116



Figur 5-9, M6, NF 1994-0112



Figur 5-10, M7, NF 1921-0553



Figur 5-11, M8, NF 1993-0942



Figur 5-12, M9, NF 1951-0386



Figur 5-13, M10, NF 1994-0274

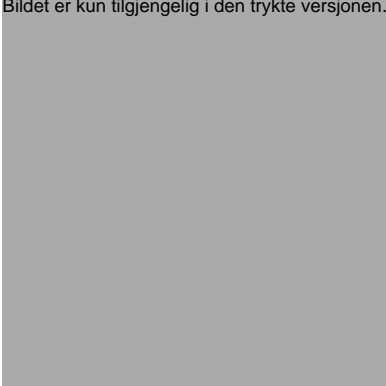
Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.



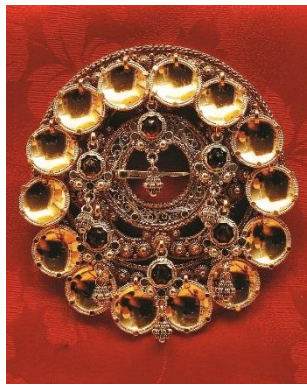
Figur 5-14, M11, P.E.

Nyere Søljer

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.



Figur 5-15, A.Aa, Aslak Aanund Aabø



Figur 5-16, Tb, Tonje Bråthen



Figur 5-17, Gg, Gry Grindbakken



Figur 5-18, Hn 1a, Hilde Nødtvedt



Figur 5-19, Hn 1b, Hilde Nødtvedt



Figur 5-20, Hn 1c, Hilde Nødtvedt



Figur 5-21, Hn 2a, Hilde Nødtvedt



Figur 5-22, Hn 2b, Hilde Nødtvedt



Figur 5-23, Hn 2c, Hilde Nødtvedt



Figur 5-24, Hn 2d, Hilde Nødtvedt



Figur 5-25, Hn 2d, Hilde Nødtvedt

	M 1	M 2	M 3	M 4	M 5	M 6	M 7	M 8	M 9	M 10	M 11	M	A Aa	Tb	Gg	Hn 1a	Hn 1b	Hn 1c	Hn 2a	Hn 2b	Hn 2c	Hn 2d	Hn 2e
MIDTfelt; opph. m. kruser			X		X					X	X		X			X			X				
MIDTfelt; opph.m.filiigran																					X		
MIDTfelt;kruser							X							X						X			
MIDTfelt; filiigran							X										X						
MIDTfelt; ingen	X	X		X			X		X													X	
BUENE; kruser		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X		X	X	X	X	X	X	X	X
BUENE; filiigran															X								
YTTERKANT; kruser				X	X	X	X	X	X		X		X	X						X	X		
YTTERKANT; filiigran										X								X					
YTTERKANT; ingen	X	X													X							X	X
FATNINGER; fargede steiner														X	X					X	X		X
HENG; løv							X	X	X	X	X								X	X			
HENG; heng									X		X												
HENG; dobber			X											X					X				
LØS TORN	X	X		X	X	X	X	X	X	X				X				X	X				
SANDSTØPT; filiigran				X					X?														
SANDSTØPT;	X																						
ENKLE KRUSER		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X								X		X		
DOBLE KRUSER				X	X								X			X							
KRUSE+SKÅL																	X	X		X	X	X	X
STORE SØLVKULER		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
MEDIUM KULER					X						X		X			X		X	X	X	X	X	X
SMÅ KULER		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
DEMANTER		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X			X	X	X	X	X	X	X	X
FLATBANKEDE KULER					X	X					X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Figur 5-26, tabell over formelementer

Tegnforklaring:

M = Museumssøljjer (Norsk Folkemuseum, Telemark Fylkesmuseum, M 11 er i privat eie) **A Aa** = Aslak Aanund Aabø, Kviteseid, **Tb** =Tonje Bråthen, Larkollen, **Gg** = Gry Grindbakken, Bamble, **Hn** = Hilde Nødtvedt, Oslo

5.1.1 Kommentar til tabell

I forbindelse med tolkningen av data fra denne tabellen vil jeg påpeke at utvalget av søljjer er begrenset, særlig hva gjelder nylagete søljjer. Men med min erfaringsbakgrunn etter 30 år i faget, tillater jeg meg likevel å trekke noen slutninger. Jeg har brukt likt antall søljjer i begge grupper, 11 stk. De gamle søljjene er sannsynligvis laget av forskjellige sølvsmeder, mens det i det nye materialet er tre søljjer laget av hhv. Aslak Aanund Aabø fra Kviteseid, Tonje Bråthen fra Larkollen og Gry Grindbakken fra Bamble. I tillegg har jeg laget 8 søljjer som utgjør den praktiske del av denne oppgaven.

Ut fra data jeg kan lese av denne tabellen framkommer det noen viktige forskjeller mellom de gamle og de nylagede søljjene. Den mest iøynefallende forskjellen er kvaliteten på håndverket. Mye av det gamle draktsølvet er slett håndverk, sannsynligvis fordi sølvsmedene ikke hadde fått en fullverdig utdanning. De gamle søljjene er også enklere med færre detaljer. Det ble også laget flere av de små slangesøljjene uten ytterkant. Det ser også ut til at selv om det er variasjon i det gamle materialet, så er de nye søljjene enda mer varierte. Tabellen framviser stor kreativitet i det nye materialet. Fargede steiner er mer brukt i våre dager. Det finnes eksempler på gamle søljjer med steiner, dette var stort sett glass-steiner, men de er sjeldne. Jeg bruker selv ofte fargede steiner, alltid granat, som er en halv-edelstein.

