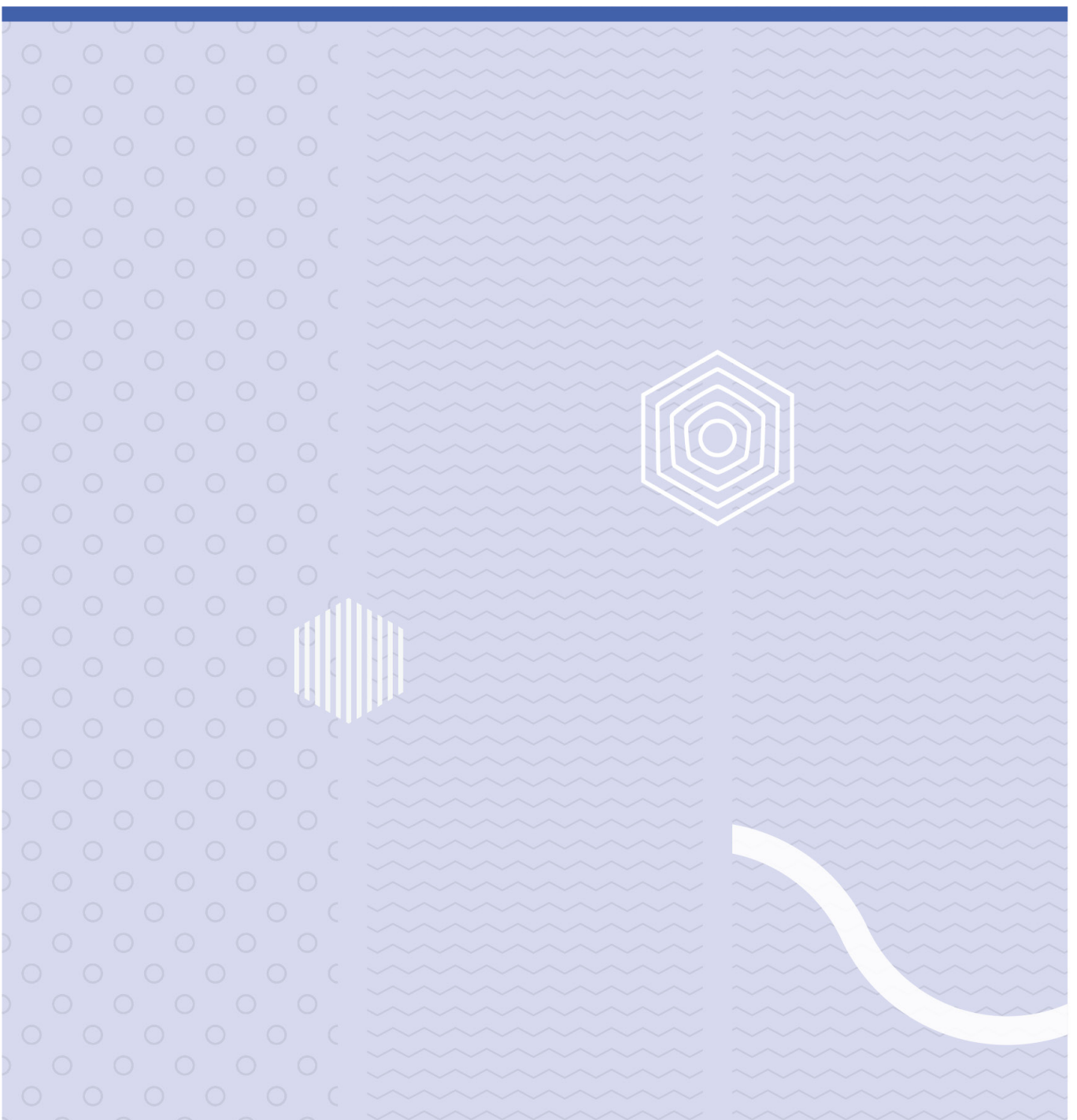


9006

# Veving av rosebragd

Farger og mønster



# 1 Innholdsfortegnelse

<b>2</b>	<b>Innledning</b> .....	<b>4</b>
<b>2.1</b>	<b>Problemstilling</b> .....	<b>4</b>
<b>2.2</b>	<b>Hva er rosebragd?</b> .....	<b>4</b>
<b>2.3</b>	<b>Eksisterende kunnskap</b> .....	<b>6</b>
2.3.1	Rugger i rosengang .....	6
2.3.2	Hampkrus och linningskrus .....	7
<b>2.4</b>	<b>Metode</b> .....	<b>8</b>
<b>2.5</b>	<b>Teori</b> .....	<b>9</b>
<b>3</b>	<b>Gjenstandsanalyse</b> .....	<b>11</b>
<b>3.1</b>	<b>Teppe 09486</b> .....	<b>12</b>
3.1.1	Størrelse.....	12
3.1.2	Farger.....	12
3.1.3	Mønster .....	13
<b>3.2</b>	<b>Teppe 09426</b> .....	<b>13</b>
3.2.1	Størrelse.....	13
3.2.2	Farger .....	14
3.2.3	Mønster .....	14
<b>3.3</b>	<b>Teppe 09103</b> .....	<b>15</b>
3.3.1	Størrelse.....	15
3.3.2	Farger.....	15
3.3.3	Mønster .....	16
<b>3.4</b>	<b>Teppe 09047</b> .....	<b>16</b>
3.4.1	Størrelse.....	16
3.4.2	Farger .....	16
3.4.3	Mønster .....	17
<b>3.5</b>	<b>Teppe 04829</b> .....	<b>17</b>
3.5.1	Størrelse.....	17
3.5.2	Farger .....	18
3.5.3	Mønster .....	18
<b>3.6</b>	<b>Teppe 09114</b> .....	<b>19</b>
3.6.1	Størrelse.....	19

3.6.2	Farger .....	19
3.6.3	Mønster .....	19
<b>3.7</b>	<b>Oppsummering.....</b>	<b>20</b>
<b>4</b>	<b><i>Utprøvinger og forberedelser.....</i></b>	<b>21</b>
<b>4.1</b>	<b>Prøverenning 1 .....</b>	<b>21</b>
<b>4.2</b>	<b>Prøverenning 2 .....</b>	<b>23</b>
<b>4.3</b>	<b>Farger .....</b>	<b>25</b>
4.3.1	Fargens egenkontrast .....	25
4.3.2	Lyshetskontrast .....	25
4.3.3	Kulde og varme .....	26
4.3.4	Komplementærkontrasten .....	26
4.3.5	Simultankontrasten.....	26
4.3.6	Kvalitetskontrasten .....	26
4.3.7	Kvantitetskontrasten .....	27
<b>4.4</b>	<b>Prøver med nye farger .....</b>	<b>27</b>
4.4.1	Vurdering av prøvene på prøverenning 2, ferdige og ute av veven.....	28
<b>5</b>	<b><i>Veving av teppe .....</i></b>	<b>31</b>
<b>5.1</b>	<b>Veving av andre halvdel.....</b>	<b>33</b>
<b>5.2</b>	<b>Montering .....</b>	<b>34</b>
<b>6</b>	<b><i>Refleksjon .....</i></b>	<b>36</b>
<b>7</b>	<b><i>Avslutning.....</i></b>	<b>41</b>
<b>8</b>	<b><i>Litteraturliste .....</i></b>	<b>42</b>
<b>9</b>	<b><i>Figurliste.....</i></b>	<b>43</b>

## 2 Innledning

Denne oppgaven skal handle om veving av rosebragd. Jeg kom fram til valg av tema da jeg så på bilder av tepper vevd i rosebragd. De var spennende å se på siden de besto av mange forskjellige mønstre som ofte ikke gjentok seg og virket som de var blitt funnet på underveis av veveren. Jeg har helt grunnleggende kunnskaper i veving og har aldri vevd rosebragd før. Det er mye jeg ikke forstår kun ved å lese om det, og det er heller ikke så mye å lese om det. Derfor skal jeg gjennom utprøvinger og observasjon av eget arbeid finne ut av hvordan teknikken fungerer og veve et teppe hvor jeg improviserer fram forskjellige mønstre under vevingen.

### 2.1 Problemstilling

*Mange vevteknikker tillater veveren å formgi underveis i arbeidet. Rosebragd er en av dem. Formålet med denne studien er å utforske dette mulighetsrommet og vevprosessen, og forsøke å fordype kunnskapen om muligheter og begrensinger ved teknikken.*

Jeg ønsker å undersøke hvordan jeg kan veve et teppe hvor jeg finner på mønstrene og plasseringen av fargene underveis, uten at resultatet virker tilfeldig og rotete. Hvordan kan farger og mønster kombineres på en måte slik at resultatet oppleves som en helhet med tanke på fargekontraster og balanse i mønsteret?

