

Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap,

Institutt for Tradisjonskunst og Folkemusikk

Bacheloroppgave

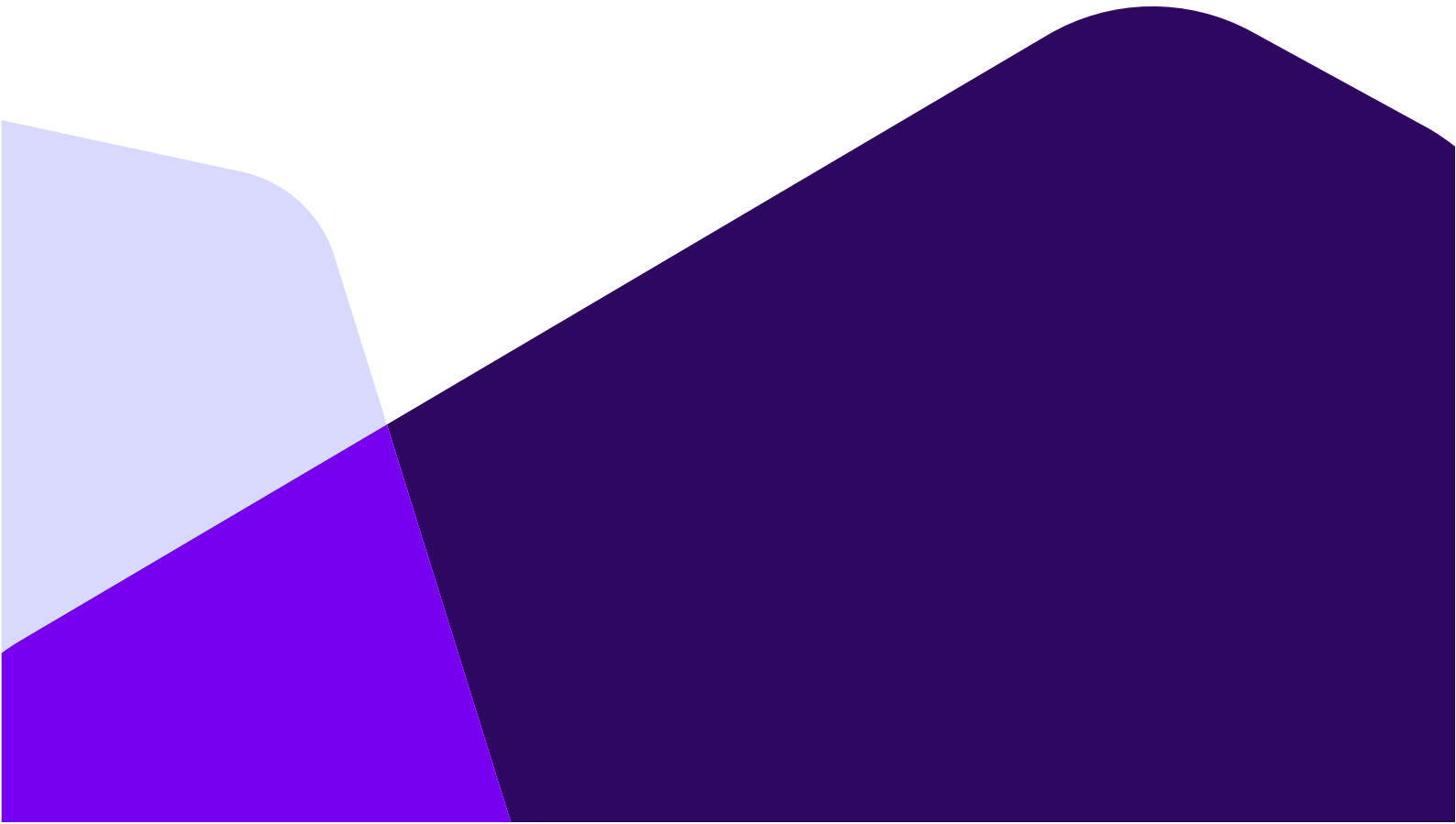
FKUN3BA

Vår 2024

Anna Adelasia Tedde

# *Veving a briali*

Om å forstå og formidle en vevtradisjon fra Sardinia





# Innholdsfortegnelse

Innholdsfortegnelse.....	2
1 Innledning.....	4
2 Problemstilling.....	5
3 Teoretisk perspektiv.....	6
4 Metode.....	7
4.1 Registrering.....	7
4.2 Intervju.....	7
4.3 Autoetnografi og logg.....	9
5 Eksisterende kunnskap.....	10
5.1 Om teknikken <i>a briali</i> .....	10
5.2 Om bindingslære og formidling av vevteknikker.....	11
6 Registrering av vevnadene.....	13
I-III.....	13
IV.....	16
V.....	17
6.1 Refleksjoner.....	18
7 Hva kjennetegner teknikken?.....	20
7.1 Beskrivelsen av teknikken i litteratur.....	20
7.2 Innspill fra intervju.....	21
8 Variasjoner i motivene og benevning.....	23
9 Vevingsprosessen.....	25
9.1 Garnvalg og tekniske prøver.....	25
9.2 Veving av produktene.....	27
9.2.1 Plukket mønster.....	28
9.2.2 Teppe i full lengde.....	30
10 Veving <i>a briali</i> : en beskrivelse.....	32
11 Oppskriftsheftet: en «vevzine».....	34
11.1 Oppsett i heftet.....	34
11.1.1 Innledning.....	34
11.1.2 Om vevoppskriftene.....	35
11.1.3 Bindemønstrene.....	35
11.1.4 Mine tips for vevingen.....	36
12 Refleksjoner og avslutning.....	38
13 Litteraturliste.....	40



# 1 Innledning

Sardinia, området i Italia der jeg er født og oppvokst på, er en øy med en lang og rik vevingstradisjon som vekket til mye etnografisk interesse allerede på 1800 tallet og frem til 1950-tallet, når mye av tradisjonen fortsatt var levende. Vevingen nevnes blant annet i den illustrerte reisedagboken til Gaston Vuillier, en franskmann som reiste rundt på Sardinia og andre øyer i Middelhavet, og ga ut boken *Les îles oubliées. Les Baléares, la Corse et la Sardaigne: impressions de voyage illustrées par l'auteur i 1893* (Vuillier, 1893). Senere, et stort antall vevnader og andre folkekunstgjenstander registreres av Giulio U. Arata og Giuseppe Biasi i boken *Arte sarda*, utgitt i 1935 (Arata et al., 1935). Men av alt som er skrevet av arkeologer, antropologer og etnografer er det ikke et eneste avsnitt som forteller hvordan man faktisk selv kan lage folkelige vevnader fra det området. Denne tendensen har fortsatt frem til dagens forskning: et eksempel er boken *Tessuti* (Altea et. al., 2006), et stort verk som handler om tekstiler fra Sardinia, men nevner lite om selve håndverkskunnskapen. Da jeg kom til Norge åpnet det seg en verden av bøker og vevoppskrifter som forklarer, på mer eller mindre detaljert vis, hvordan man kan veve etter visse lokale tradisjoner. Derimot, om jeg ønsker å veve et typisk teppe fra Sardinia, må jeg selv ta kontakt med noen på landsbygda som *kanskje* har noe kunnskap om den vevteknikken, eller må jeg selv prøve å gjenskape vevnadene uten å ha noen oppskrift å følge. Dette lar seg gjøre om man har en lang erfaring med veving, eller faglig kompetanse innenfor bindingslære. Men det er mange dyktige vevere som ikke nødvendigvis har denne spesifikke kunnskapen og kompetanse, og som vil uten tvil likevel klare å veve forholdsvis kompliserte bindinger ved å følge en oppskrift.

Mangelen av håndverkskunnskap i litteratur er ikke kun problematisk fordi bindemønstrene ikke formidles, men også fordi beskrivelser og forklaringer av håndverksgjenstander kommer aldri til å være komplette hvis forfatteren ikke virkelig forstår objektet det skrives om.

Jeg har et ønske om å tilgjengeliggjøre en del av den store kulturarven, og har valgt ut for denne oppgaven en vevteknikk som lokalt er kjent som «a briali».

## 2 Problemstilling

I denne oppgaven skal jeg forsøke å utdype kunnskapen om den sardinske vevtradisjonen «*a briali*» med særskilt fokus på det praktiske håndverket.

Hva kjennetegner teknikken? Finnes det variasjoner i tradisjonen med henblikk på motiver, materialer og bruksområder? I såfall, hvilke? Og hvordan kan et oppskriftshefte utformes for å formidle og tilgjengeliggjøre teknikken, mønstrene og fremgangsmåten for veving *a briali* til personer med grunnleggende kunnskap innenfor veving?