Et annet eksempel er at bruken av kruser på midtfeltet, i buene og ytterkant var oftere brukt før, mens det er mer bruk av åpent filigran i disse feltene i de nyere søljjene. Dette er fremdeles uvanlig, men i dette utvalget finnes eksempler på det. Gry Grindbakkens sølje med filigran i buene er den eneste jeg har sett.

Doble kruser og kombinasjonen kruse-skål-kule er også mer brukt i de nyere søljjene, og også bruken av tilleggs dekor som flatbankede kuler. Aslak Aanon Aabø bruker nesten alltid doble kruser.

I våre dager er håndlagede søljjer et eksklusivt produkt i seg selv, og det finnes et parallelt marked med rimeligere, masseproduserte søljjer. De gamle søljjene skulle tilfredsstille både de som ville ha ekstra fine søljjer, og de som ikke hadde så god råd, dette kan være en del

av forklaringen til spredningen i hvor forseggjort søljene er. I tillegg er de nålevende sølvsmedene i verkstedsegmentet bevisst på at de ønsker å lage unikaprodukter av god kvalitet, og jobber med å finne sine egne varianter av de kjente søljemodellene. Det ser altså ut til at produktgruppen søljer i våre dager deler seg i to markerte undergrupper; De masseproduserte søljene er sterkt standardisert, det blir produsert hundrevis av like enheter, og dekker etterspørselen i ett rimeligere pris-segment, mens de håndlagde søljene framviser en sterkere tendens til variasjon og bruk av detaljer, og er et eksklusivt produkt for spesielt interesserte.

6 «Kvar sylvsmed sitt mot»

Med henvisning til oppgavens tittel vil jeg under kort presentere et utvalg nålevende sølvsmeder og deres versjoner av slangesøljer og søljer/brosjer inspirert av det gamle draktsølvet. Dette er til dels de samme sølvsmedene jeg har nevnt tidligere i oppgaven og som har vært mine samtalepartnere i uformelle møter. Noen av disse søljene er med i min tabell, men ikke alle. I tabellen presenteres slangesøljer, mens noen av disse håndverkerne har laget søljer jeg synes det er interessant å vise i min sammenheng.

6.1 Aslak Aanund Aabø

Aslak Aanund Aabø har vært sølvsmed i Kviteseid en mannsalder. Nå har butikken og verkstedet gått videre til neste generasjon. Aslak er en dyktig håndverker med sterke meninger om sitt fag. Han gikk i lære hos Eivind Tveiten i Dalen, en bauta i sølvsmedhistorien. Aslak lager en nydelig slangesølje i tradisjon etter sin læremester, og mener at dette er den perfekte slangesøljen. Den er strengt bygget opp, med forholdstall og dimensjoner som gir en sølje i perfekt balanse. Han bruker doble kruser og mange småperler. Hans demanter er stukne, dvs. at fasettene er laget med en stikkel som skaver bort sølvet. Dette gir skarpe og blanke fasetter som reflekterer lyset klart. Hans holdning til denne versjonen av slangesøljen og dens opphavsmann, Eivind Tveiten, kan sammenliknes med posisjonen Tarkjell Aslakson hadde i spillemannsmiljøet; *En dyktig utøver hvis stil blir sterkt normgivende*. (Kvifte, 1994, s.42)

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.



Figur 6-1, Aslak Aanund Aabø

6.2 Marit Andersen

Marit Andersen har vært lærer på Akademiet og på metall-linjen på Høyskolen i Telemark i mange år. Hun gikk i lære hos «min» mester Knut Fossen-Helle noen år før meg. Marit har alltid latt seg inspirere av tradisjonskunsten, og mottatt Statens arbeids-stipend fra Norsk Kunstnerstipend. Hun har lært opp mange sølvsmeder, og vært en tradisjonsbærer som har følt ansvar for å videreføre sitt håndverk. Av hennes elever kan nevnes Tonje Bråthen og Lori Talcott. Søljen Marit har laget, skiller seg ut ved sitt opphøyede midtparti, hvor hun bruker både ekstra små kruser og ett åpent filigransparti. Denne kombinasjonen er hun alene om, og er et godt resultat av hennes egne estetiske valg.

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.



Figur 6-2, Marit Andersen

6.3 Arnt Darrud

Arnt Darrud fra Gvarv er en annen svært dyktig sølvsmed og filigransarbeider. I tillegg til å være sølvsmed, treskjærer og kunstmaler, tegner og bygger han hus, og har bygget opp ett fantastisk tun med eget husvære, verksted og galleri hjemme under Sulukollen i Sauherad. Han er en ekte multikunstner! Arnt har gått i lære hos Aslak Aanund Aabø, men har en helt annen tilnærming til det tradisjonelle draktsølv. Han tillater seg både det ene og andre, og påtar seg gjerne å «jazze opp» bunadsølv litt. Han er ikke så opptatt av å bruke bare gamle søljeformene til bunaden, og bruker en del fargede glassbeads. Ett eksempel på dette er søljen på fig 6-3, en nyskaping som kombinerer elementer og symboler fra gammel og ny tid, hjertet og eplet (symbol for eplestedet Gvarv)