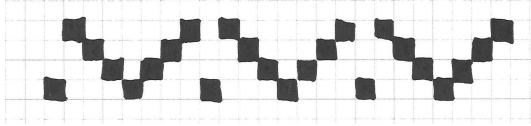
Målet er også å anvende det man kan lære gjennom analyse av farger og mønster i historiske vevnader til å veve og formgi et teppe ut ifra egne preferanser i dag.

### 2.2 Hva er rosebragd?

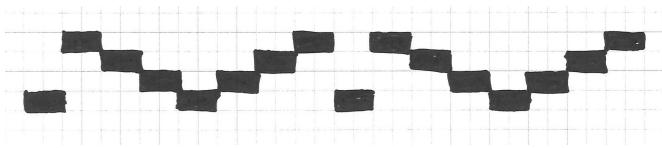
Ifølge Ulla Cyrus-Zetterström (1983) kan rosebragd forklares som en forskjøvet innslagsrips som er spisshovlet og veves med innslag i forskjellige farger. Innslagsrips er når bare innslaget er synlig ved at renninga er glissen slik at innslaget dekker den.

For at innslaget skal dekke renninga må de forskjellige innslagene has i motsatt skille. Skillet som fås ved å trø ned trøe én er motsatt av det man får av trøe tre, og to er motsatt av fire.

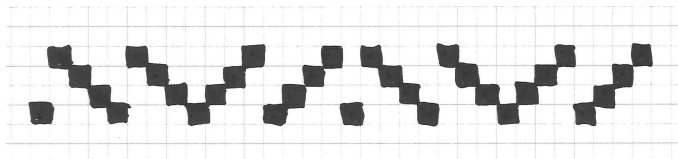
Ved noen tilfeller kan innslaget skli på renninga siden renningstrådene ligger rette inni. Da kan det motsatte skillet erstattes med et toskaftsinnslag. Siden innslaget da går under og over annenhver renningstråd blir kvaliteten fastere. Mønstrene i rosebragd kan varieres som man vil ved å trø i forskjellige rekkefølger (Cyrus-Zetterström, 1983, s. 15, 40).



*Figur 1 Hovlingen i rosebragd*



*Figur 2 Forstørret rosebragd*



*Figur 3 Variant av rosebragd*

## 2.3 Eksisterende kunnskap

Jeg har ikke funnet mye litteratur om rosebragd utenom korte beskrivelser og oppskrifter i vevbøker. Den ene av to tekster jeg har funnet som går dypere inn på temaet, er Karin Bøes masteroppgave om rosebragd. Også hun skriver at det finnes lite litteratur om teknikken (Bøe, 2005, s. 9).

### 2.3.1 Rigger i rosengang

Karin Bøe har i sin masteroppgave *Rigger i rosengang: Ein særmerkt vevtradisjon i øvre Setesdal rund 1900* (2005) undersøkt tradisjonen for veving av rosebragd i Setesdal.

Rosengang er det samme som rosebragd. Målet var å finne ut hva som var karakteristisk for teppene og hvordan de ble brukt (Bøe, 2005, s. 6).

Oppgaven handler mye om tekstilhistorie fra området og dialektord for relevante begreper innenfor rosebragd, med også er del informasjon fra informanter hun intervjuet om farger, mønster og selve vevprosessen. I tillegg har hun registrert mange tepper. Informantene var for det meste født på begynnelsen av 1900-tallet, hadde vokst opp i Setesdal og kunne noe om veving (Bøe, 2005, s. 11).

Informantene Bøe snakket med la vekt på viktigheten av å sette sammen fargene på en god måte og at det var det viktigste for å få et godt resultat. Det virker som synet på farger varierte mye og at de ble satt sammen hovedsakelig basert personlige preferanser som ofte hadde rot i de lokale tradisjonene. Noe som går igjen, er bruk av sterke farger, komplementærkontraster og at ingen av fargene skal skille seg ut (Bøe, 2005, s. 49).

Andre ting som var viktige var å få fine jarer, ikke slå innslaget for hardt eller løst og at mønstrene møtte hverandre og var like på hver side av midtsømmen (Bøe, 2005, s. 77).

Det informantene forteller om farger, mønster, veving og hva som gjør et teppe i rosebragd vellykket, kommer jeg til å anvende til sammenligning og vurdering av mitt teppe.

### 2.3.2 Hampkrus och linningskrus

Emelie von Walterstorff, som var tegner, maler og tekstilforsker, har skrevet en artikkel om Rosebragd. I «*Hampkrus och linningskrus*» (1927) skriver hun om hvor det har blitt vevd rosebragd i Sverige, hva det har blitt kalt og om forskjellige varianter av teknikken. På svensk kalles rosebragd *lös rosengång*, og deler dermed navn med *bunden rosengång*, som er krokbragd på norsk. *Rosengång* er ifølge Emelie von Walterstorff det skånske navnet på krokbragd, og siden rosebragd ikke har vært vanlig i Skåne, men i Dalarna, mener hun *lös rosengång* er feil navn på teknikken, og at den heller burde kalles hampkrus eller linningskrus. Hampkrus er i Dalarna navnet på både rosebragd og grovt linstoff vevd i spisskypert. Von Walterstorff ser for seg at navnet har blitt ført videre fra den gamle kyperteknikken til den nyere rosebragden (von Walterstorff, 1927, s. 171-175).

Det andre navnet som brukes om teknikken er linningskrus. Dette er en mindre vanlig benevning og vanskeligere å finne opprinnelsen av. Von Walterstorff mener det enten kan komme fra kjolelinningen i Leksand som er mønstervevd på en måte som minner om rosebragd, eller fra linneväv som er navnet på en vevteknikk som brukes i stoff til draktplagg i Leksand. Stoffet består av striper i toskaft og mønster i kypertvariasjoner (von Walterstorff, 1927, s. 175-178). Denne informasjonen har vært nyttig når det gjelder å holde styr på begrepene og i min søking etter eksisterende vevnader på Digitalt museum.

Von Walterstorff skriver om en variant av rosebragd hun kaller *dubbelsmjöjning* (figur 3). Da blir det en lik, men større mønsterform rundt mønstrene man får av det vanlige hovlingsmønsteret, og dermed dobbelt så mye mønster (von Walterstorff, 1927, s. 178). Dette har jeg lyst til å prøve ut i en av utprøvingene mine.

## 2.4 Metode

Denne oppgaven har delvis en autoetnografisk tilnærming til rosebragd, ved at jeg utforsker problemområdet gjennom egne utprøvinger og erfaringer. Autoetnografi tar utgangspunkt i subjektive opplevelser og det å knytte disse opp mot kulturelle eller sosiale sammenhenger. I autoetnografi anses erfaringsbasert kunnskap som gyldig kunnskap, og det kan brukes som en måte å reflektere over og formidle denne på (Karlsson et al., 2021, s. 10, 30).

For å finne ut av hvordan man vever rosebragd og hvilke farger jeg skal bruke skal jeg gjøre en del utprøvinger. Underveis skriver jeg logg over det jeg gjør og hva jeg finner ut, sånn at jeg kan bruke det når jeg til slutt skal veve mitt eget teppe.

I *Det vurderende øyet* (2002) skriver Cato Bjørndal om ulike skjemaer man kan bruke som utgangspunkt for en logg, og beskrivelse-, fortolknings-, og refleksjonslogg var det jeg anså som mest passende for mitt prosjekt. Etter en stund fant jeg imidlertid ut at prøvene jeg gjorde ikke passer til å bli skrevet inn i et skjema ettersom de ofte ikke var planlagt på forhånd, men ble til mens jeg vevde. Derfor gikk jeg over til å skrive en ustrukturert logg, med beskrivelser av ting jeg både planla og ikke planla å finne ut (Bjørndal, 2002, s. 66-67).

I og med at det finnes lite skrevet om rosebragd kan eksisterende vevnader være en kilde til kunnskap om hvordan man vever og komponerer et teppe i rosebragd. Derfor vil jeg velge ut noen tepper fra Digitalt museum og gjøre analyser med fokus på fargebruk og mønsterbygging. Målet er å finne ut noe om hvordan andre kan ha tenkt i forhold farger og mønster da de vevde rosebragd. Jeg vil velge ut teppene som virker som de er vevd uten å bli planlagt, altså de som har varierende mønsterborder gjennom hele.