Svaret på problemstillingen søkes gjennom analysen av et utvalg av gjenstander, intervju med tradisjonshåndverkere om deres erfaringer med teknikken, sammenligning av opplysningene med eksisterende kunnskap i litteratur og eget praktisk arbeid med veving. Fokuset under det praktiske arbeidet skal ikke være på rekonstruksjonen av selve gjenstandene, men heller på rekonstruksjon av mønstrene og teknikken.

Denne oppgaven har som mål å revitalisere og formidle en vevtradisjon. For å revitalisere dette håndverket er det først nødvendig å fylle det som jeg mener er et kunnskapshull i eksisterende litteratur ved å utarbeide en teknisk beskrivelse av teknikken. Både teknikken vevnadene er lagd i, materialene som ble historisk brukt, bruksområdene for vevnadene og motivene vil sammen kunne gi en forståelse av denne vevtradisjonen. Veving *a briali* blir formidlet både med denne oppgaven i seg selv, og ved å utforme et oppskriftshefte. Heftet skal kunne deles uavhengig av oppgaven, og skal i tillegg gi leseren de praktiske instruksjonene for veving.

### 3 Teoretisk perspektiv

Det teoretiske perspektivet som kommer til å være ledetråden under oppgaven er sterkt knyttet til kunnskapshullet som jeg fant i litteraturen om vevtradisjoner fra Sardinia: jeg savner håndverkskunnskapen, som er etter min mening nødvendig for å kunne beskrive de ulike håndverkstradisjonene på best mulig måte.

*Håndverksvitenskap*, slik som den er beskrevet i boken *Craft Sciences* (Almevik et al, 2022), er et relativt nytt begrep, som var nødvendig å teoretisere når håndverksfag endelig fikk en større plass i utdanning av høyere nivå; i dette tilfellet Göteborg Universitet, på tidlig 2000-tallet. Boken undersøker håndverkets stilling i akademisk forskning, og forholdet mellom forskning- og praksisfeltet (*the field of inquiry* og *the field of practice* i originalspråket). Alle forskerne som bidro til denne publikasjonen er også håndverkere i ulike felt, og de analyserer en rekke metoder innenfor praksisbasert forskning. Et annet sentralt tema i boken er rollen av håndverkskunnskap i fag som har tradisjonelt blitt omtalt som teoretiske, som for eksempel arkeologi og etnografi, selv om deres forskningsemne består ofte av gjenstander som er håndverksprodukter.

Det ideologiske grunnlaget i denne teorien er beskrevet allerede i innledningen (Almevik et al, 2022, ss. 2-14) som jeg liker å tolke som et slags manifest i håndverksvitenskapen. Gunnar Almevik, Camilla Groth og Tina Westerlund reflekterer over hvordan håndverket gjennom tiden har blitt påvirket av den dualistiske tankegangen som skiller mellom praksis og teori, som fører ofte til at den praktiske kunnskapen blir oppfattet som mindreverdige. (Almevik et al, 2022, ss. 4-5). Dette resulterte i at håndverket og håndverkere ikke fikk noe aktiv plass i akademiske miljø, men ble heller studert som forskningsobjekter. Det som manglet var “an understanding of craft as a field of inquiry and a research practice *in its own right*. So too is the voice and perspective of the practitioner that does not have presence when the craftsman is the object of research.” (Almevik et al, 2022, s. 5). Forfatterne savner håndverkere som aktive deltagere i forskningen. Under håndverksvitenskapens perspektiv får derimot håndverkskunnskapen en ny, viktig rolle i det akademiske miljøet og i felter som tidligere hadde kun blitt oppfattet som teoretiske.

## 4 Metode

Denne oppgaven bygger på følgende metoder: registrering og analyse av et utvalg vevnader, intervju og autoetnografi. De ulike kildematerialene ble underveis sammenlignet med opplysningene i den eksisterende litteraturen.

### 4.1 Registrering

Registreringen utførtes ifølge noe av strukturen i Primus, en samlingsdatabase i bruk hos museer og kulturinstitusjoner i Norge og Sverige (KultruIT AS, 2023). Spesifikt, tok jeg utgangspunkt i registreringene utførte av Norsk Institutt for Bunad og Folkedrakt, som for eksempel vevnaden med inventarnummer NBF2014-1499 (Norsk Institutt for Bunad og Folkedrakt, 2024). Registreringen oppgir hvilken teknikk teppet er vevd i, og gir ytterlige informasjon om konstruksjonen. Det er også beskrevet hvilke materialer og farger er brukt. Til slutt kommer størrelse og geografisk opphav. I min registrering har jeg valgt å gi en grundigere teknisk beskrivelse av gjenstandene når det gjelder bindingen. Når teknikken *a briali* er selve emnet i undersøkelsen, kan jeg ikke bare oppgi «teppe vevd *a briali*», slik som «Teppe i skillbragd» står i den overnevnte eksempel (Norsk Institutt for Bunad og Folkedrakt, 2024); i stedet, skal jeg gi en teknisk beskrivelse på hvordan bindingen ser ut.

Registreringene skal komplettere bildene med hva jeg fikk se, kjenne og vurdere i løpet av den fysiske registreringen. De skal være et nyttig verktøy under arbeidet, siden jeg ikke har gjenstandene tilgjengelig under hele forskningsperioden. Selv om beskrivelsen bygger på egne kunnskaper, har jeg forsøkt å være så objektiv som mulig, slik at jeg kan komme tilbake til dem som en sikker kilde i løpet av undersøkelsen. Registreringen er også en måte å tilgjengeliggjøre kildematerialet på, spesielt når noe av det finnes i privat eie.

I tillegg til den tekniske beskrivelsen, vil registreringen inneholde noen informasjon om skader, datering og bruksområde, som bidrar til å gi et innblikk av konteksten og forstå håndverkens valg i utføring av vevnadene.

### 4.2 Intervju

Håndverkstradisjonen jeg undersøker er fortsatt levende i det lokale samfunnet på Sardinia, selv om i mindre grad enn i forrige århundre. Dette, mener jeg, er utrolig verdifullt: det betyr at håndverkskunnskapen jeg undersøker fortsatt finnes. Jeg hadde derfor et sterkt ønske om å arrangere et fokusintervju med noen lokale håndverkere som vever i teknikken i dag, på en



næringsbasis. Jeg tok kontakt med *Casa Lussu*, en forening som driver både med produksjon og opplæring (Associazione Casa Lussu, 2023).

Når håndverkernes stemme ikke kommer frem i eksisterende litteratur, føler jeg meg nesten forpliktet til å få deres synspunkt inn i bildet. Håndverkerne i foretaket er det jeg vil kalle for *direkte tradisjonsbærere*: de lærte å veve av bestemoren til en av gründerne, gjennom en muntlig forklaring. Jeg, derimot, begynte å analysere vevnadene gjennom bindingslæren og skrev ned bindemønster. Jeg vevde i denne teknikken *kun i etterkant*, etter å ha utført analysen. Tilnærmingen til teknikken er derfor betydelig annerledes, selv om vi begge er håndverkere.

Anne Ryen skriver at et kvalitativt intervju er en særlig egnet metode for å få frem aktørens ståsted. Intervjuet setter fokus på perspektivet til informantene, men også forholdet mellom aktøren og forskeren (Ryen, 2002, s. 47). I dette tilfellet handler det om å undersøke nyansene i kunnskapen til håndverkere med ulike bakgrunn.

Et fokusgruppeintervju skal kunne få frem forskjellige synspunkter (Kvale, 2015, s. 179), og forhåpentligvis dekke mange aspekter og være fleksibel, som er, ifølge Ryen, nødvendige krav for å kunne forstå perspektivet til intervjudeltagerne (Ryen, 2002, s. 47). I dette tilfellet besto fokusgruppen kun av to personer: Barbara Cardia (49) og Tommaso Lussu (51), gründerne i foreningen *Casa Lussu*. Intervjuet berørte tre ulike temaer: hvordan deltagerne lærte å veve, deres kunnskap om veving *a briali*, og deres erfaring med kurs og opplæring. I tillegg til å få frem deres perspektiv, har intervjuet som mål å utdype kunnskapen om teknikken og kunne forklare ulike begrep som finnes i litteraturen. Intervjuet var semistrukturert, med både spesifikke og åpne spørsmål. Det ble utført gjennom en videosamtale på nettet den 20.03.2024, og varte i alt en og en halv time. Samtalen foregikk på italiensk. Lyddopptaket fra samtalen ble i etterkant transkribert. Det var en god flyt i samtalen gjennom hele intervjuet, da informantene hadde mye å dele og viste stor lidenskap for temaet. Jeg har fulgt de nasjonale forskningsetiske retningslinjer og Universitet i Sørøst-Norge for behandling av personlige opplysninger. Prosjektet har gjennomgått personvernsvurdering av Sikt. Samtykket har blitt hentet både muntlig og skriftlig, og informantenes deltagelse i prosjektet var frivillig (se vedlagt *Infoskriv*). Med innhentet samtykke, har jeg valgt å angi navn til deltagerne i prosjektet, for å synliggjøre det viktige arbeidet de gjør med å videreformidle denne tradisjonen.