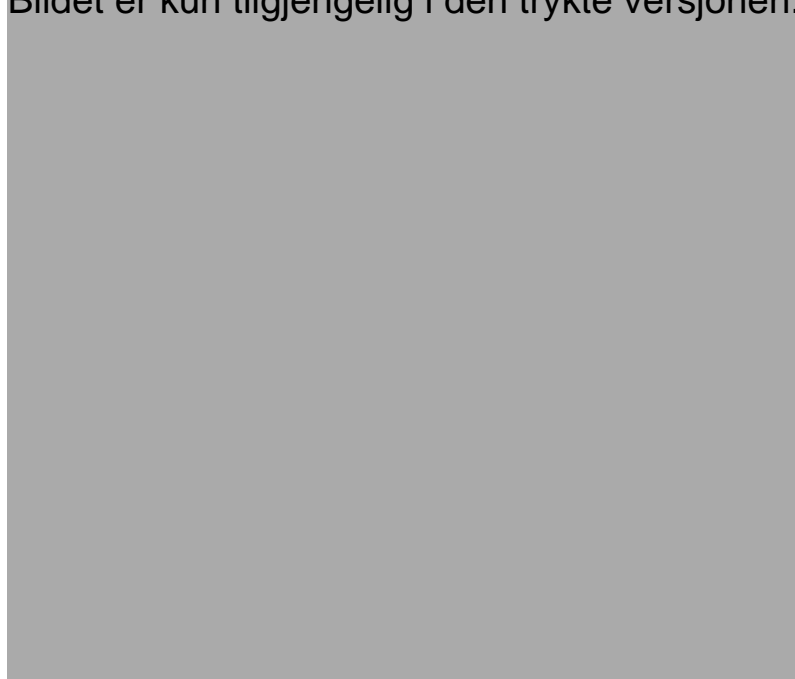
Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.



Figur 6-3, Arnt Darrud

Samtidig har han stor respekt for det gamle draktsølvet og *de sterke formene* som han kaller dem. De sterke formene som gjør at disse søljene fremdeles er i bruk etter mange hundre år. Dette er søljer med linjer tilbake til middelalderen. Det er ikke mange bruksgjenstander i dag, som har så lang historie. Søljen på fig 6-4 er en kopi av en middelalder slangesølje; en horvesølje. Originalen til denne søljen er den kjente Huldresølja fra gården Klevar i Sauherad, en sølje som har et sagn knyttet til seg, og som bringer ulykke til dem som bærer den.

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.



Figur 6-4, Huldresølja fra Klevar, Arnt Darrud

6.4 Gry Grindbakken

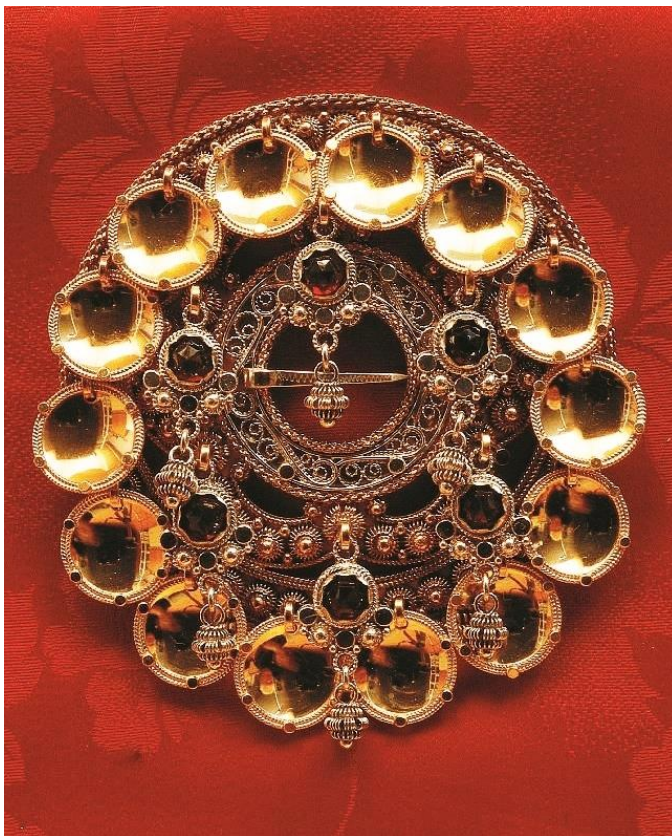
Gry Grindbakken fra Bamble har gått i lære hos Arnt Darrud, vært student ved Folkekunstlinjen i Rauland, og er en ung, dyktig og driftig håndverker. Hun er flink med de nye sosiale mediene, og bringer bunadsølv ut til den yngre garde. Hun lager sine egne, unike søljemodeller og tilfører dem en ny schwung, og lager definitivt sitt eget «mot». Slangesøljen på bildet med fargede steiner og filigran i buene er svært uvanlig, men den er likevel klart gjenkjennelig som en slangesølje. Hun forteller at hun ved en anledning hadde en bod på Dyrskun i Seljord hvor hun blant annet viste fram denne søljen. En gammel kjent sølvsmed sto lenge ved boden hennes før han sa; «*Du må ikkje tulle med slangesylgja*» Denne søljen nærmer seg tydeligvis rammene for tradisjonen, hvert fall for konservative sølvsmeder.



Figur 6-5, Gry Grindbakken

6.5 Tonje Bråthen

Tonje Astrid Bråthen var student på Folkekunstlinjen på Rauland før hun begynte i lære hos meg i januar 1993. Etter to år i lære tok hun sin svenneprøve med glans, Bestått, Meget Tilfredsstillende, og hun ble tildelt Svenneprøvedalje og stipend fra Oslo Håndverksforeningen i Oslo Rådhus. Av ca. 650 kandidater i alle håndverksfag dette året, ble det ut/tildelt 3 svenneprøvedaljer, så hun er en meget dyktig sølvsmed. Tonje er etter hvert blitt medlem av og aktiv i styret i Norske Kunsthåndverkere. Der er det ikke mange filigransarbeidere. Men Tonje trosser nedlatende holdninger og lager nydelig filigran i nye og spennende sammensetninger. Hun har vunnet flere designkonkurranser. Det ene bildet er av hennes svennestykke; en slangesølje med «blad og blekkje», dvs. løv og filigransheng, (fig 6-6)



Figur 6-6, svennestykke, Tonje Bråthen

Den andre (fig 6-7) av en fantastisk nyskapende filigransølje i sølv, gull, og diamanter. På denne søljen er formspråket kjent og tradisjonelt, 6-deligen og filigran, rosetter, kruser og kuler, gammel festeanordning, men designet er helt Tonjes eget. Men gull og diamanter ikke standard. Så er dette draktsølv? Noen vil si nei, andre vil si ja.