Jeg kombinerer dermed et autoetnografisk og kulturhistorisk perspektiv for å svare på problemstillingen.



## 2.5 Teori

Som teori anvender jeg det Jon Godal skriver om design og maksling i *Om det å lafte* (2015). Her skriver han om hvordan håndverkeren før i større grad sto for utformingen av produktet, mens det i dag er en designer som designer det håndverkeren lager. Maksling er når formgivingen er en integrert del av det å lage noe. (Godal, 2015, s. 24-25).

Jeg tror en forskjell på å design og maksling er at maksling kan føre til flere variasjoner. Man ser flere muligheter i det man lager mens man lager noe en det man gjør på forhånd. Dette ser man tydelig i mange av rosebragdteppene, som ofte består av helt ulike mønstre gjennom hele teppet. Godal mener at det å skille mellom formgivingen og håndverket er en effektivisering av håndverket, og at dette fører til at gleden ved å lage noe forsvinner (Godal, 2015, s. 25). Denne gleden ved å lage noe tror jeg også kan være relevant i forhold til veving av rosebragd. Det at så mange av teppene består av varierende mønstre kan kanskje vitne om av veveren ofte foretrakk å finne på egne mønstre framfor å arbeide etter en plan eller kopiere?

For å finne ut hvilke farger jeg skal bruke i teppet mitt har jeg tenkt til å benytte meg av Johannes Ittens *Farvekunsten og dens elementer* (1995). Jeg skal bruke den både som et verktøy når jeg skal velge farger og til å vurdere resultatene av utprøvingene opp imot. Boka handler om de ulike fargekontrastene og hvordan de virker sammen. Fargesirkelen til Itten består av 12 farger, hvor primærfargene er rødt, blått og gult. Av disse kan man blande de tre sekundærfargene oransje, grønt og fiolett. Ved å blande en primær- og sekundærfarge får man en tertiærfarge, og dermed resten av de 12 fargene (Itten, 1995, s. 30-32).

Det er hovedsakelig det som omhandler fargekontraster jeg vil bruke i mine prøver. Ved å kombinere farger på ulike måter får man kontraster som kan framheve eller dempe fargene. Itten har sju fargekontraster i sin fargelære. Den første er fargens egenkontrast, som handler om at en sammensetning av farger som ligger nære primærfargene samtidig som de er svært ulike hverandre gir et kraftfullt uttrykk hvor hver farge framheves. Lyshetskontrasten er kontrasten mellom lyse og mørke farger, og kulde og varmekontrasten mellom kalde og varme farger. Komplementærkontrasten er kontrasten mellom fargene som ligger lengst fra hverandre i fargesirkelen, og simultankontrasten handler om at øyet kan forandre på fargene fordi det framhever komplementærfarger. Kvalitetskontrasten omhandler hvorvidt fargen er i

sin rene form eller blandet med svart eller hvitt, og kvantitetskontrasten er mengdeforholdet mellom de ulike fargene (Itten, 1995, s. 33-59).

### 3 Gjenstandsanalyse

For å finne ut hvordan jeg skal komponere teppet jeg skal veve, skal jeg se på noen eksisterende vevnader hvordan det har blitt gjort før.

Jeg valgte ut noen tepper fra Digitalt museum, alle fra Dalarnas museum ( <https://digitaltmuseum.se/owners/S-DM> ). Grunnen til dette er at de hadde mange tepper i rosebragd og bra bilder så jeg kan se detaljene. Poenget er ikke å gjøre en kartlegging av teppene, men at jeg skal lære noe om mønster og fargebruk som jeg kan bruke i eget arbeid.

I analysen vil jeg fokusere på fargebruk, mønster og det helhetlige uttrykket. Fargene i teppene er trolig bleket og ikke like sterke som de opprinnelig var. Man kan allikevel kunne si noe om omtrent hvilke farger og kontraster som har blitt brukt. Når det gjelder mønsteret vil jeg se om teppet har like eller varierende mønstre, om det har en gjentakende bord mellom de andre bordene som fungerer som et slags mellomrom mellom alt mønsteret og hvordan fargene er plassert. Helheten til teppet går i utgangspunkt ut på om fargene og mønstrene er jevnt fordelt eller om det er noe som stikker seg ut.

### 3.1 Teppe 09486



*Figur 4 Vävrad. Foto: Andersson, H. / Dalarnas museum.*

#### 3.1.1 Størrelse

Bredde: 1180mm, lengde: 1620mm

#### 3.1.2 Farger

Teppet består av fem farger. Disse er gul, brun, hvit, rosa og lyseblå. I den ene enden er fargene sterkere og ikke bleket som resten. Der er fargene blå, hvit, rød, gul og brun. Teppet inneholder treklangen rød, gul og blå. Noen steder spiller simultankontrasten inn, ved at det røde framhever komplementærkontrasten grønn i det gule, slik at de gule ser grønt ut. På avstand er det rødt som er den mest dominerende fargen. Fargene er for det meste jevnt fordelt, men omtrent midt på er det en lyseblå bord som stikker litt ut.

### 3.1.3 Mønster

Teppet har ni gjentakende mønsterborder i gult og brunt med smale striper i hvitt, rosa gult og brunt på hver side som går igjen mellom hver av de andre mønsterbordene. De tre siste eller første av disse bordene har et sikksakkmønster på langs, mens resten består av rombformer. Imellom disse er det ti bredere mønsterborder med ulike mønstre. De fleste av disse inneholder alle fargene i teppet, men noen mangler brunt. Disse bordene består igjen av flere smale striper med ulike mønsterformer med ulike farger på hver stripe. Mønsterbordene speiles på midten. I den ene enden har det en bord som minner om de gjentakende bordene, men denne inneholder også rødt og hvitt og står dermed litt for seg selv i enden.

## 3.2 Teppe 09426



*Figur 5 Vävnad. Foto: Dalarnas museum*

### 3.2.1 Størrelse

Lengde: 1570, bredde: 1060mm

### 3.2.2 Farger

Teppet består av seks farger. Disse er brun, gul, grønn, hvit, rød og grå. Noen steder kan det virke som det inneholder to ulike grønnfarger, men det er mulig fargene er bleket ulikt gjennom teppet. Teppet består av mest rødt, og inneholder komplementærkontrasten rødt og grønt. Fargene er for det meste fordelt jevnt utover teppet, men i den ene enden på den ene halvparten er det brukt mer brunt enn på resten.

### 3.2.3 Mønster

Teppet har ni gjentakende border mellom de andre mønsterbordene. De er nesten like, men varierer litt. Bordene består av smale striper i hvitt, grått, rosa, gult og grønt på hver side av en smal mønsterbord i grått og hvitt. Mønsterbordene imellom har alle ulike mønstre og litt ulik lengde. Det er ti av dem og de varierer hvilke farger de inneholder. Bordene består av striper med ulike mønstre. Teppet har en bord som skiller seg fra de andre ved at den består av færre varierende mønstre og farger enn de andre bordene.

### 3.3 Teppe 09103



*Figur 6 Vävrad. Foto: Dalarnas museum*

#### 3.3.1 Størrelse

Lengde: 1540mm, bredde: 1140mm

#### 3.3.2 Farger

Teppet består av åtte farger, fiolett, brunt, hvitt, gult, blått, rødt, rosa og grønt. Det inneholder dermed treklangen rød, blå og gul, og komplementærkontrastene rød og grønn, og gul og fiolett. Fargene er jevnt fordelt utover teppet og det er ikke noe som stikker seg tydelig ut.

### 3.3.3 Mønster

Dette teppet har seks rader med striper i rødrosa, gult og brunt mellom hver mønsterbord. Det har sju brede mønsterborder som består av flere smalere mønsterborder. Det varierer hvilke farger bordene inneholder.

## 3.4 Teppe 09047



*Figur 7 Vävnad. Foto: Eriksson, P. / Dalarnas museum*

### 3.4.1 Størrelse

Ikke oppgitt

### 3.4.2 Farger

Teppet består av de fem fargene rød, hvit, blå, filett og gul. Av disse fargene er rød, blå og gul en treklang, og fiolett og gul et komplementærpar.



### 3.4.3 Mønster

Teppet har striper mellom hver mønsterbord. Det er 26 på den ene halvdel og 27 på den andre. Alle er like og består av blå, hvit, lilla og gul. Mønsterbordene er omtrent samme størrelse hele veien og det er 25 på den ene halvdel og 27 på den andre. De fleste inneholder to eller tre farger, men noen få består av fire. Bordene består for det meste av én rad med mønsterformer. Ingen av bordene er helt like, men mange av dem ligner litt på hverandre. De to halvdelene teppet er sydd sammen av har helt ulike mønstre og det virker heller ikke som det er gjort noe forsøk på å få dem like slik det er på de andre. I og med at teppet består av så mange forskjellige border synes jeg ikke dette er noe man legger veldig merke til eller som forstyrrer uttrykket.