### 4.3 Autoetnografi og logg

I tråd med teorien om håndverksvitenskap, har jeg et ønske om at all undersøkelsen i denne oppgaven skal utføres med et håndverkers perspektiv. Perspektivet vil både komme fra håndverkerne som deltok på intervjuet og fra mitt eget arbeid og kunnskaper.

For å støtte min håndverkskunnskap i oppgaven trekker jeg inn autoetnografi som metode. Bengt Karlsson skriver at «Gjennom autoetnografi forstås personers subjektive erfaringer som en sentral kilde til kunnskap» (Karlsson et al, 2021, s. 9). I dette prosjektet vil jeg spesielt få frem mine subjektive erfaringer *som håndverker* som en kilde til kunnskap; både i dialog med litteraturen, men også under analysen, utprøvinger og formidlingsdelen.

Autoetnografi handler også om «måten å forholde seg til kunnskap på» (Karlsson et al, 2021, s. 23). En håndverker vil selvfølgelig forholde seg til vevkunnskap på en annen måte enn en antropolog gjør, men vi kan også se forskjeller mellom to håndverkere som har lært kunnskapen gjennom ulike måter, som for eksempel en muntlig tradisjon versus et akademisk miljø. Alle disse nyansene kan komme opp også ved bruk av denne metoden.

For å gi et stødig grunnlag til en metode som tar egne erfaringer som hovedkilde, skal jeg skrive en arbeidslogg under veving av utprøvingene. Jeg bruker det som Cato R. P. Bjørndal definerer som «metakognitiv loggbok», og stiller følgende spørsmål under loggføringen: *Hva skjedde? Hva lærte jeg? Hvordan lærte jeg det?* (Bjørndal, 2002, s. 66). Loggen kommer til nytte både når jeg skal forsøke å definere teknikken, men vil også gi et grunnlag med henblikk på formidlingsdelen.

Jeg mener at kulturkonteksten er minst like viktig som gjenstandene i seg selv, når vi undersøker noe innenfor folkekunsten. I dette tilfellet har den opprinnelige konteksten til vevnadene forandret seg. Likevel finner tradisjonen en ny plass i dagens lokale samfunn. De aktive og passive aktørene i denne undersøkelsen kommer fra ulike kulturer og miljøer: antropologer i litteraturen, håndverkerne i intervjuet, deres bestemor, og jeg som student. En refleksjon om forholdet mellom deres erfaringer, kunnskaper og kulturen er viktig å ha med i bakgrunnen, og sammensetningen av de ulike kildematerialene gir oppgaven et forholdsvis bredt spektrum av synsvinkler.

## 5 Eksisterende kunnskap

### 5.1 Om teknikken *a briali*

Det finnes dessverre ikke mye litteratur som undersøker de rike vevtradisjonene fra Sardinia. Tidlig på 2000-tallet utga det lokale forlaget *Illisso* en serie bøker som skulle dekke ulike områder innafor den sardinske kulturhistorien. En av dem, den tidligere nevnt *Tessuti* (Altea et. al., 2006) -*Tekstiler* på norsk, anses etter min oppfatning til å være hovedkilden når det gjelder tekstiler fra Sardinia. Boken er en sammensetning av tekster fra ulike forfatter, og hvert kapittel har et tema, som for eksempel symbolikk eller materialer, eller omhandler veving i et spesifikt område. Formidlingen har generelt et kulturhistorisk preg, og teksten er beriket av et stort antall bilder i stort format.

Begrepet «a briali» og synonymet «a littos», eller «litzos» (Contu, 2006, s. 105) er brukt i flere kapitler i boken.

I kapittelet av Giovanni Maria Demartis (Demartis, 2006, s. 181-203), som tar for seg veving i et utvalg bygder nord på Sardinia, sies det at veving *a littos* er en teknikk der mønsteret skapes ved hjelp av flere skaft. Det nevnes at materialene som blir brukt er naturfarget eller bleket lin, og senere bomull, til de fineste dukene, servietter og håndklær, og at mønstrene er geometriske og kan bygge opp ulike motiver. Til sengetepper var det også brukt ull som mønsterinnslag (Demartis, 2006, s.192). Demartis nevner også at mønsterinnslaget festes ved hjelp av et «lilleinnslag» -*tramighedda*, som var tilkoblet til en såkalt «stort skaft» -*littu mannu* (Demartis, 2006, s.192).

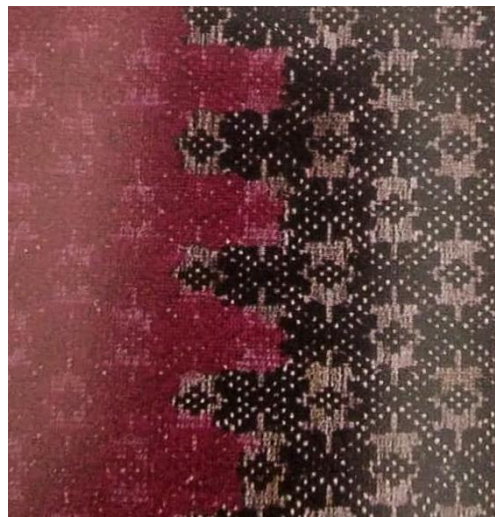
Luisa Degioannis mener at teknikken var brukt til salvesker, duker og sengetepper til hverdags. Hun nevner at renningen var i lin og innslaget i ull, og at de geometriske mønstrene skaptet etter hovlingen (Degioannis, 2008, s. 210).

I et annet kapittel forsøker Maria Rosa Contu å gi en beskrivelse og en definisjon av ulike lokale vevuttrykk på sardinsk (Contu, 2008, s. 105-127). Sardinsk er et eget neolatinsk språk med ulike dialekter, og tekstiluttrykk har ikke nødvendigvis en direkte oversettelse til italiensk. Avsnittet som omhandler teknikken *a briali* (Contu, 2008, s. 120) er etter min mening uklart, og jeg savner en god, komplett definisjon på hva som kjennetegner teknikken og hva som skiller den fra andre typer vevnader. I min undersøkelse skal jeg prøve å tolke definisjonen, og samtidig argumentere for hva jeg mener er problematisk med teksten.

Av de mange vevnader som er avbildet i boken, er stor del etter min mening vevd med teknikken «a briali». Teknikken er ikke spesifisert, bortsett fra et par tilfeller som for eksempel på bildene n. 229 og 351 (Altea et al, 2006, s. 190, s. 322) henholdsvis figur 1 og 2 i denne teksten). Jeg kommer til å benytte bildene i boken for å kunne få et overblikk over variasjonene i mønstermotivene og gjenstandstypene.



Figur 1 (Altea et al, 2006, s. 190), en ververske vever med teknikken «a littos», detalj



Figur 2 (Altea et al, 2006, s. 322), et teppe vevd «a littos», detalj

Jeg mener teksten er mangelfull og utydelig i beskrivelser og definisjoner når det gjelder håndverkskunnskap, men den kan være en gyldig kilde angående bruksområdet på vevnadene. Jeg kommer derfor til å bruke denne kilden med et kritisk øye, særlig når det gjelder forsøk på tekniske beskrivelser.

## 5.2 Om bindingslære og formidling av vevteknikker

Analysen jeg gjør av bindemønstrene baserer seg på boken *Varp och inslag: bindingslära* (Eriksson et al, 2008), som gir en grundig gjennomgang av grunnbindingene og beskriver et bredt utvalg av varianter og partimønstre.

Boken *Daldräll* (Andersson et al, 1998), om teknikken som er kjent i Norge som halvdreiel, er et godt eksempel på formidling av en lokal vevteknikk. I tillegg, mange av motivene i boken minner i utseende om vevnader *a briali*. Boken gir en definisjon av teknikken og litt historisk bakgrunn. Den viser deretter ulike motiver med tilsvarende partimønstre, og en forklaring på hvordan man gjør dem om til detaljmønstre. Jeg kommer til å bruke teksten

både i en sammenligning med veving *a briali*, men også som inspirasjonskilde til eget formidlingsarbeid.