Figur 6-7, Tonje Bråthen

De første årene etter avlagt svenneprøve hadde Tonje verksted på Maihaugen. Hun fikk tilgang til magasinene og laget sine versjoner av de gamle «dingsilknappene» og hjertesøljene som har vært i bruk i Gudbrandsdalen. Hun preget dem med sin egen kreativitet, og laget sin egen tolkning av de gamle søljene. Ikke alle likte dette.

Av og til føler jeg at tradisjonen står på skuldrene mine og trykker meg ned. Er dette lov, kan jeg gjøre dette...?

Bunadsmiljøet kan være vanskelig å forholde seg til.

6.6 Lori Talcott

Lori Talcott er en amerikansk sølvsmed med sterk tilknytning til Akademiet i Rauland, hvor hun først har vært elev under Marit Andersen, og siden lærer på sommerkursene i mange år. Lori har utdannelse fra University of Washington i Seattle, hvor hun spesialiserte seg på graving og korpus. Sin første kontakt med filigran fikk hun på mitt verksted på Folkemuseet vinteren 1990. Siden har hun laget mange flotte søljer med utgangspunkt i den norske draktsølvtradisjonen. Hun sier selv at hun er konservativ når hun lager søljer som skal brukes til bunad, hun har stor respekt for draktsølvtradisjonen. Hun lager også spennende nye brosjer med tydelig utgangspunkt i det historiske draktsølv, men med overraskende kombinasjoner og nye «vrier» på det gamle. Hun kombinerer filigran og graving på en interessant måte, og er en usedvanlig dyktig håndverker. For å beskrive Loris stil er det en nyttig å sammenlikne med mine egne søljer;

Loris søljer er litt tradisjon og mye Loris ideer og estetikk, i motsetning til mine søljer som er mye tradisjon og litt meg.

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen



Figur 6-8, Dronningsølje, Lori Talcott

6.7 Siri Berrefjord

Siri Berrefjord er en kreativ tekstilkunster, grafisk designer og fotograf med mange gode ideer. Under et fotografoppdrag for et auksjonshus fikk hun ideen til å lage silikonavstøpninger av gammelt bunadsølv, og å lage dem som ørepynt, brosjer og anheng. Disse smykkene har fått mye positiv oppmerksomhet i kunsthåndverkmiljøer, og blitt populære salgsobjekter. Og de er unektelig en nyskaping. Selv synes jeg hun er langt utenfor rammene tradisjonen gir, men ideen er morsom, og alt er jo lov! Det er herlig forfriskende, men er det bunadsølv?



Figur 6-9, Siri Berrefjord

7 Eget kreativt arbeid

I dette kapitlet vil jeg prøve å sette ord på mine egne refleksjoner og tanker når jeg jobber ved arbeidsbenken, og knytte disse refleksjonene konkret opp mot utformingen av slangesøljene mine.

Filigransarbeid er en tidkrevende teknikk, som fordrer tålmodighet, stødige hender og godt syn. Å arbeide med håndlaget bunadsølv er kreativt utfordrende og teknisk krevende.

Arbeidet veksler mellom produksjon av smådeler som kan oppfattes som kjedelig, grove smi oppgaver, konstruksjon av grunnriss, nitidig forming av trådmønstre, opplegging av 100-vis av smådeler i flere omganger, lodding, utsaging og filing. Noen av disse oppgavene er morsommere og mer faglig utfordrende å gjøre enn andre, og det veksler hele tiden mellom rutinearbeid og mer krevende og kreative arbeidsprosesser. Hele tiden mens jeg jobber med de mindre krevende arbeidsoppgavene, tenker jeg på løsninger og variasjoner jeg vil bruke på søljene. De mer rutinemessige oppgavene, som å smelte kuler og lage kruser ser jeg på som meditativ friminutt i hverdagen. Jeg er konsentrert, og det er svært viktig å ikke slurve med dem, for det ferdige produkt blir aldri bedre enn enkeltdelene. Det krever likevel ikke like mye konsentrasjon som de store loddingene og selve utsmykningen/ detaljbruken på hver sølje.

Gjennom prosessen (med å brodere) flyt tankar og handling saman

(Rorgemoen, 2012, s.52)

Den varianten av filigranteknikken som jeg hovedsakelig bruker i mine søljer er krusearbeid. Jeg bruker tråder, kruser og kuler, som loddet på en sølvplate, i motsetning til når trådene står alene, og arbeidet er gjennombrutt. Når hovedstrukturen er loddet opp, og alle delene, ofte flere hundre, er loddet på i det mønsteret jeg har valgt, sager jeg ut mellomrom som dannes i mønsteret. Variasjonene oppstår ved måten jeg kombinerer, og på hvilke måte jeg bruker de små og store enkeltelementene innen hovedstrukturen, og hvilke mellomrom jeg velger å sage ut

Alle mine søljer er 100% håndlagede, og jeg lager små serier på 5-6 søljer av gangen. Jeg lager aldri en og en sølje, jeg trenger effektiviteten og lønnsomheten i det å lage små serier. Men selv om jeg lager små serier er aldri søljene i samme serie helt like. I en verkstedperiode skal jeg for eksempel lage slangesøljer; de er alle slangesøljer, men har innbyrdes små forskjeller. Det er dette som gjør det tradisjonelle filigransarbeidet så utfordrende og morsomt. Jeg «leker» med detaljene. Dette er forskjeller jeg må gjøre folk

oppmerksomme på, de synes ikke ved ett overfladisk, første øyekast. Det krever en mer konsentrert oppmerksomhet å se disse små variasjonene.