## 3.5 Teppe 04829



*Figur 8 Vävnad. Foto: Dalarnas museum*

### 3.5.1 Størrelse

Bredde: 1015mm, lengde: 1830mm

### 3.5.2 Farger

Teppet består av seks farger. Disse er hvit, blå, rød, grønn, gul og mørk brun. I den ene enden er fargene sterkere enn resten. Det har kanskje vært påsydd noe der tidligere slik at fargene har blitt bevart. Igjen inneholder teppet treklangen rød, blå og gul, i tillegg til komplementærkontrasten rød og grønn. Dette teppe inneholder mindre rødt enn de andre, og blå og grønn er de dominerende fargene. Fargene er fordelt jevnt utover.

### 3.5.3 Mønster

Teppet har 13 blå striper som er plassert mellom hver mønsterbord. Det er 13 mønsterborder hvor de fleste inneholder alle fargene, men noen mangler blått. Mønstrene ligner på hverandre, men det er variert hvor de ulike fargene er plassert slik at de framstår som mer ulike enn de er. Teppet har gjennom bruk blitt betydelig mer slitt i den ene enden enn den andre. På den ene siden er mye av innslaget slitt bort og fargene er helt bleket, mens den andre siden er hel og med mer bevarte farger.

## 3.6 Teppe 09114



*Figur 9 Vävnad. Foto: Dalarnas museum*

### 3.6.1 Størrelse

Bredde: 1170 mm, lengde: 1620 mm

### 3.6.2 Farger

Teppet består av seks farger: rød, hvit, blå, gul og lys gulgrønn. Dette teppet har også treklengen rød, blå, gul, og komplementærkontrasten rød og grønn. Bordene som består av gul og blå ser på avstand ut som grønne. Fargene er fordelt over hele teppet, men det har noen mørke striper som skiller seg ut fra resten. Rød og gul er de mest dominerende fargene i dette teppet.

### 3.6.3 Mønster

Teppet består av smått, varierende mønster gjennom hele teppet. Det er ikke delt opp i border med mellomborder imellom som de andre. De to delene er for det meste helt like på hver side

av sømmen, bortsett fra to steder hvor det er små forskjeller. Begge delene har en stripe på langs hvor mønsteret er litt annerledes, dette er trolig en feil i hovlingen.

### 3.7 Oppsummering

Teppene består alle, med unntak av det siste, av en gjentagende mellombord mellom mønsterbordene. De fleste teppene har mønsterborder som speiles på midten.

Mønsteret er ofte vevd med en farge og hvitt, sånn at hvitt fungerer som en bunnfarge gjennom teppet. Det hvite garner ser ut som det er i lin eller bomull, og ikke ull som resten.

Alle teppene, bortsett fra ett (09426) inneholder treklangen rød, gul og blå, og ofte komplementærkontrasten rød og grønn.

## 4 Utprøvinger og forberedelser

### 4.1 Prøverenning 1

Jeg begynte med å sette opp en prøverenning i bomull for å utforske hvordan teknikken fungerer og ulike garntyper. Arbeidet ble loggført, og det følgende er et sammendrag av det jeg gjorde. I de disse prøvene tok jeg ikke hensyn til fargelære, men begrenset meg til fargene jeg hadde tilgang på for å kun fokusere på teknikken.

Jeg fant ut at Frid vevgarn fra Hillesvåg egner seg sammen med bomullsrenning 12/6.

Etter å ha vevd litt forsto jeg mer av hvordan teknikken fungerer og klarte å se hvordan jeg måtte trø for å få de mønstrene jeg ønsket. Det tar lengre tid å veve rosebragd enn jeg hadde trodd. Det er nok hovedsakelig fordi man må tenke mye underveis. Når man vever med to skytler må de alltid krysse hverandre for at de skal bide i jaren. I begynnelsen var det vanskelig å se hvordan de skulle krysse, men etter en liten stund gikk det fint.



*Figur 10 De første utprøvingene*

Jeg prøvde både å ha det andre innslaget i motsatt skille og i toskaft. Med det andre innslaget som toskaft blir det man vever fastere, men renninga synes litt og formene blir mer kantete og spisse. Siden det ikke ble for løst når det var i motsatt skille og jeg syntes det så finere ut, bestemte jeg meg for å gjøre det sånn.

Når det gjelder mønster fant jeg ut at man kan få både runde og kantete mønsterformer ankommende på hvor mange innslag man har i samme skille, og at man kan få et fint bølgemønster hvis trør 1, 2, 3, 4 med en annen farge i motsatt skille.



*Figur 11 Bølgemønster*

Jeg prøvde også å veve mønster med samme farge i begge innsalgene. Da kan man få et ensfarget parti med en fin struktur.



*Figur 12 Mønster med én farge*

Etter en stund klippet jeg ned prøvene og hovlet om med to tråder i hovel. Dette kalles forstørret rosebragd, mønsteret blir dobbelt så stort (figur 2). Dette ble veldig løst og fungerte ikke med garnet jeg brukte, men kanskje det hadde gått med et tykkere innslag.



*Figur 13 Forstørret rosebragd*

Ting jeg skal teste ut på neste prøverening:

- Prøve linrenning
- Prøve hovlingsmønsteret von Walterstorff kaller *dubbelsmøjning* (von Walterstorff, 1927, s. 178).

- Hvilke farger jeg skal bruke

## 4.2 Prøverenning 2

Prøverenning to var med linrenning 16/3. Det jeg ønsket å finne ut var om det ble for glatt slik at innslaget sklei på renninga. Det viste seg å ikke være det. Renningsgarnet jeg brukte var grovt og ubleket og egnet seg fint. Siden jeg har masse linrenning liggende ønsker jeg å bruke det i teppet jeg skal veve til slutt.

I denne renninga prøvde jeg ut *dubbelsmøyning* og fargene jeg hadde tenkt til å bruke. Det var flere forskjellige blåfarger, grått, brunt, gul oker og rødoransje (figur 14).



*Figur 14*

Siden jeg syntes bølgemønsteret jeg hadde vevd på de forrige prøvene var fint, ville jeg se om det gikk an å veve det med denne hovlingen også. Det viste seg å gå fint, men bølgene ble dobbelt så lange og dermed litt mindre tydelige.

En annen ting jeg la merke til med det nye mønsteret var at det var vanskeligere å finne på forskjellige mønsterformer. Det tror jeg er fordi mønstrene man får blir mer kompliserte og det er flere streker å holde styr på. Når det var så mye å forholde seg til ble det vanskeligere å se ulike muligheter uten å tenke mye. Mønstrene jeg har vevd hittil på denne renninga er likere hverandre enn de var på den forrige.

Hvis man ønsker å ha en gjentakende bord mellom de varierende mønsterbordene for å skille disse fra hverandre, er en mulighet å veve det som et parti i toskaft. Jeg prøvde ut dette, men syntes det ble flatt og kjedelig i forhold til resten, og har derfor ikke tenkt til å gjøre det sånn i mitt teppe. Jeg har tenkt til å ha den gjentakende mønsterborden i bølgemønster eller veve mønster med én farge, sånn at det blir et ensfarget eller stripete parti med struktur. Fargene jeg hadde valgt ut til disse prøvene var fargene jeg hadde tenkt til å bruke i teppet mitt. Jeg tok utgangspunkt i personlige preferanser og brukte det jeg kunne fra før om fargelære til å velge kontrastfarger. Valgene var ikke veldig gjennomtenkt og viste seg også å ikke fungere veldig bra. Fargene virket tunge og tette når jeg vevde med dem, blåfargene hadde ikke stor nok kontrast mellom seg så mønstrene med to blåfarger ble utydelig og den gule og røde stakk seg for mye ut. For å finne farger som fungerer bedre sammen skal jeg gå dypere inn i fargelære og velge farger basert på det, i tillegg til det jeg fant ut om fargene i de eksisterende vevnadene.



*Figur 15 Prøvene med de første fargene*



## 4.3 Farger

Det første jeg har tenkt til å forandre basert på de første fargeprøvene som virket tette og tunge er å bruke flere lyse farger for å løse det opp og gi det et lettere uttrykk. Jeg ønsker å benytte mange av de samme fargene, men den gule skal være lysere, den røde mindre oransje, større kontrast mellom blåfargene, lysere grå og legge til rosa som en lysere variasjon av rød. Disse valgene er tatt på bakgrunn av det som står om forskjellige typer fargekontraster i Ittens *Farvekunsten og dens elementer* (1995).