En nyere publikasjon som formidler en lokal vevtradisjon er *Damaskvev* av Anne E. Nygård (Nygård, 2018). Boken går i dybde både i det teoretiske og det praktiske, og formidlingen er etter min mening særskilt pedagogisk og illustrativ. Kapitlene om tips og triks og feilsøking (Nygård, 2018, s. 122-125) er spesifikt noe som jeg ønsker å ta med videre når jeg skal beskrive fremgangsmåten for vevingen.

## 6 Registrering av vevnadene

De tre første gjenstandene i registreringen er i privat eie hos min familie. De to siste ble hentet fra magasinet i *Museo nazionale archeologico ed etnografico "Giovanni Antonio Sanna"*, et arkeologisk og etnografisk museum i hjembyen min Sassari, nord på Sardinia. Jeg spurte museets personell om de hadde noen vevnader registrert med teknikk *a briali* eller *a littos*. De hadde ikke noe med denne benevnningen i inventaret, men jeg fikk se på alle de vevnadene som var registrert som «vevnader med lanserte innslag». Kun to av dem (vevnadene IV og V i denne oppgaven, henholdsvis inventarnummer 475/17628 og 481/17634 i museets katalog) var vevd med samme teknikken som de jeg hadde hjemme. De andre var ikke relevante for oppgaven. Jeg utførte registreringen og tok bilder i museets lokaler.

### I-III

Vevnadene I-III har med samme bredde, lengde, renning og innslagstetthet, garn og avslutninger. Jeg valgte derfor å registrere disse trekkene samlet, og fremstille bildene for ett og ett mønster i detalj.

Vevnadene er rektangulære, vevd i hvit bomull og mørkerød ull. Bunnbindingen er toskaft, og består av samme bomullsgarn i både renningen og bunninnslag. Garnet forholdsvis kraftig og stødig, men tynt. Mønsterinnslaget, et vesentlig tykkere totrådet ullgarn, skaper geometriske mønster ved å gå vekselvis inni toskaftbindingen og løpe over flere tråder på fremsiden av arbeidet (figur 3). I disse partiene danner mønsterinnslaget en flottering, og på baksiden av vevnaden ser man da lerretsbindingen i bomullsgarnet (figur 4).



Figur 3, motiv på teppe I



Figur 4, motiv på teppe I, bakside



Figur 5, motiv på teppe II



Figur 6, motiv på teppe III

Mellom hvert mønsterinnslag er det to bunninnslag, som danner den overnevnte toskafts bunnen. I alle teppene ser man et gjentakende motiv i midtpartiet som er innrammet i et bølgemønster.



Figur 7, teppet I



Figur 8, teppe II



Figur 9, teppe III

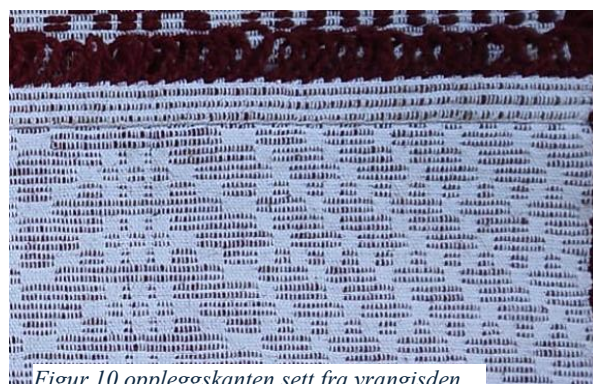
På alle fire sider av vevnadene er det små løkker i samme ullgarnet som i mønsterinnslaget. Løkkene på de lange sidene dannes av innslaget under selve vevingen. På de korte sidene er løkkene sydd på i etterkant. Falden på de korte sidene består av en dobbel oppbrett på 1,5 cm, som er fortsatt vevd med vekselvis et mønsterinnslag og to bunninnslag, men uten mønsterflotteringer.

Opplegget er sydd for hånd med faldesting.

Tilstanden på de tre teppene er fortsatt god, med få tegn på slitasje, unntatt noen flekker og en lett misfarging i bomullsgarnet.

### Datering og bruksområde

Ifølge min grandonkel ble vevnadene bestandig brukt som gulvtepper til finstuen. De ble vevd som et sett på bestilling på 1950-tallet av Mariangela Cidda, en profesjonell veverke



Figur 10 oppleggskanten sett fra vrangsisden

med verksted i Ploaghe. I dette tilfellet ble teppene vevd i Ardara, der hun fikk låne en vevstol for å kunne utføre en rekke oppdrag i bygda. I Ardara fantes det ikke noen aktive vevstuer.

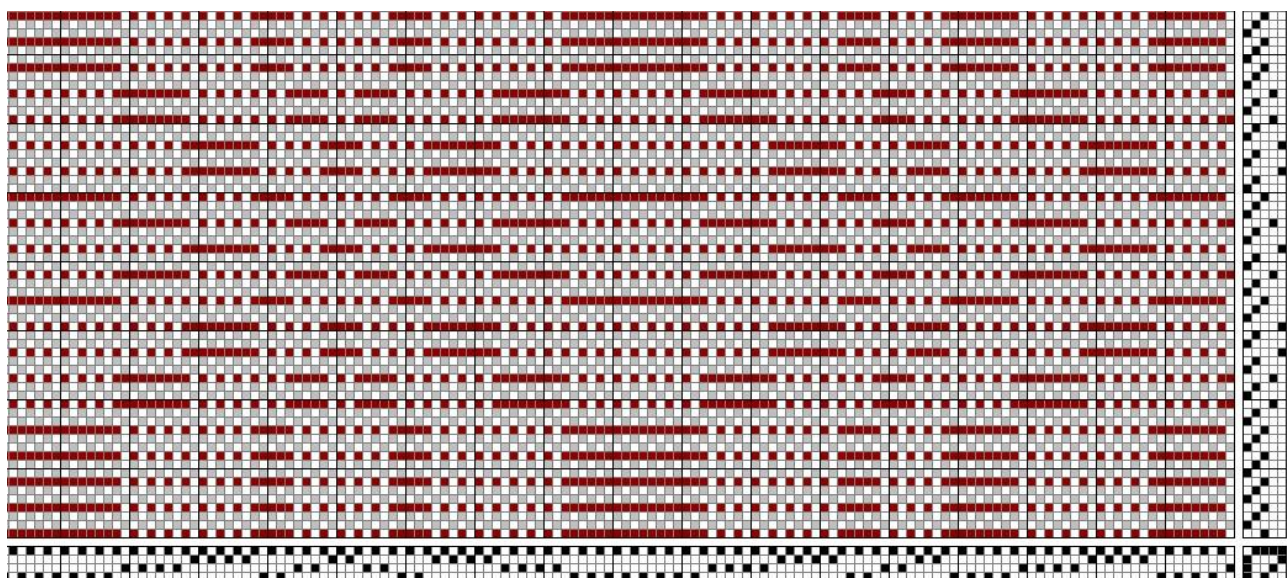
Min grandonkel forteller at ullgarnet som ble brukt til mønsterinnslaget ble spunnet av min oldemor Gavina Pirisinu og tippoldemor Caterina Casula Lintas, av ullen fra familiens saueflokk. Garnet ble deretter farget med anilinfarger av selve veverken. Kundene fikk velge mellom et utvalg motiver som Cidda hadde med seg. (Personlig kommunikasjon med Francesco Tedde, 2024)

### *Mål*

Lengde	Bredde	Renningstetthet (tråder per cm)	Innslagstetthet (tråder per cm)
157 cm	71 cm	12-13	3 mønsterinnslag og 6 bunninnslag

### *Bindemønster*

Detaljmønster til teppe I (figur 11).