Jeg begynner med å smi opp bunnplater til en kuvet form, og risser opp hovedstrukturen på disse platene. Slangesøljene er 6-delt, og lett å konstruere ved 6 deling av sirkelen. Deretter lodder jeg på de første trådene som definerer struktur og inndeling. Allerede på dette stadiet må jeg ta visse avgjørelser når det gjelder utforming; skal søljen ha fargede steiner må det settes av plass til fatninger, skal søljen ha forhøyet midtparti, eller løst filigransparti må dette forberedes. Jeg må under hele prosessen kontinuerlig ta avgjørelser vedrørende søljens utforming.

Deretter blir krusene lagt på plass, og loddet i de områdene jeg har satt av til dette. Ved loddinger varmes gjenstanden opp til 7-800 grader, og det sier seg selv at det er en håndverksmessig utfordring å klare å lodde sammen en stor, relativt tykk sølvplate og de tynne trådene som, for eksempel krusene er laget av, uten at krusene får for mye varme og smelter. Dette er loddinger som gullarbeidere (en annen spesialisering innen gullsmedfaget) har mareritt om. Etter at struktur-trådene og krusene er loddet på må jeg ta stilling til hvor mange, hvor store og hva slags kuler jeg skal lodde på. På dette stadiet er det lett å la seg rive med, og legge på for mange detaljer. For mye og for lite er like galt. På alle stadier i prosessen kan jeg velge å bruke mer eller mindre detaljer, enkle eller doble tvunnede tråder, enkle eller doble kruser, mange sølvkuler eller få, flatbankede kuler eller runde, store eller små. Mari Rorgemoen skriver;

Gjennom skaping skjer erkjennning.

(Rorgemoen, 2012)

Det er viktig å legge opp de forskjellige mulighetene, og se varianten i tre dimensjoner, i motsetning til å tegne dem. Det er etter å ha prøvd meg fram med forskjellige utforminger, at jeg kan ta en god avgjørelse.

Jeg ser mye på gamle søljer på i museum og i privat eie, jeg ser på hva slags variasjoner, hvilke detaljer som er brukt, og hvordan de er komponert/satt sammen. Jeg er svært bevisst på at jeg skal bruke mange detaljer, men må passe på at jeg ikke overdriver. De masseproduserte søljene kan være detaljrike, men de er identiske. Jeg vil at det skal være mulig å se at mine søljer er håndlagde, ved å velge detaljer som ikke sees på så mange andre søljer, verken de som er laget på en fabrikk eller på et annet lite verksted.

Jeg ønsker å ta i bruk variasjonsrikdommen, samtidig vil jeg at mine søljer skal være gjenkjennelige som mine, ved at jeg konsekvent bruker noen signaturdetaljer, f.eks. **den tredelte krusen (kruse-skål-kule), og det samme grunnmønster i de løse filigranspartiene.** Jeg bruker også mye **granater**, røde halvedelsteiner. Jeg gikk i lære hos en setesdøl, derfor bruker jeg stort sett **Setesdalsvarianten av krullemønsteret.** Jeg bruker også **mange småkuler og mye flatbankede kuler.** Disse detaljene i kombinasjon er min signatur, mitt «mot», og kan sees på fig. 7-1



Figur 7-1, Sølje med mine detaljer, mitt "mot"

Som i musikken er det viktig at søljene er «riktige» i struktur og hvilke detaljer som brukes, men hvordan detaljene settes sammen i ulike mønstre er åpent for utallige variasjoner. Johansson viser til dette sitatet av Tellef Kvifte. (1994)

Samtidig som det är helt avgörande att musiken är stilmässigt riktig framförd på mikronivå, -så finns det en stor flexibilitet i utformningen av traditionella låtar.

(Johansson, 2009a, s.47)

Søljene som inngår i mitt prosjekt ble laget i to perioder. Den første serien ble laget i juni og siste halvdel av august 2013, og den andre i mars og første halvdel av april 2014. De to arbeidsprosessene overlapper hverandre den første perioden, da jeg smidde opp plater, og konstruerte og loddet opp grunnstrukturen, dvs. da jeg jobbet i nivå 1. På dette stadiet måtte jeg være svært konsentrert, fordi jeg da la grunnlaget for hvordan de ferdige søljene skulle bli. Jeg måtte ha klart for meg hvilke variasjoner jeg ønsket å vise. Det er ikke mye å si om søljene på dette stadiet enn at arbeidsprosessen gikk greit, og jeg så fram til oppgaven som lå foran meg. Se fig. 7-2.



Figur 7-2, søljer under arbeid.

I forbindelse med dette masterprosjektet har jeg laget flere varianter enn jeg vanligvis gjør. Krav til effektivitet og lønnsomhet gjelder også for meg, og jeg må hele tiden tenke pris. Håndlagde, unikasøljer er kostbare, det er bare noen få kunder som er villig til å betale for de helt spesielt forseggjorte og uvanlige søljene. Det er innlysende at jo flere forskjellige utforminger jeg velger å lage, dess lenger tid bruker jeg. Dette prosjektet har gitt meg en mulighet til å lage mange flere varianter enn det som er lønnsomt. Det har gitt meg muligheten til å være ekstra kreativ.