### 4.3.1 Fargens egenkontrast

Treklangen gult, rødt og blått har den sterkeste egenkontrasten. Det vil si at når de står sammen får de et tydelig og sterkt uttrykk. Hvis fargene forandres slik at de fjerner seg fra primærfargene vil virkningen bli svakere. Felter i svart eller hvitt mellom fargene gjør at hver enkelt farge kommer tydeligere til uttrykk (Itten, 1995, s. 34).

Jeg ønsker å ta utgangspunkt i treklangen rødt, blått og gult, siden den var blitt brukt i de fleste teppene jeg har sett på. For at resultatet skal bli rolig å se på og ikke for kraftfullt, har jeg tenkt til å dempe noen av kontrastene. Jeg skal bruke noen lyse og noen mørkere blåfarger, en lys gul og legge til en rosafarge som noen steder kan erstatte den røde. Jeg har også tenkt til å legge inn en lys grå noen steder. Det er mulig at den vil fungere litt som hvitt og få fargene den står sammen med til å tre tydeligere fram.

### 4.3.2 Lyshetskontrast

Lyshetskontrast handler om at farger har forskjellig lyshet og at dette må tas hensyn til i en komposisjon. Skal en lys farge som gul være hovedfargen må resten av fargene også være lyse for at den gule skal tre fram, og skal hovedfargen være rød må resten av fargene være mørke hvis den røde skal virke klar (Itten, 1995, s. 41-42).

Det blir viktig å ta hensyn til lyshetskontrasten når jeg vever teppet. I fargeprøvene jeg gjorde fant jeg ut at border som består av bare lyse farger skiller seg fra de andre. Det blir et lyst felt som virker blast i forhold til det andre. De lyseste fargene jeg bruker er rosa, lysegrå, gul og lyseblå. Jeg har tenkt til å bruke alle eller nesten alle fargene i hver bord, og ved å bruke

omtrent like mye av de mørke og lyse fargene tror jeg bordene vil kunne bli omtrent like mørke.

### 4.3.3 Kulde og varme

Rødoransje og blågrønn er fargene som har tydeligst kontrast mellom kulde og varme. Itten beskriver denne kontrasten som klangfull og med store uttrykksmuligheter (Itten, 1995, s. 45). Jeg har lyst til å benytte meg av denne kontrasten ved å bruke en rødfarge med litt oransje i seg og ved å la en av blåfargene være blågrønn. Jeg synes at når disse to veves sammen trer den røde tydelig fram, mens den blågrønne virker gråere enn den gjør alene. Jeg vet ikke hva som er grunnen til dette. Det kan være en av de andre kontrastene som spiller inn. Kanskje er den blågrønne mørkere enn den røde slik at rødt trer fram som klar og klangfull og den blågrønne blir mindre tydelig.

### 4.3.4 Komplementærkontrasten

Komplementærfarger er de som står lengst fra hverandre i fargesirkelen. De framhever hverandre når de står sammen og blir en nøytral svart når de blandes (Itten, 1995, s. 49). Jeg bruker det komplementære fargeparet rødoransje og blågrønn i min komposisjon.

### 4.3.5 Simultankontrasten

Simultankontrast handler om at farger kan virke som en annen farge ved siden av en annen fordi øyet ønsker å se kontrastfarger og forandrer hvordan fargene ser ut (Itten, 1995, s. 54). Dette kan være vanskelig å forutse på forhånd. I fargeprøvene mine ser fargene ut slik de var tenkt, og derfor tror jeg ikke jeg behøver å ta mer hensyn til simultankontrasten.

### 4.3.6 Kvalitetskontrasten

Kvalitetskontrasten er kontrasten mellom rene, klare farger og farger brukket med hvitt, grått eller svart (Itten, 1995, s. 55).

Jeg synes fargene jeg bruker virker rene og klare, men det er vanskelig å si helt sikkert når det gjelder garn og ikke maling man blander selv.

### 4.3.7 Kvantitetskontrasten

Kvantitetskontrasten er størrelsesforholdet mellom fargene. Hvor mye som brukes av en farge bestemmer hvordan fargen virker. Er det et likt forhold blir resultatet harmonisk, mens et ulikt forhold kan ha en uttrykksfull effekt (Itten, 1995, s. 59).

Jeg har tenkt til å benytte omtrent like mye av hver farge. Det vil allikevel bli mest blått i teppet siden det består av mange ulike blåfarger. I fargeprøvene synes jeg ikke resultatet framstår som blått, men jeg fokuserte heller ikke på å bruke like mye av hver farge der. Det kan hende at de andre fargene gjør mer ut av seg enn de blå, så det ikke virker som teppet inneholder så mye blått som det gjør.

## 4.4 Prøver med nye farger

De nye fargene er fem forskjellige blåfarger (marineblå, lyseblå, knallblå, blågrønn og en lysere blågrønn), rødoransje, rosa, gul og lysegrå. Jeg fant ikke de fargene jeg ønsket blant fargene Frid finnes i, så alle unntatt lyseblå er byttet ut med Rauma 2-tråds prydevegarn. Det har samme garnnummer som Frid, så jeg tror det skal gå fint å bruke dem om hverandre. Forskjellen er at Frid er en blanding av spælsauull og crossbred, mens prydevegarnet består av kun spælsauull.

Da jeg begynte å veve med de nye fargene var planen å bruke tre farger i hver mønsterbord og ha en gjentakende bord mellom som skiller dem fra hverandre. Jeg begynte med å veve border med tre og tre farger for å se hvordan de virket sammen. Fargene fungerte som regel godt sammen, bortsett fra knallblå, rødoransje og gul, som fikk et for sterkt uttrykk i forhold til resten og stakk seg ut (figur 16). Fargene var ganske forskjellige i lyshetsverdig, så det må brukes en blanding av mørke og lyse farger i hver bord.



*Figur 16 Borden med rødt, blått og gult i midten*

Jeg prøvde ut å veve bølgemønsteret med lysegrått og forskjellige blåfarger og lurte på om jeg skal bruke det som mellombord mellom mønsterbordene

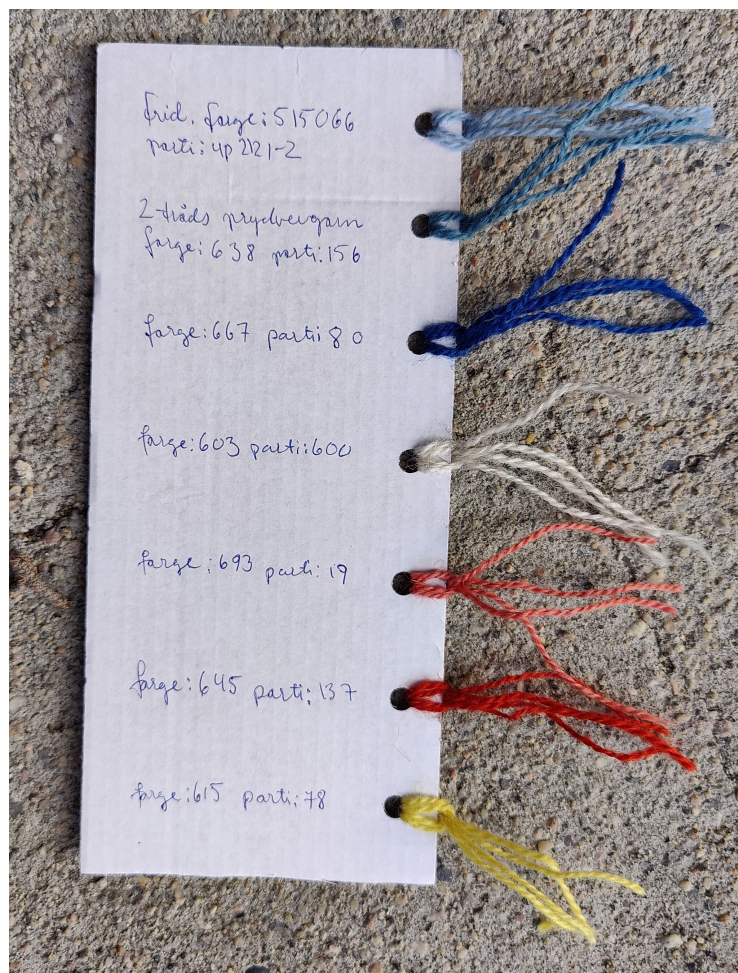
Det fungerte fint å bruke prydvavgarnet sammen med Frid. Det er en del grovere enn Frid, men man ser ingen tydelig forskjell på dem.