Figur 11, bindemønster til teppe I. Fargekode: grå=bunninnslag; rød=mønsterinnslag



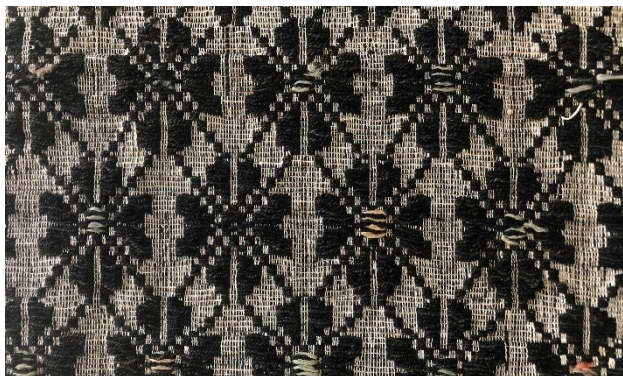
## IV

Gjenstanden nummer IV, registrert med inventarnummer 475/17628 i museets katalog, er en løper med tre ulike mønsterpartier. Langs de korte sidene er det en bred bord rikt dekorert med ulike polykromatiske figurer, blant annet med forskjellige dyr. Over og under motivet er det en smal geometrisk bord. Midtpartiet i vevnaden består av et gjentagende mønster med roser. De to figurrike mønstrene er smettet på en lerrets-bunn: vi ser at mønsterinnslagene ikke går fra jarekant til jarekant. Mønsterinnslaget skaper mønsteret ved å løpe vekselvis over og under toskafsbunnen. Garnet som er brukt til mønsterinnslag er et maskinspunnet ullgarn, med ganske løst tvinn. Garnet er betydelig bleket på fremsiden: fargene er mye mer kulørsterke på vrangside (bilde x), og kan fortelle oss noe om hvordan vevnaden kunne se ut opprinnelig.

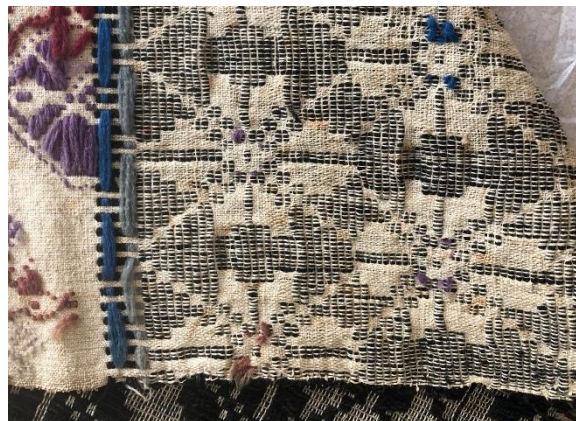


Figur 12, teppe IV

På de geometriske bordene og midtpartiet er det brukt et sauesvart garn som har derimot et høyere tvinn, og en vis ujevnheter som tyder på at det er hjemmespunnet. Teknikken brukt i midtpartiet er også annerledes: mønsterinnslaget går vekselvis over og inni toskafsbunnen.



Figur 13, hovedmønster på teppe IV



16 Figur 14, vrangside til teppe IV

Mønsterinnslaget er lansert, og det er to bunninnslag mellom hvert, som binder i toskaft bak mønsterflotteringen (se figur 14 på forrige side). I midten av noen av rosene er det smettet et farget innslag med det samme garnet brukt til de figurative bordene. I renningen er det trolig brukt bomull av en stri kvalitet, og bunninnslag er i entråds lin, trolig hjemmespunnet. Falden er lagt opp med faldesting. Falden har gått opp på en av kantene, og der har stoffet begynt å revne. Bortsett fra dette, og fargeblekingen, er tilstanden ellers god.

### *Datering og bruksområde*

Ifølge museets katalog, var vevnaden brukt som teppe på en sittekiste, og er datert til 1800-tallet (Katalog i Museo etnografico G. A. Sanna, 475/17628).

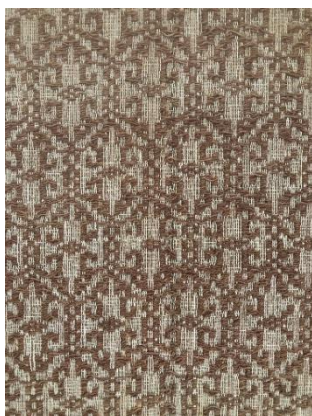
### *Mål*

Lengde	Bredde	Renningstetthet (tråder per cm)	Innslagstetthet (tråder per cm)
106 cm	70 cm	13	3 mønsterinnslag og 6 bunninnslag

## V

Denne jenstanden er registrert på *Museo Sanna* med inventarnummer 481/17624. Motivet på teppet består av en heksagonal struktur med organiske elementer. Det er vevd med et stritt, hvitt bomullsgarn i renningen, og et tynnere entrådlig lingarn, trolig hjemmespunnet, i bunninnslaget.

Mønsterinnslaget er hårdtvunnet rustfarget ullgarn, trolig håndspunnet og plantefarget. Fargen er litt bleket på fremsiden. De er to partier med striper på hver ende av vevnaden. Garnet brukt på stripene er et løst vevd, maskinspunnet ullgarn. Fargene på stripene er lysegrønn, lilla og lyseblå, men de er betydelig bleket på fremsiden.



Figur 15, motivet på teppe V



Figur 16, hjørne på teppe V sett fra vrangsiden



Figur 17, hjørne på teppe V sett fra rettsiden

Mønsteret skapes ved at mønsterinnslaget løper vekselvis over og inni en toskaftbinding. Der mønsterinnslaget danner et trådsprang på fremsiden, blir renningstrådene delvis ubundet på baksiden. Mellom hvert mønsterinnslag er det ett bunninnslag. Vevnaden er kantet med et lilla silkebånd, sydd for hånd med forsting. Båndet er betydelig slitt, spesielt på fremsiden. Gjenstanden har også flere hull og flekker.

### Datering og bruksområde

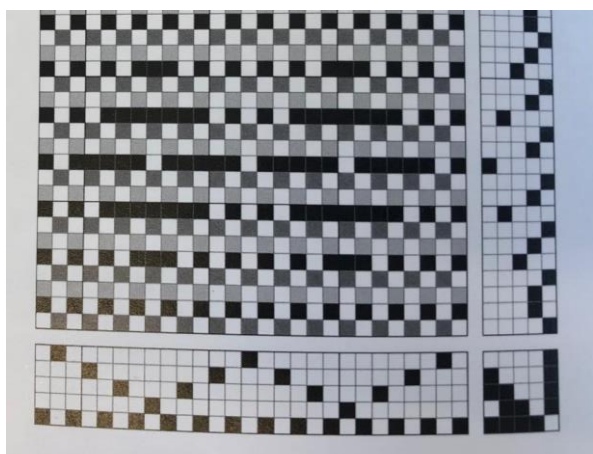
Ifølge museets katalog, var vevnaden brukt som teppet på en sittekiste, og er datert til 1800-tallet (Katalog i Museo etnografico G. A. Sanna, 481/17634)..

### Mål

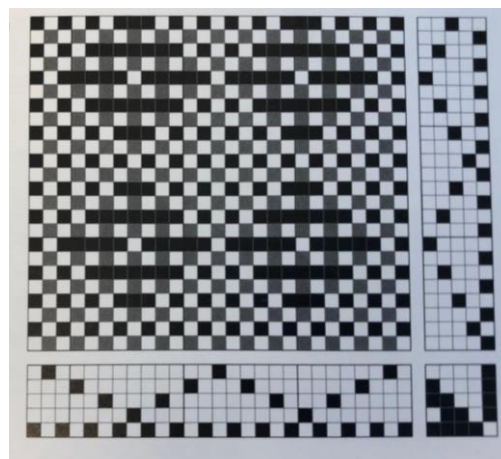
Lengde	Bredde	Renningstetthet (tråder per cm)	Innslagstetthet (tråder per cm)
206 cm	68 cm	14	4 mønsterinnslag og 4 bunninnslag

## 6.1 Refleksjoner

Alle de vevnadene som jeg har registrert kjennetegnes av at mønster skapes med et mønsterinnslag som er *også* vevd inn i toskaftsbunnen. I bindemønsteret vil dette resultere med at annenhver tråd er hovlet på samme skaft. Bindingen omtalt som *liseré* i boken *Varp och inslag: bindningslära* (Eriksson et al, 2008, s. 100-102) har helt lik bindemønster til de vevnadene jeg registrerte, selv om uttrykket på det ferdige stoffet er annerledes (figur 18 og 19).



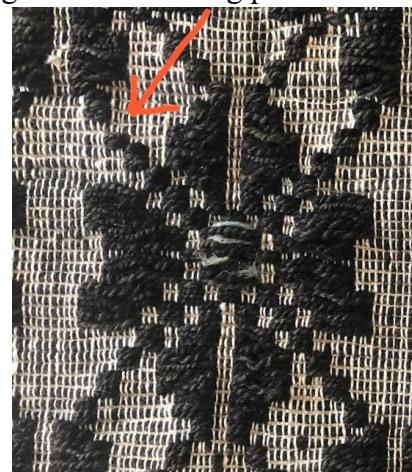
Figur 18, (Eriksson et al, 2008, s. 102) Liseré med bundet vrangside (samme bindingen som teppene I-IV)



Figur 19, (Eriksson et al, 2008, s. 101) Liseré med renningsfloteringer på vrangside (lik bindingen på teppe V)

I alle vevnadene i registreringen var det brukt tynt garn av plantefiber til bunnstoffet, og tykkere ull til mønsterinnslag. Bredden og trådtettheten avviker veldig lite mellom de ulike eksemplene.