Søljene i den første serien er varianter av den mest vanlig slangesøljevarianten, uten løv og heng, og med en bred kant utenfor buene. Jeg ønsket, tydeligvis ubevisst for det var ikke planlagt, og ble først tydelig i etterkant av arbeidsperiodene, å utforske mulighetene **innenfor** relativt trange rammer. En variant av **sølje 1a** (fig 7-3) laget jeg første gang i 2002, og den er blitt min personlige favoritt. Krullemønsteret i ytterkant kan varieres nesten i det uendelige, det kan sammenliknes med rosemaling. På denne modellen kan jeg også velge å sage ut felt i trådmønsteret i ytterkanten, men det er ikke gjort på denne søljen. **Sølje 1b** (fig 7-4) er en av mine mest solgte modeller, men vanligvis bruker jeg demanter på hver 3. kruse, ikke hver 6. som her. Vurderingen min i dette tilfellet var at jeg synes demantene vises tydeligere når det bare er 6 av dem. **Sølje 1c** (fig 7-5) er en variant

jeg aldri har laget før, og som jeg heller ikke har sett maken til. Både den ytterste «krullekanten» og mønsteret rundt tornhullet er egen ide. Krullekanten er inspirert av Kroshaugsøljen (fig 4-2). Jeg liker å legge til slike uvante og overraskende detaljer. Selv om disse to elementene er «nye», mener jeg likevel det ikke er særlig tvil om at dette er en tradisjonell slangesølje.



Figur 7-3, Hn 1a



Figur 7-4, Hn 1b



Figur 7-5, Hn 1c

Den andre serien ble laget i mars og halve april 2014. Blant disse er det varianter jeg har laget før, men også varianter jeg ikke har laget tidligere. **Sølje 2a** er uvanlig fordi den har krusedekor i løvet, og det er heller ikke ofte å se krusedobber. Den er inspirert av museumsøljene M3 (fig 5-7, krusedobber) og M9 (Fig 5-13, dekor i løvet). Disse krusedobbene er uvanlige, slike slangesøljer har som regel 6 filigranvedheng, enten åpent filigran eller filigransarbeid loddet på plate. **Sølje 2b** er en vanlig modell, slangesølje med løv, som brukes til Vest-Telemark bunaden. På denne søljen er det brukt to av mine signaturdetaljer, granater og mønsteret i filigranspartiet. **Sølje 2c** er uvanlig for mitt arbeid, pga. den opphøyde bolen med sølvfarget filigranfelt. Sølen er inspirert av M6 (fig5-7), men

har ett helt annet mønster i filigranpartiet enn M6. Mønsteret er ikke mitt signaturmønster, det som sees på fig 7-7. Men jeg hadde lyst til å prøve noe nytt.



Figur 7-6, Hn 2a



Figur 7-7, Hn 2b



Figur 7-8, Hn 2c

De to små slangesøljene, som også kalles slangeringer, har hver sin særegenhet. **Sølje 2d** har 6 punkter med kuledekor helt i ytterkant. Dette er en variasjon jeg ikke har sett på andre søljer, verken nye eller gamle, og som ble utviklet sammen med min tidligere lærling, Marte Ophus. Det er en detalj jeg synes er virkningsfull, og som gjør at man «ser» søljen på en annen måte. Jeg bruker denne detaljen på andre runde søljer også, for eksempel på rosesøljer. Ellers er dette en svært enkel modell, med bare en enkelt tvunnet

tråd innenfor den ytterste kunst-tråden og ingen pynt rundt midthullet. **Sølje 2e** har ett uvanlig midtparti, og den har heller ikke tann, dvs. en pinne rett over midthullet. Tannen er den gamle festeanordningen. Dette er en variant som etter min mening nærmer seg rammene for tradisjonen. Festeanordningen er svært viktig for funksjonen, og også for det visuelle hovedinntrykket. Det er et tydelig formelement som er borte, og i min oppfatning er det forstyrrende, ikke nødvendigvis estetisk, men sett i et etnologisk perspektiv. Denne søljen minner mer om en bybrosje, fordi den er avhengig av en festeanordning på baksiden av søljen. Disse festeanordningene var vanlig på smykker laget i byene på 1800-tallet. Midtpartiet på sølje 2e kunne få denne utformingen fordi tannen ikke var der. En slik tann trenger en solid kant å festes rundt, skal den kunne fungere.



Figur 7-9, Hn 2d



Figur 7-10, Hn 2e

8 Konklusjon

Variabiliteten som ligger i utformingen av den tradisjonelle slangesøljen, og hvordan denne kan forstås som uttrykk for en spesiell type kreativitet, har vært mitt hovedfokus i denne masteroppgaven. Denne form for kreativitet kan sies å kjennetegne mange typer av tradisjonskunst på tvers av teknikker, materiale og sjangere.

Et hovedspørsmål har vært;

«Er uinnskrenket frihet den nødvendige forutsetningen for kunstnerisk skapelse, eller kan den begrensede frihet som tradisjonen byr på, på sin måte stimulerer skapelsen?»

(Tin, 2011, s.13)

Undersøkelsen viser at det tidligere har vært stor variasjon i utformingen av slangesøljen, og at denne variasjonsrikdommen fremdeles lever i beste velgående.

Det har skjedd en todeling av produksjon av bunadsølv i våre dager. Den industrielle produksjonen møter den største etterspørselen fra et marked som ønsker bunadsølv til rimelige priser. Disse søljene framviser ikke like stor grad av variasjon, noe som kan forklares ved framstillingsmåten. Slike søljer har skapt den feiloppfatning at det bare finnes en utgave av søljene, og at det ikke er mulig å arbeide kreativt hvis man arbeider med bunadsølv.