#### 4.4.1 Vurdering av prøvene på prøveremming 2, ferdige og ute av veven

Jeg synes fargene fungerer fint sammen. Jeg prøvde å legge inn litt grønt, men jeg synes ikke det er nødvendig for komposisjonen. Opprinnelig hadde jeg tenkt til å veve ut ifra en fargeskisse som viste hvor de ulike fargene skulle plasseres for å få dem fordelt jevnt utover og få en helhetlig komposisjon. Jeg hadde tenkt til å bruke tre forskjellige farger i hver mønsterbord. Etter å ha tatt de siste prøvene ut av veven har jeg funnet ut at jeg ikke tror det er nødvendig å arbeide ut ifra en fargeplan. Selv om jeg ikke tenkte mye på fargenes fordeling i prøvene synes jeg allikevel at resultatet ble ganske fint og helhetlig (figur 18). Hvis jeg i vevingen av det endelige produktet fokuserer mer på å fordele fargene, spesielt med tanke på lyshet, tror jeg resultatet vil kunne bli like vellykket som med en fargeplan. Jeg har også tenkt til å for det meste bruke alle fargene i hver mønsterbord, ikke bare tre. På den måten vil det bli lettere å fordele dem. Jeg skal ikke på forhånd bestemme hvordan mønstrene skal se ut, men jeg tror en del av mønsterbordene skal speiles på hver side av midten. Jeg vil at alle

bordene skal være omtrent like lange, så det skal jeg planlegge før jeg begynner å veve. Jeg vil bruke bølgemønsteret i lysegrått og ulike blåfarger som mellomrom mellom mønsterbordene.

Gjennom å se på utprøvingene og gjenstandsanalysen har jeg bestemt meg for å bare bruke tre av blåfargene. Jeg tok bort knallblå, siden jeg i utprøvingene fant ut at den skilte seg ut fra resten. Ingen av teppene jeg analyserte inneholdt mer enn åtte farger, og de fleste inneholdt seks. Det kan hende teppet vil virke litt rotete hvis det inneholder for mange farger, og jeg bestemte meg derfor for å kun bruke tre blåfarger, marineblå, lyseblå og blågrønn, i tillegg til rød, rosa, gul og lysegrå.



*Figur 17 Fargene jeg skal bruke*



*Figur 18 Hele den siste utprøvingen*

## 5 Veving av teppe

Jeg har tenkt til å veve teppet i to lengder som jeg syr sammen. Jeg syntes det var litt vanskelig å få linrenninga jevn siden den er helt uten elastisitet, og jeg tror det blir vanskeligere å få den jevn jo bredere den er. Jeg kan heller ikke få den så bred som jeg ønsker i veven jeg bruker.

Bøes informanter sa at de gamle teppene var for korte i dag. De var trolig korte fordi veverken har spart på garnet og fordi sengene var kortere (Bøe, 2005, s. 75). Mitt teppe skal være to meter langt og 1,3 meter bredt. Jeg gjør det litt større enn teppene jeg har sett på for å tilpasse det til dagens bruk. Renninga blir 65 cm bred, og med innveving, effsinger og tilpasset rennebommen må den være 5,1 meter lang. Den består av tre tråder per centimeter, og dermed 195 tråder totalt.

For å få de to lengdene like har jeg tenkt til å la et målebånd følge med det jeg vever og ta bilder av hver bord underveis. Da blir det en stor forskjell i vevingen av de to lengdene. I den første finner jeg på mønstrene og hvilke farger som skal være hvor mens jeg vever, mens på den andre vever jeg etter et bilde og målebånd. Hver bord skal være omtrent 20 cm lang. Da blir det ni border på teppet i tillegg til mellombordene som er 1,5 cm.

Jeg begynte med å prøveveve et stykke på den nye renninga. Selv om alt var likt som på prøvene ville ikke innslaget dekke renninga ordentlig. Jeg prøvde å gjøre forskjellige justeringer slik at renninga lå rettere i veven, men det hjalp bare litt. Etter hvert fant jeg ut at problemet var at innslaget var for stramt slik at det ikke fikk lagt seg helt sammen. Hvis jeg la innslaget i en stor bue ble det løst nok til at det dekket renninga.

Det var også litt vanskelig å bruke vanlige skytler. Noe av renningstrådene var slakkere enn de andre, og skyttelen falt ofte igjennom der det var store mellomrom mellom trådene. Jeg gikk derfor over til å bruke filleskytler, som er lange spiler med hakk i endene som man vikler innslaget på. Bøe skriver i sin oppgave at noen av informantene fortalte at de brukte filleskytler i veving av rosebragd for å få plass til mer innslag om gangen (Bøe, 2005, s. 76). Disse er litt tungvinte å håndtere, og vevingen går litt saktere, men jeg tror jeg vil venne meg til det etter hvert.



*Figur 19 Utprøving, filleskytler, vevspenne og begynnelsen på teppet (det røde)*

Etter disse erfaringene og justeringene var jeg klar til å begynne på teppet. I begynnelsen og slutten av teppet skal jeg ha en fire cm bred kant i toskaft. Denne skal brettes inn og sys fast til slutt, som en fald, slik at teppet får fine kanter. Etter dette vevde jeg en stripe med bølgemønster, og så begynte jeg på en mønsterbord. Jeg bruker et målebånd i papir som jeg fester med knappenål mens jeg vever. Da blir det lettere å vite hvor hver bord er på teppet, i stedet for bare å vite hvor lang hver mønsterbord er. Jeg tror det er mer sannsynlig at de to delene blir like hvis jeg gjør det på denne måten.



*Figur 20 Bilde av det jeg har vevd med målebånd*

Etter å ha vevd et stykke hadde renningstrådene justert seg av seg selv, slik at renninga var mer eller mindre jevn. Da gikk jeg over til å bruke vanlige skytler, siden det går fortere. Jeg prøver å fordele fargene ved å bruke alle fargene i hver bord, men det er ikke alltid jeg tar med lysegrå. Alle mønsterbordene speiles på midten, og jeg vever en stripe med bølgemønster mellom mønsterborden.



Bøe skriver i sin oppgave at det blant de gamle teppene hun registrerte var mange som hadde en bord i enden som skilte seg ut fra resten av teppet ved å ha helt andre farger eller mønster. Det varer usikkert hva som er grunnen til dette. De hun intervjuet mente det kunne være fordi det ikke var mer igjen av fargene, at veveren hadde prøvd seg litt fram eller at hun hadde glemt hvordan det var i andre enden. Det kan også ha blitt ført videre fra skinnfellene, hvor det var vanlig å et mønster i den ene enden som markerte hvilken ende som var øverst (Bøe, 2005, s. 62).

Jeg synes dette er en spennende detalj som jeg har lyst til å ha med i mitt teppe også. Den siste borden jeg vever skal ha de samme fargene, men et annet type mønster enn resten av teppet. Dette valget vil på en måte gå imot målet om et helhetlig uttrykk, men siden dette er et bevisst valg om å lage en annerledes bord, synes jeg ikke det gjør noe. Det blir en del av metoden og makslingen.

I de fleste bordene bruker jeg hver farge i to rader, sånn at første f.eks. er rød og blå, den neste blå og gul, den neste gul og rosa osv. Da går de forskjellige stripene i borden mer inn i hverandre slik at det oppleves som én bord og ikke mange striper. En annen fordel er at jeg slipper å skjøte to tråder på samme sted, som gjør skjøtingen mindre synlig.

## 5.1 Veving av andre halvdel

Det opplevdes svært annerledes å veve den andre lengden. Jeg måtte være veldig nøye med å måle og ha likt antall innslag så mønsteret skulle stemme med den andre delen, og det var derfor ikke så fritt som på den første delen.

Siden jeg hadde litt lite av det blågrønne garnet ble bølgebordene på den andre lengden bare med lyse- og marineblå. Hvis jeg ikke får nok av alle fargene synes jeg det er greit å bruke en av de andre fargene noen steder på den andre halvdel. Som nevnt tidligere kan mangel på garn i riktig farge være en av grunnene til at mange av de gamle teppene er annerledes i den ene enden.

På den andre halvdel var jeg blitt mer vant til teknikken og syntes at flere av tingene jeg hadde gjort på den første halvdel var upraktiske og ikke helt gjennomtenkt. For eksempel er

det tungvint å ha bare noen få innslag av en annen farge i midten av en form, siden man da må bytte farge og feste tråder oftere.