På vevnadene I, II og III varierer antall mønsterpartier fra 3 til 5, og antall skaft blir ikke høyere enn 6. Løperne IV og V, derimot, har et mye større antall partier og skulle behøve opp til 9 skaft, og mange flere ulike kombinasjoner i trøingen. Av det jeg har sett i bruk og på eldre bilder, er den tradisjonelle vevstolen brukt på Sardinia vesentlig mindre enn moderne kontramarsjvevstoler. Mekanismen er mye enklere, da hver trøe er kun tilkoblet til et skaft. Jeg tviler derfor sterkt på at disse mønstrene er hovlet på så mange skaft. På vevnaden IV er det gjort flere feil under vevingen som tyder på at mønsteret er plukket: for eksempel, innslaget løper inni toskaftskillet der den røde pilen peker på figur 20, istedenfor å fylle den riktige mønsterruten. Om mønsteret hadde vært hovlet ville man ha funnet samme feil på det forrige innslaget.



Figur 10, detalj på teppe IV

På vevnaden V er det en feil i mønster som gjentar seg i hele lengden: den ene radet med heksagon består av en mindre «rute» i bredden (se bilde 15 på side 17). Hvis vi antar at mønsteret var hovlet, er det sannsynlig at veveren merket feil kun etter å ha begynt å veve, og valgte å fortsette med feilen fremfor å måtte ta opp eller klippe ned den påbegynte vevnaden og rette opp hovlingen. Hvis mønster er plukket, kan det hende at veveren gjorde en regningsfeil på første omgangen, og merket feilen etter å ha vevd et stykke. Å rette opp feilen ville ha krevde mindre innsats i dette tilfellet: man kunne enten ta opp det stykket som ble vevd feil, eller bare starte opp på nytt. Var veveren virkelig villig til å veve to meter med en feil i mønster, fremfor å ta opp noen centimeter eller miste litt garn? Det var ellers vesentlig mindre feil i vevingen i forhold til vevnaden IV. Er det mulig å plukke opp et så komplisert mønster i over to meter uten noe feil? Det kan hende at feilene ble rettet opp, men hvorfor da ikke rette opp den feilen i mønsterplasseringen?

Jeg kan anta at mønstrene I til III er hovlet og mønster IV er plukket. Teknikken brukt til mønster V er foreløpig et åpent spørsmål.

## 7 Hva kjennetegner teknikken?

### 7.1 Beskrivelsen av teknikken i litteratur

Litteraturen jeg henviser til om veving *a briali* finnes kun på italiensk. For å kunne kommentere teksten, har jeg oversatt de direkte sitatene til norsk.

Maria Franca Contu gir en beskrivelse på begrepet «a briali» sammen med de andre uttrykkene «a littos, a most'e pei / taulèdda, tintura» som vevnader med et lansert innslag som skaper ulike motiver, og skiller mellom monokromatiske og polykromatiske vevnader (Contu, 2006, s. 120).

Contu skriver at «på de monokromatiske vevnadene i denne kategorien, innslaget som utgjør motivene er mer synlig på framsiden, kalt for *innslagsside*» (Contu, 2006, s. 120). Jeg vil anta at hun mener *mønsterinnslag* med uttrykket «innslaget som utgjør motivene». «Motivet - fortsetter Contu- blir helt motsatt på vrangsidene, kalt for *renningsside*» (Contu, 2006, s. 120). Det som i beskrivelsen stemmer med gjenstandene som jeg analyserte er at mønsterinnslaget er mer synlig på fremsiden, der motivene skapes. Med det at «motivet blir det helt motsatte på vrangsidene, kalt for *renningsside*» kan det kanskje menes at renningen, eller bunnbindingen er synlig der mønsterinnslaget flatterer på fremsiden? Dette stemmer også med hva jeg analyserte, men i så fall er beskrivelsen etter min mening ganske utydelig, og krever kjennskapen til selve vevnadene for å kunne tolkes. Hun nevner for eksempel aldri at mønsterinnslaget går inni bunnbindingen, slik som jeg gjorde i beskrivelsen i registreringene (s. 14-19i denne teksten) men kun at mønsterinnslaget også har en strukturell funksjon (Contu, 2006, s. 120).

Resten av teksten beskriver en annen teknikk der mønsterinnslaget ikke er strukturelt, og «ligger mykt på vrangen når den ikke er i bruk», som jeg tolker slik at mønsterinnslaget skaper mønster ved å flattere vekselvis på fremsiden og baksiden av stoffet. Hun nevner at en variant av dette stoffet blir kalt for «a tauledda, eller tintura» (Contu, 2006, s. 120), og veves med vrangsidene opp. Disse er de eneste begrepene, av de som er nevnt i overskriften, som blir nevnt og spesifisert i teksten. Det er vanskelig å si om begrepene *a littos*, *a briali* og *a most'e pei* er kun referert til vevnader der mønsterinnslaget går inn i bunnbindingen når den ikke flatterer på oversiden. Beskrivelsen er etterfulgt av tre bilder. På bilde 157 i *Tessuti* (Contu, 2006, s. 120; figur 21 på neste side) ser vi at mønsterinnslaget ikke går i bunnbindingen, mens på de to følgende er det avbildet vevnader av samme typen som de jeg analyserte, der mønsterinnslaget veves i bunnbindingen (Contu, 2006, s. 121; figur 22 og 23).



Figur 21 (Altea et al, 2008, s. 120); mønsterinnslaget løper over og under bunbindingen



Figur 22 (Altea et al, 2008, s. 122); mønsterinnslaget er synlig i bunbindingen



Figur 22 (Altea et al, 2008, s. 122); samme binding og motiv som teppe I i registreringen

Jeg har hittil presentert registreringsarbeidet og refleksjonene som kom frem etter analysen av vevnadene, og har deretter gjort rede for hvordan teknikken er fremstilt i eksisterende litteratur. I det kommende avsnittet vil jeg komplettere og sammenligne dette med erfaringene og kunnskapen som kom frem i intervjumaterialet.

## 7.2 Innspill fra intervju

De to informantene, Barbara Cardia og Tommaso Lussu, bor og jobber i bygden Armungia i sørvest på Sardinia. Begge fortalte at de lærte å veve ved en tilfeldighet når bestemoren til Barbara, Giovanna Serri (1926-2021), fikk hjelp til å sette opp igjen den tradisjonelle vevstolen fra Sardinia. Giovanna hadde vevd hele livet, og solgte vevnadene som en ekstra inntektskilde til familiens gårdsdrift. Hun var anerkjent som en dyktig vever i området, og hjalp ofte til rundt omkring i bygda når oppsettet på veven var mer avansert, som i veving *abriali*, som hun kalte med den lokale varianten «a priali». Barbara forteller at bestemoren Giovanna brukte fingrene til å simulere senkningen på skaftene når hun skulle lære de andre jentene å veve, og hun telte antall skaft og tråder rett på et eksisterende stoff. Giovanna utviklet med årene et eget noteringssystem, som hun brukte om hun skulle for eksempel forandre på mønstrene. Notatene kom dog senere, og kun til eget bruk: all opplæringen foregikk alltid muntlig, og fremgangsmåten måtte læres utenat (intervju Cardia & Lussu, 2024).

Da veven skulle settes opp igjen i huset, i 2008, ble Tommaso, som bodde i samme hus som Giovanna, og Barbara, som kom hjem i helgene, fort interessert og fascinert av vevstolen og

kunnskapen til Giovanna. I 2014 stiftet de foreningen Casa Lussu, som jobber blant annet med å bevare av den immaterielle kulturarven innafor veving gjennom kurs og workshop.

Jeg spurte informantene om hva, ifølge dem, kjennetegner teknikken *a briali*. Cardia og Lussu svarte:

«Veving *a briali* er en teknikk med lanserte mønsterinnslag. Det som kjennetegner teknikken er at det finnes et ekstra skaft, der man trer annenhver tråd i renningen [i tillegg til de skaftene som danner mønstermotivet]. Til hver tråd tredd på ett av mønsterskaftene tilsvarer det en tråd som er tredd på det ekstra skaftet. Det veves med et mønsterinnslag, og ett eller to bunninnslag imellom. Bunnstoffet dannes ved å senke vekselvis det ekstra skaftet eller alle de andre skaftene unntatt det.» (Intervju Cardia & Lussu, 2024)

Jeg var også nysgjerrig på hva informantene mente om beskrivelsen for veving *a briali* i boken *Tessuti* (Contu et al., 2006, s. 120), som er gjort rede for underforrige avsnittet (s. 21).