Verkstedene som satser på håndverksproduksjon av høy kvalitet møter kravene fra et annet publikum som er villig til å betale mer for søljene. Disse sølvsmedene lager søljer som til dels framviser en stor grad av individuell kreativitet, faktisk i større grad enn de gamle søljene. Bondesølvsmedene i det førindustrielle samfunnet skulle møte etterspørselen i et marked med større spredning i økonomisk evne, derfor er mange søljer i den gruppen svært enkle i utførelse. Det finnes også gamle søljer som er støpt. En annen tydelig forskjell er det håndverkstekniske nivået. De fleste bondesølvsmedene hadde ikke vært gjennom en fullstendig formell utdanning som ble organisert av gullsmedlaugene i de store byene, og søljene bærer til dels preg av det. Men dette forringer ikke resultatet av undersøkelsen. Det kan påvises stor grad av variabilitet i både det gamle og det nye materialet, samtidig som de nye søljene er preget av mye bedre kvalitet på selve håndverket.

Det at bunader er så populære i Norge gjør at det finnes et marked for håndlagde søljer. Ikke alle sølvsmeder som arbeider innenfor dette markedet er like kreative. Noen holder

seg nær til de gamle forbildene, mens andre skaper varianter som utfordrer oppfatningene om hva som kan brukes til bunadene. I spennet mellom disse ytterpunktene plasserer de fleste seg, og lager søljer til glede for seg selv og sine kunder. Paralleller kan trekkes til annen tradisjonskunst som broderi, rosemaling, treskurd og musikk. En viktig motivasjon for meg til å gå i gang med dette prosjektet har vært å løfte fram uvanlige varianter av slangesøljen. Jeg ønsker at folk skal bli gjort oppmerksom på den store variabiliteten.

Et interessant spørsmål som har vært behandlet er sammenlikningen mellom tradisjonskunst og tradisjonsmusikk/folkemusikk. Det kan se ut som det den samme type kreativitet og variabilitet som preger disse to områdene av folkekulturen.

En viktig del av denne oppgaven har vært det praktiske arbeidet, å lage slangesøljevianter som viser den variabilitet jeg hevder eksisterer. Dette er en intuitiv og kroppsliggjort erfaring, en taus kunnskap det er vanskelig å sette ord på. Jeg har hatt gode arbeidsperioder, og selvfølgelig noen dårlige dager, men totalt sett har det praktiske arbeidet gått svært bra.

Min erfaring er at jeg som sølvsmed ser en håndverkstradisjon som framviser store muligheter for utøvere som ønsker en hverdag med kreative utfordringer, som ønsker å prege sine arbeider med sin egen stil, sitt eget «mot». Dette er en faglig utfordring og en kreativitet som til dels er undervurdert i kunstfaglige miljøer, men som har stor kredibilitet i for eksempel folkemusikkmiljøet. Jeg har med denne avhandlingen satt fokus på den tradisjonelle kreativiteten, og håper dette vil skape større interesse for det norske draktsølvet og de estetiske kvaliteter dette draktsølvet representerer.

Oversikt over tabeller og figurer

NF, Norsk Folkemuseum. Søljene er nummerert med enten fotonummer eller gjenstandsnummer. Hovedfotograf for Norsk Folkemuseum, Anne-Lise Reinsfelt. Bildene er hentet fra www.digitalt.museum.no

TGM-SM, Telemark og Grenland Fylkesmuseum, bildet er hentet fra www.digitalt.museum.no

Bilder merket **HN**, fotograf Hilde Nødtvedt.

Figur 1-1, Hovedstruktur slangesølje

Figur 3-1, Bø Lokalhist. Arkiv

Figur 3-2, Rosesølje, NF 1906-1614

Figur 3-3, Trandemsølje, NF 1918-0081

Figur 3-4, Hjertesprette, ant. NF

Figur 3-5, Sølvbelte, ant. NF

Figur 3-6, Erlandsknapp, NF 11915-001

Figur 3-7, Hornring, NF 1911-0702

Figur 3-8, Hornring i filigran, HN

Figur 3-9, Bybrosjer, NF 34126-032

Figur 3-10, Krusering, HN

Figur 3-11, Rosesølje, HN

Figur 3-12, Filigransdeler, HN

Figur 3-13, Slangesølje, NF 34126-024

Figur 3-14, Huldresølje, Arnt Darrud

Figur 4-1, filigransdeler, HN

Figur 4-2, Kroshaugsølje, foto Eva Brænd

Figur 4-3, Slangesølje Jørgen T. Grinderud, HN

Figur 4-4, Sølje 1a, 1b, 2c, 2d, HN

Figur, 5-1, Slangesøljer under arbeid, HN

Figur 5-2, Slangesølje med løv, 2b, HN

Figur 5-3, Variasjoner på mikronivå

Figur 5-4, M1, TGM-SM 4598

Figur 5-5, M2, NF 1911-1556

Figur 5-6, M3, NF 1994-0268

Figur 5-7, M4, NF 1897-1408

Figur 5-8, M5, NF 1895-1116

Figur 5-9, M6, NF 1994-0112

Figur 5-10, M7, NF 1921-0553

Figur 5-11, M8, NF 1993-0942

Figur 5-12, M9, NF 1951-0386

Figur 5-13, M10, NF 1994-0274

Figur 5-14, M11, P.E.