## 5.2 Montering

Det er ikke lett å se på de analyserte teppene hvordan de er sydd sammen, men jeg synes det ser ut som flere av dem er sydd sammen rett mot rett (09486, 09426, 09103 og 09114).

Det er derimot ikke mulig å se om det er sydd for hånd eller på maskin. Av teppene Bøe registrerte var de fleste sydd sammen for hånd, og noen på maskin. Det varierte om de var sydd sammen rett mot rett, eller om de var sydd sammen slik at de ligger flatt inntil hverandre (Bøe, 2005, s. 76).

I utgangspunktet hadde jeg tenkt til å sy de to delene sammen på maskin siden det går mye fortere enn å gjøre det for hånd. Da hadde det blitt ganske tykt der hvor delene ble sydd sammen og sømmen hadde kanskje strammet og gjort noe med hvordan teppet faller. Derfor bestemte jeg meg for å heller sy delene flatt sammen for hånd. Faldene ble også sydd inn for hånd med faldesting. Til slutt dampet jeg teppet.

Teppet ble 201 cm langt og 127 cm bredt.



*Figur 21 Begge delene ute av veven før de er sydd sammen*

## 6 Refleksjon

I refleksjonen skal jeg vurdere resultatet av teppet jeg vevde og se nærmere på hva maksling har å gjøre med mitt arbeid.

For å ha noe å vurdere teppet opp imot skal jeg se på det informantene i Bøes masteroppgave fortalte om hva de anså som viktig for et godt resultat når det gjelder veving av rosebragd. Hun framhever fine jarer, jevnt innslag og at mønstrene møtes på hver side av midtsømmen som det informantene la mest vekt på (Bøe, 2005, s. 77).

Mønsterbordene i mitt teppe møtes for det meste på midten. Noen steder er det en liten forskyvning eller en litt annen farge eller mønster. Dette synes jeg er med på å gi teppet et levende uttrykk. Metoden jeg brukte hvor jeg lot et målebånd følge med mens jeg vevde fungerte godt og gjorde det lett å tilpasse mønstrene med et par innslag mer eller mindre på den andre lengden slik at bordene ble like lange som på den første lengden.

En annen ting mange nevnte var at innslaget ikke skulle være for tett eller for løst, og jevnt igjennom hele. Det skulle være tett nok til at renninga ikke syntes, men ikke så tett at teppet ble tungt og stivt. Hvis man slo jevnt gjennom hele ville mønstrene møtes på midten (Bøe, 2005, s. 76). Siden jeg vevde den andre lengden etter bilder la jeg merke til at jeg noen ganger slo innslaget litt hardere eller løsere enn jeg hadde gjort på den første lengden, men siden jeg hadde bildene var det som nevnt tidligere lett å tilpasse. Når det gjelder tykkelsen er det ikke lett å si uten å ha kjent på noen andre tepper i rosebragd, men innslaget dekker renninga helt og teppet er ganske tynt, men med et tungt fall.

Jarene fant jeg under utprøvingene ut at ble jevnest hvis jeg dro innslaget helt inntil jaren og la det som en diagonal derfra til vevskeia. Da var det ikke noe innslag som stakk ut og det ble løst nok til at det dekket renninga helt. I tillegg brukte jeg vevspenne så bredden holdt seg lik hele veien.

Samlet sett vil jeg si at resultatet ble godt ifølge meningene til informantene i Bøes oppgave. Når det gjelder fargene og mønstrene i teppet har jeg allerede skrevet en del om hvordan

valgene ble tatt og hvordan det fungerte i utprøvingene, men her vil jeg se på hvordan det fungerte i teppet jeg vevde og hva som ble annerledes enn jeg hadde trodd.

På avstand blandes mange av fargene sammen, heller enn å framheve hverandre. Dette gjelder både fargene med stor kontrast, som gul og blå som virker grønn, og de med mindre kontrast, som rød og blå som virker lilla. Det tror jeg er fordi mønsteret er smått slik at det blir vanskelig å skille strekene fra hverandre på avstand. Nærme ser man tydeligere de forskjellige fargene, men også her blandes fargene til en viss grad sammen. Man skiller de to fargene fra hverandre, men den gule og blå virker mer grønne når de står sammen, og den blå og røde mer lilla når de står sammen.

Det ble ikke veldig tydelig at teppet består av border. Bølgestripene som var ment å fungere som mellomrom og dele opp bordene er ikke tydelige nok, og det ser ut som mønsteret går i et gjennom hele teppet. Jeg synes allikevel ikke at teppet virker rotete eller at det blir for mye mønster. Jeg tror bølgestripene hadde blitt tydeligere mellomrom hvis de hadde vært bredere eller bestått av farger som skilte seg mer fra resten. Teppene jeg så på som var bygd opp av adskilte border har for det meste mye tydeligere mellomrom enn det mitt har (09486, 09103, 09047 og 04829).

Den siste mønsterborden jeg vevde på teppet har en annen mønsteroppbygning enn resten av bordene. Mens de andre består av ulike mindre border som sammen danner en bord som speiles på midten, består den siste borden av et likt, rødt mønster gjennom hele. Det røde kombineres med striper i forskjellige farger. Denne ideen fikk jeg fra å lese Bøes masteroppgave (2005), hvor hun skriver om at mange at rosebragtteppene hun registrerte hadde en bord på enden som skilte seg ut fra resten.

Jeg synes ikke borden på mitt teppe skiller seg ut så mye som jeg hadde trodd. Det er først hvis man ser etter at man legger merke til at den er annerledes enn resten. Den ene grunnen til dette tror jeg kan være at det ikke er et veldig tydelig skille mellom bordene, og man ser dermed ikke at den siste borden er en egen bord. Den andre grunnen kan være at borden før denne også skiller seg litt ut fra resten, og dermed fungerer som en slags overgang slik at det ikke kommer så plutselig. Den nest siste borden har to ganske brede striper i rødt og rosa, og inneholder dermed en del mer rødt enn resten av bordene.

Selv om alt ikke ble slik jeg hadde forestilt meg tenker jeg ikke at jeg burde gjort noe annerledes. Denne måten å arbeide på må nødvendigvis føre til uplanlagte resultater, siden man ikke har planlagt noe klart resultat. Jeg ønsker å bringe inn det Godal (2015) skriver om design og maksel i arbeidet mitt fordi det som interesserte meg mest ved teppene i rosebragd, var at de fleste virket som de var blitt vevd uten å bli designet på forhånd. Dermed var det stor variasjon i mønster og farger både mellom de forskjellige teppene og innad i hvert teppe.

Mulighetsrommet for integrert formgivning, eller maksling, i rosebragd var noe jeg gjennom å se på eksisterende vevnader visste var mulig, men ikke i hvilken grad. Det fant jeg imidlertid ganske fort ut gjennom utprøvingene. I veving av rosebragd kan man innenfor teknikkens begrensinger få de mønstrene man ønsker. Det er begrensinger når det gjelder størrelse, og man kan ikke få strekene til å gå hvor som helst, men bortsett fra det er det helt fritt.

Det jeg brukte mest tid på å finne ut, var hvor mye som var nødvendig å planlegge på forhånd for å få det resultatet jeg ønsket. Jeg hadde lyst til å finne på det meste under vevingen, samtidig som resultatet av det skulle ha farger som jeg syntes passet sammen og ikke et uttrykk som virket tilfeldig og rotete. Under utprøvingene fant jeg ut at jeg trengte å planlegge mindre enn jeg hadde trodd. Siden teppet består av så mye smått og ulikt mønster blir det ikke så synlig når noe skiller seg ut, kanskje fordi alt på en måte skiller seg ut. Det jeg bestemte meg for på forhånd som skulle være felles for alle bordene, var hvilke farger de skulle bestå av, lengden og at hva som skulle være imellom dem. Underveis fant jeg også ut at alle bordene, unntatt den siste, skulle speiles på midten slik at de fikk et lignende uttrykk. Jeg har kommet fram til at det i mitt tilfelle var disse tre faktorene som var avgjørende for å kunne maksle et teppe i rosebragd samtidig som resultatet framstår som helhetlig.

På en måte kan man kanskje si at resultatet av maksling når det gjelder utseende ikke nødvendigvis blir like gjennomført som når det man skal lage er designet på forhånd. Det betyr ikke at resultatet er dårligere, bare at det har et annet estetisk uttrykk. På en annen side er det mulig at kvaliteten på produktet blir bedre siden håndverkeren ofte innehar mer kunnskap om materialer og teknikker enn en som kun designer, og dermed tilpasser seg mulighetene og begrensingene som finnes. Godal skriver at resultatet av at design blir satt høyere enn og erstatter maksel, er at kvaliteten på produkter først og fremst blir målt ut ifra utseende, og i mindre grad ut ifra funksjon og hvor godt det holder seg (Godal, 2015, s. 25).