De svarte følgende:

«Definisjonen og beskrivelsene i boken er ubrukelig, fordi de ikke er skrevet av en vever. Vi prøvde å lese beskrivelsen om veving *a briali* tidligere, men vi klarte ikke skjønne den, selv om vi kunne veve i samme teknikk! I formidling og videreføring av håndverkstradisjoner er det stor forskjell på å vite noe om hvordan man gjør noe og faktisk kunne gjøre det.» (Intervju Cardia & Lussu, 2024)

Det er tydelig at informantene mente at beskrivelsene i boken var uklare, og at de savnet håndverksstemmen i teksten. Jeg viste dem bildene som fulgte beskrivelsen (Contu, 2006, s. 120-121), og de mente at vevnaden på bilde 157 (figur 21 i teksten) ikke var vevd *a briali*, i motsetning til de på bilde 158 og 159 (figur 22 og 23 i denne teksten).

Jeg spurte deretter om de hadde erfaring med bindemønster som krevde flere enn 4 partier, som for eksempel mønstrene IV og V i min registrering. De hadde ikke prøvd å veve noe lignende selv, men Barbara mente at mønstrene ble kun skapt med å senke ulike trøer samtidig. Hun tvilte på at de var plukket: bestemoren ville ha nevnt det om teknikken hadde vært så annerledes (intervju Cardia & Lussu, 2024).

## 8 Variasjoner i motivene og benevning

Ved hjelp av informantene, bildene i boken *Tessuti* (Altea et. al., 2006) og bilder fra egen registrering, lagde jeg en grov katalogisering av mønstermotivene og deres lokalbenevning.

Informantene kunne oppgi navn på både grunnfigurene og noen *mustras*, mønsteroppbygginger, som de hadde lært etter Giovanna Serri. Noen av benevningene er særlig lokalt for stedet informantene kommer fra, men noen andre, spesielt når det gjelder grunnfigurene, er også brukt av Demartis i kapittelet om vevingen nordvest på Sardinia (Demartis, 2006, s. 192) og av Degioannis om veving i bygda Mogoro (Degioannis, 2006, s. 192).

De grunnfigurene som informantene kunne nevne og kjenne igjen er som følgende:

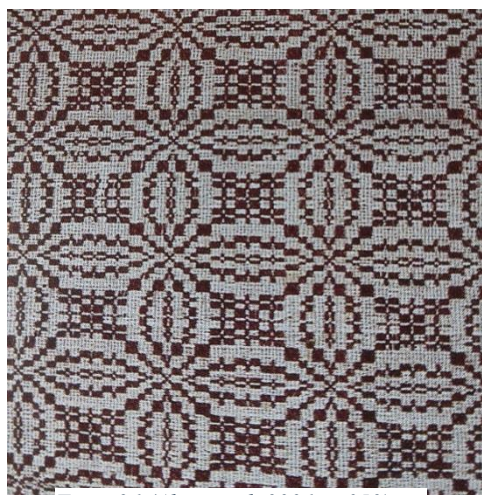
- Rose – «sa rosa» (figur 24 på denne siden; men også motivet på teppene II og III i registreringen -figur 5, 6, 8, 9)
- Sjakk – «s'iscaccu» (figur 25)
- Blad – «sa folla» (figur 26; men også motivet på teppe I i registreringen -figur 3, 7)
- Stjerne – «s'istella» (figur 27, men også motivet på teppe IV i registreringen- figur 13)



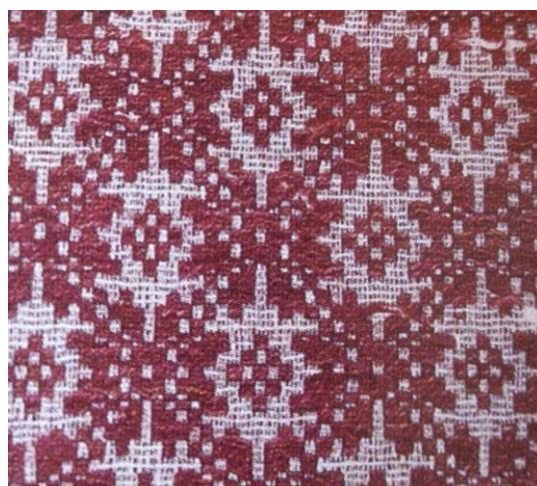
Figur 24 (Altea et al, 2006, s. 324);  
rosemotiv



Figur 25 (Altea et al, 2006, s. 331);  
sjakkmotiv



Figur 26 (Altea et al, 2006, s. 352),  
bladmotiv «sitronbladet»



23 Figur 27 (Altea et al, 2006, s. 10), stjernemotiv





Figur 28 (Altea et al, 2006, s. 207); samme motiv som på teppe V i registreringen

Det eneste motivet som de ikke kunne noe navn på var den organiske hexagonmønsteret på teppet V i registreringen (figur 15 på side 18) En variant av motivet finnes på figur 28.

Motivoppbygningene, kalt for «mustras» hadde også ulike benevninger: motivet på teppe II i registreringen (figur 5 og 8) var kalt av Giovanna Serri for «sa rosa 'e Meana» -Meana er en bygde som ligger cirka 8 mil fra Armungia. Motivet er nå kjent i området som «sa rosa 'e Armungia», *Armungiarosen*- trolig fordi av mønsteret spredte seg i området takket være Giovanna.

Noe lignende skjer med motivet teppet som ble kalt av henne for «Sa folla 'e Iscala Planu», *Escalaplano* er et tettsted som ligger cirka 2 mil fra Armungia. Giovanna hadde tatt bindingen fra et teppe som tilhørte en jente fra Escalaplano, som hadde giftet seg i Armungia.

Mønsteroppbygningen på figur 26 på forrige side ble gjenkjent av informantene som «sa folla 'e su limone», *sitronbladet*.

Motivet på figur 29 ble kalt av Giovanna «su prialeddu antigu», *den gamle briali*, noe som fikk informantene mine til å tro at navnet til teknikken *a briali* stammer fra dette mønster. Motivet er bygd opp av ulike elementer: to eller fire roser er plassert i en ramme kalt for «su giardineddu», *den lille hagen*; mellom de fire rosene står *sjakken*, «s'iscaccu», og koblingen mellom to rapporter heter «florigliu».



Figur 2(Altea et al, 2006 s. 121), *den gamle briali*

(Intervju Cardia & Lussu, 2024)

## 9 Vevingsprosessen

Det praktiske arbeidet i denne oppgaven hadde to ulike mål: vevprosessen skulle gi meg en dypere forståelse av teknikken, men også være et verktøy til å utarbeide oppskriftene.

Vevingen ble utført parallelt med resten av undersøkelsen. Jeg lagde to prøverenninger for å teste ut ulike garnkvaliteter til å gjenskape noe av det opprinnelige uttrykket i vevnadene jeg registrerte. Under hele prosessen fra renningen til veving av de ferdige produktene førte jeg en metakognitiv loggbok (Bjørndal, 2002, s. 66), som er grunnlaget til refleksjonene og erfaringene som deles i dette avsnittet.

### 9.1 Garnvalg og tekniske prøver

Jeg vil at vevnadene i oppskriftene skal enkelt kunne gjenkjennes som en del av vevtradisjonen *a briali*, og derfor valgte jeg garnkvaliteter som skulle etterligne de som var brukt i de vevnadene jeg registrerte. Hovedmålet med oppskriftene som jeg har laget handlet om å tilgjengeliggjøre vevteknikken, og inspirere andre til å veve disse mønstrene. Jeg valgte derfor å bruke industrielt fremstilt garn som er tilgjengelig på markedet fremfor hjemmespunnet og plantefarget, og ikke nødvendigvis rekonstruere vevnadene akkurat slik som de så ut. På denne måten er oppskriftene tilgjengelig også til vevere som ikke kan spinne eller som ikke ønsker det.

Materialene jeg brukte var bomull og lin i bunnbindingen, og ull som mønsterinnslag, i passe tykkelse for å gjenskape lik renning- og innslagstetthet som de opprinnelige vevnadene, Utvalget av materialene jeg prøvde ut var delvis preget av hva jeg hadde tilgjengelig på verkstedet.

Første prøvereningen var i bomull 16/2. Veven ble hovlet med en rutete binding som var beregnet til plukk. Jeg tredde vevskjeen med en renningstetthet på 12 tråder per cm.