Figur 5-15, A.Aa, Aslak Aanund Aabø

Figur 5-16, Tb, Tonje Bråthen

Figur 5-17, Gg, Gry Grindbakken

Figur 5-18, Hn 1a, Hilde Nødtvedt, HN

Figur 5-19, Hn 1b, Hilde Nødtvedt, HN

Figur 5-20, Hn 1c, Hilde Nødtvedt, HN

Figur 5-21, Hn 2a, Hilde Nødtvedt, HN

Figur 5-22, Hn 2b, Hilde Nødtvedt, HN

Figur 5-23, Hn 2c, Hilde Nødtvedt, HN

Figur 5-24, Hn 2d, Hilde Nødtvedt, HN

Figur 5-25, Hn 2e, Hilde Nødtvedt, HN

Figur 5-26, Tabell over formelementer

Figur 6-1, Slangesølje, Aslak Aanund Aabø

Figur 6-2, Slangesølje, Marit Andersen

Figur 6-3, Eplesølje, Arnt Darrud

Figur 6-4, Huldresølja, Arnt Darrud

Figur 6-5 Slangesølje, Gry Grindbakken

Figur 6-6, Slangesølje svennesstykke, Tonje Bråthen

Figur 6-7, Stor sølje, Tonje Bråthen

Figur 6-8, Dronningsølje, Lori Talcott

Figur 6-9, Slangesølje, Siri Berrefjord

Figur 7-1, Slangesølje, Hn 1b, HN

Figur 7-2, Søljer under arbeid, HN

Figur 7-3, Slangesølje, Hn 1a, HN

Figur 7-4, Slangesølje med granater, Hn 1b, HN

Figur 7-5, Slangesølje, Hn 1c, HN

Figur 7-6, Slangesølje med løv og dobber, Hn 2a, HN

Figur 7-7, Slangesølje med løv og granater, Hn 2b, HN

Figur 7-8, Slangesølje, Hn 2c, HN

Figur 7-9, Slangering, Hn 2d, HN

Figur 7-10, Slangering, Hn 2e, HN

Referanser/litteraturliste

- Aksdal, Bjørn (1993). Dansemusikken. In B. Aksdal & S. Nyhus (Eds.), *Fanitullen. Innføring i Norsk og samisk folkemusikk* (2.opplag 1998 ed.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Berge, Rikard. (1925). *Norskt bondesylv*. Risør: Erik Gunleikson.
- Bjerknes, Christie m.fl. (Ed.). (1975). *Tradisjon og impuls. Festskrift til Robert Kloster, 8.mars 1975*. Oslo: Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring
- Grøndahl & Søn.
- Blom, Jan Petter. (1993). Hva er folkemusikk? In B. Aksdal & S. Nyhus (Eds.), *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (2.opplag 1998 ed.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Cashman, Ray, Mould, Tom and Shukla, Pravina (Ed.). (2011). *The Individual and tradition. Folkloristic perspectives* (Vol. no.8). Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Fossberg, Jorunn. (1981). Gullsmeder i Telemark i 1700-årene *By og Bygd: 1700-årene* (Vol. XXVIII).
- Fossberg, Jorunn. (1991). *Draktsølv*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Haabesland, Anny Å, & Vavik, Ragnhild E. (1989). Kreativitet. In A. Å. Haabesland & R. E. Vavik (Eds.), *Forming, -hva og hvorfor*. Stord: Stord Lærarhøgskule.
- Hoel Haugen, Bjørn Sverre. (2006). Norsk Bunadleksikon. In B. S. Hoel Haugen (Ed.), *Norsk Bunadleksikon* (Vol. 1). Oslo: N. W. Damm & Søn AS.
- Hoffmann, Martha. (2009). Folkekunst. *Store Norske Leksikon*.
- Johansson, Mats. (2009a). Nordisk folkmusik som stilkonsept. *Norsk Folkemusikkklags skrifter*, 34-65. doi: <http://hdl.handle.net/2282/1111>
- Johansson, Mats. (2009b). *Rhythm into style : studying asymmetrical grooves in Norwegian folk music*. Department of Musicology, the University of Oslo, Oslo.
- Kvifte, Tellef. (1994). *Om variabilitet i fremføring av hardingfeleslåtter, -og paradigmeskifter i folkemusikkforskningen*. Oslo: Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Lerheim, Magne. (1977). Om folkekunst. Oslo: Norsk kulturråd.
- Lindholm, Tore. (1985). Coming to Terms with Tradition In H. o. G. Høibraaten, Ingemund (Ed.), *Essays in Pragmatic Philosophy*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Mannes, Monica. (2006). *Det komplekse folkekunstabegrepet*,

- Vern, *videreføring og fornying av folkekunst i studentarbeider ved Institutt for Folkekultur, Høgskulen i Telemark*. (Master Master, Universitetet i Bergen), Universitetet i Bergen, Bergen.
- Nyhus, Sven og Aksdal, Bjørn. (1993). Spilleteknikker. In B. Aksdal & S. Nyhus (Eds.), *Fanitullen. En innføring i norsk og samisk folkemusikk* (2. opplag 1998 ed.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Riisøen, Thale og Bøe, Alf. (1959). *Om filigran. Teknikk, historikk, filigran i norsk eie*. Oslo: Oslo University Press.
- Rolf, Bertil. (2012). *Traditions. An institutional theory. The concepts of traditions and its components*.
- Rorgemoen, Mari. (2012). *Mellom tradisjon og spel. Didaktikk for tekstil folkekunst*. (PhD), Åbo Akademi, Vasa.
- Sveen, Dag. (1993). Folkekunstens oppdagelse og død. *Med egin hand*. Oslo: Norsk Folkemuseum.
- Sveen, Dag. (2004). *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk*.
- Norsk treskjæring 1849-1879*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Tin, Mikkel B. (2011). *Spilleregler og spillerom- Tradisjonens estetikk*. [Oslo]: Novus, Institutt for sammenliknende kulturforskning.