Jeg er usikker på om maksling i mitt tilfelle fører til bedre funksjon eller slitestyrke, men når man står for hele prosessen selv blir man kanskje mer opptatt av resultatet fordi man føler større eierskap til det man lager enn hvis man lager noe etter en annens plan.

Godal argumenterer også for at det å skape noe har verdi, fordi man får en glede av å lage noe selv, som man går glipp av hvis man kjøper det (Godal, 2015, s. 25). Det at man har lagt ned mye arbeid i noe gjør nok at man blir glad i det og tar bedre vare på det, som også kan sees på som en funksjon.

Ifølge Godal har håndverkeren et indre bilde av det som skal lages og hvordan det skal gjøres. Planer og tegninger som er noe mer en enkle skisser vil ikke komme til nytte siden håndverkeren allerede har mye av prosessen klar i hodet. Det indre bildet av hva som skal lages blir sjeldent akkurat slik det var tenkt, siden man blir nødt til å improvisere for å tilpasse seg materialet og situasjonen (Godal, 2015, s. 30).

Før jeg begynte å veve hadde jeg en plan om hvilke farger jeg skulle bruke, hvor bred hver mønsterbord skulle være og hva som skulle være imellom dem. Resten fant jeg på underveis og syntes det fungerte fint. At alle bordene skulle speiles på midten fant jeg ut etter at jeg hadde vevd den første borden sånn, og etter hvert som jeg prøvde ulike fargekombinasjoner fant jeg noen som jeg likte og brukte dem flere ganger. Jeg tror at å planlegge de forskjellige bordene på forhånd ville ført til færre variasjoner og detaljer i mønsteret ettersom man ser flere muligheter mens man arbeider enn man kan tenke ut på forhånd. I tillegg ville teppet virket mer planlagt og mindre livfullt. Jeg synes det at ikke alle bordene er like fine og fungerer like godt er fint fordi det er med på å gi teppet liv, og det blir mer interessant å se på tror jeg.

Godal mener håndverk godt kan snakkes om og forklares, men ar håndverkeren først og fremst uttrykker seg på andre måter enn gjennom ord. Planene, intensjonene og valgene som skal til for å lage noe uttrykkes gjennom arbeidet og det som blir laget (Godal, 2015, s. 28). For å veve et teppe må man planlegge og ta flere valg både før og underveis som krever tenking og refleksjon. Mye av det de som har vevd tepper kan om farger, mønster og veving kan man lese i teppene de har vevd.

Den viktigste metoden for å finne ut hvordan teppet jeg vevde skulle se ut, var nok å se på eksisterende vevnader. Itten skriver at fargens egenkontrast går igjen i mye av folkekunsten, og at dette vitner om at det er naturlig å glede seg over fargenes virkninger (Itten, 1995, s. 36). De som har vevd teppene hadde antageligvis ikke kjennskap til fargelære, men var i besittelse av erfaringsbasert kunnskap om hvilke farger som passer sammen og hvordan mønstrene kan bygges opp. Å se på teppene var med på å utvikle forståelsen for hva som er mulig og hva som blir fint.

Denne oppgaven har delvis en autoetnografisk tilnærming til temaet. Det finnes flere oppfatninger av hva autoetnografi er og kan brukes til. Karlsson et al. (2021) skriver at i en forståelse er et av de viktigste målene å «løfte fram og belyse små og alternative historier som ofte blir tiet i hjel» (Karlsson et al., 2021, s. 28). Ved å utfordre de større historiene og hva som vanligvis oppfattes som legitim kunnskap, kan andre typer kunnskap fremmes og utvikles (Karlsson et al., 2021, s. 28). På grunn av dette er autoetnografi kanskje en egnet metode å bruke for å formidle håndverk. Godal skriver at håndverkeren i dag har lavere status enn designeren, fordi design anses som kunst, noe håndverk og maksel ikke gjør (Godal, 2015, s. 25). Ved å reflektere over subjektive erfaringer kan man løfte fram den erfaringsbaserte kunnskapen som gyldig kunnskap (Karlsson et al., 2021, s. 30).

For å skrive om håndverk man har gjort, kan det være nyttig å skrive logg underveis for å huske detaljene i arbeidet. For min del var loggskrivning nødvendig for å huske hva jeg hadde gjort, men det viktigste er kanskje at jeg husker hva jeg tenkte om de ulike tingene før jeg hadde prøvd det eller kunne noe om det. Jeg kan i ettertid huske hva jeg har gjort ved å se på det jeg har laget, men det er ikke sikkert jeg husker hvorfor jeg gjorde det.

Til slutt vil jeg vende tilbake til det Godal (2015) skriver om gleden ved å skape, for det er kanskje det som kom tydeligst til uttrykk når det gjelder muligheten til å formgi mens man vever rosebragd. Det var to ganske forskjellige opplevelser å veve de to lengdene på teppet. Mens vevingen av den første lengden var preget av utforsking og overraskelser, handlet vevingen av den andre halvdelen mer om å bli ferdig så jeg kunne ta alt ut av veven og se resultatet. Dermed fikk vevingen i seg selv verdi, og ikke kun resultatet av den.



## 7 Avslutning

Denne oppgaven har handlet om rosebragd og mulighetene denne teknikken gir til å kunne finne på forskjellige mønstre mens man vever.

For å utforske dette mulighetsrommet har jeg gjort utprøvinger, analysert tepper vevd i rosebragd og vevd et eget teppe basert på det jeg fant ut.

Jeg har gjennom det praktiske arbeidet funnet ut hvordan teknikken fungerer og dens muligheter og begrensinger, for så å reflektere over og forsøke å finne ut hva denne måten å arbeide på har å si for opplevelsen av vevingen og resultatet.

Jeg har fått mye større forståelse for en teknikk jeg tidligere ikke kunne noen ting om. Da jeg først begynte å lese om temaet syntes jeg det var forvirrende fordi det var mange ulike betegnelser som ble brukt, og spesielt forvirrende var det med de ulike navnene på norsk og svensk. Jeg har i denne teksten forsøkt å holde styr på begrepene, og kanskje vil det kunne være til hjelp for andre som oppdager rosebragd for første gang. Jeg har også skrevet ned ting jeg i ettertid synes virker åpenbare, men som nok ikke for de som ikke har kjennskap til teknikken.

## 8 Litteraturliste

Bjørndal, C. R. P. (2002). *Det vurderende øyet: observasjon, vurdering og utvikling i undervisning og veiledning*. Gyldendal.

Bøe, K. (2005). *Rugger i rosengang: Ein særmerkt vevtradisjon i øvre Setesdal rundt 1900* [Masteroppgave]. Høgskolen i Telemark.

Cyrus-Zetterström, U. (1983). *Håndbok i veving: bindingslære, prydeklær, prydeklær*. Landbruksforlaget.

Godal, J. B. (2015). *Om det å lafte: Band 1, handverk, logikk og prosess*. Fagbokforlaget.

Itten, J. (1995). *Farvekunsten og dens elementer*. Forsynthia.

Karlsson, B., Klevan, T., Soggiu, A-S., Sælør, K. T. & Villje, L. (2021). *Hva er autoetnografi?*. Cappelen Damm.

von Walterstorff, E. (1927). Hampkrus och linningskrus. *Fataburen*, 168-179.

<https://urn.kb.se/resolve?urn=urn%3Anbn%3Ase%3Anordiskamuseet%3Adiva-397>

## 9 Figurliste

Figur 4: *Vävnad*. Foto: Andersson, H / Dalarnas museum.

<https://digitaltmuseum.se/0210212377281/vavnad>

Figur 5: *Vävnad*. Foto: Dalarnas museum. <https://digitaltmuseum.se/0210212366567/vavnad>

Figur 6: *Vävnad*. Foto: Dalarnas museum. <https://digitaltmuseum.se/0210212366540/vavnad>

Figur 7: *Vävnad*. Foto: Eriksson, P / Dalarnas museum.

<https://digitaltmuseum.se/0210212366531/vavnad>

Figur 8: *Vävnad*. Foto: Dalarnas museum. <https://digitaltmuseum.se/0210212366498/vavnad>

Figur 9: *Vävnad*. Foto: Dalarnas museum. <https://digitaltmuseum.se/0210212366543/vavnad>