Når jeg begynte å veve innså jeg at bindingen var feilberegnet: annenhver rute var to tråder større enn det burde. Jeg prøvde allikevel å plukke noen få centimeter. for å begynne å eksperimentere med plukketeknikken. Renningsgarnet var etter min mening litt for fyldig til den tettheten (fysisk vedlegg 1). Jeg gikk derfor over til 11 tråder per cm, og hovlet om til bindingsmønster etter teppe n. II, som ikke er plukket, for å kunne prøve ulike innslagsgarn mer effektivt.

Til mønsterinnslag brukte jeg først Prydvevgarn fra Rauma Garn, som er spunnet av norsk spelsau (personlig kommunikasjon med Ann Karin Grüner, kontormedarbeider i Rauma

Ullvarefabrikk). Garnet kjennetegnes av lange fibrer og en forholdsvis stri tekstur, noe som er også et særpreg til fibre fra den sardinske sau.

Jeg vevde med totråds Prydvevgarn lagt enkelt og dobbelt (figur 30.2 og 30.3, f.v. A2 og A3), entråds Prydvevgarn lagt dobbelt (figur 30.4, f.v. A4) og en entråds og totråds Prydvevgarn lagt sammen (figur 30.5, f.v. A5). Til mønsterinnslag brukte jeg et mercerisert bomullsgarn som var betydelig tynnere enn renningen. Det er viktig for utseende at bunninnslagene nesten forsvinner visuelt på de partiene der mønsterinnslaget flottes over bunnbindingen. For eksempel, på prøven med Prydvevgarn lagt enkelt kan man se noe av bunnbindingen mellom mønsterflotteringer (f.v. A2), mens den blir helt dekt når samme garn er lagt dobbelt (f.v. A3)

Kombinasjon av entråds og totråds Prydvevgarn (f.v. A5) var et godt kompromiss mellom fyldighet og korrekt innslagstetthet.

Jeg vevde deretter to prøver med strikkegarn, Rauma Finull og tolagt Hillesvåg Sølje (figur 30.6 og 30.7; f. v. A6 og A7). Det visuelle uttrykket var fint, men stoffet var mye mykere enn jeg ønsket. Til slutt kombinerte jeg Prydvevgarnet i mønsterinnslag med lingarn 16/1 som bunninnslag (figur 30.9 og 30.9; f. v. A8 og A9). Jeg hadde da kommet på slutten til renningen, derfor består disse siste prøvene kun noen få innslag hver.

Av alle prøvene i bomullsrenningen, den som nærmet seg mest de vevnadene som ble registrert var kombinasjonen av en- og totråds Prydvevgarn i mønsterinnslaget og lin 16/1 i bunninnslaget (f.v. A9). Garnkvaliteten i renningen var dog betydelig mykere enn den som ble brukt på de opprinnelige vevnadene; derfor lagde jeg en ny prøveremming i lin.

Den andre prøveremmingen består av halvbleket lingarn 28/2, som er noe tynnere enn bomull 16/2. Jeg tredde veven i samme mønster, for å kunne sammenligne prøvene på en enkel måte, og hadde en renningstetthet på 12 tråder per cm. Til bunninnslag brukte jeg entråds lingarn nummer 16/1, som er litt tynnere enn renningsgarnet. Etter vurderingene fra den første renningen, prøvde jeg ut kun garn fra spelsau som mønsterinnslag (vedlegg B, figur 31 på neste side). Bunninnslaget bygde mer i høyde enn med bomullsrenningen, og der var derfor



Figur 30; prøvene i bomull

ekstra vanskelig å dekke bunnbindingen med mønsterinnslaget (loggbok, 22.03.2024). Utfordringen ble løst ved å slå med slagbommen to ganger etter hvert bunninnslag, henholdsvis med lukket og motsatt skille. Totråds Prydvevgarn lagt dobbelt (partiet i midten på figur 31; f.v. B3) ga meg en innslagstetthet på rundt 3 mønsterinnslag per cm. Både utseende, fallet på stoffet, og ikke minst teksturen minner godt om de vevnadene som jeg registrerte. Derfor valgte jeg lingarn 28/2 fremfor bomull 16/2 til vevning av sluttproduktene og som anbefalt garn i oppskriftene.

Resten av prøvereningen ble brukt for å teste ut ulike varianter i trøing (f.v. C1 og C2), striper bruk av ulike innslag og teknikker for smetting (f. v. C3-5, Figur 32). Beskrivningen av disse teknikkene fant plass i oppskriftsheftet (se s. 12 i vedlegg «Vevzine» eller qrcode på figur 42, s. 37)



Figur 31, prøverening i lin



Figur 32, ulike mønstervarianter i linrenning

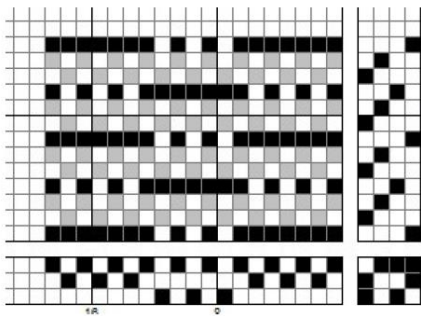
## 9.2 Veving av produktene

Jeg satt da opp veven i en bredde på 64,5 cm, for å lage stoffeksemlene som skulle være med i heftet. Jeg vevde med to ulike hovlinger, og tre motiver. Jeg bestemte at en av dem skulle veves i full lengde for en løper. De andre motivene trengte ikke å veves like langt; det var viktigere for meg å vise et bredere utvalg av mønster og veve alle motivene som jeg lagde oppskrift til. Renningen ble klippet ned og hovlet om underveis.

Hele prosessen ble lærerikt både med hensyn til formidling, men også for å forstå teknikken enda bedre. Man gjør ulike erfaringer med en større vevbredde enn det jeg hadde i prøverenningen; i tillegg testet jeg ut ulike bindemønstre og en fremgangsmåte for plukking. Det sistnevnte var et sentralt verktøy i analyse og vurdering av de gjenstandene som jeg registrerte på museet.

### 9.2.1 Plukket mønster

For å plukke mønster brukte jeg en spile på rundt 75 cm. Veven var hovlet med følgende binding (figur 33):



Figur 33; bindemønstre til plukk

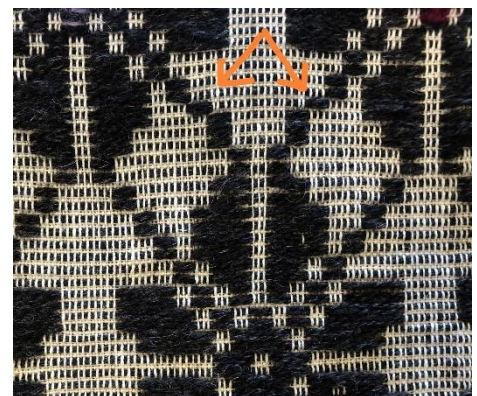


Figur 33; veving av plukket motiv

Jeg bruke trøene som en veiledning: istedenfor å måtte plukke hver enkelt tråd, kunne jeg heller bruke bindemønstret som et rutesystem, der hver gruppe på 7 renningstråder tilsvarte en rute i diagrammet. Denne metoden fungerte godt, spesielt for noen enkelte rader der rutene som skulle plukkes ned ble senket av samme trøe. På noen andre rader måtte jeg bytte underveis på hvilke trøer jeg senket, slik at den riktige gruppen med renningstråder skulle komme opp mens jeg skyvte plukkespilen inni skillet.

Jeg valgte å ikke rette opp feil hvis jeg merket dem i etterkant. Feilene jeg gjorde var nemlig et nyttig verktøy i sammenligning med de opprinnelige vevnadene. Jeg merket også at jeg gjorde mindre feil videre i prosessen, når jeg følte meg tryggere på teknikken (loggbok, 12.04.2024).

Feilene som jeg gjorde når jeg plukket mønster tegnet ned fra teppe IV er av samme type som de på den opprinnelige gjenstanden. For eksempel, vi kan se at innslaget løper over feil rute i mønsterdiagrammet på figur 35; f. vedlegg D).



Figur 35, egen feil i plukking

Feil av samme type, selv om i mindre grad, oppsto når jeg vevde mønsteret som jeg tegnet ned etter teppe V. i registreringen. Jeg kan derimot ikke finne like mange feil i den opprinnelige gjenstanden. I tillegg var dette mønster betydelig ulogisk og vanskelig å plukke. Under vevning av mønster IV ble det fort enkelt å forutse hvordan neste rad skulle se ut; på mønster V måtte jeg derimot sjekke diagrammet for hver rad. Håndverkspraksisen bekreftet det jeg trodde om vevnaden IV: den er sannsynligvis plukket. Jeg er derimot fortsatt i tvil om hvordan vevnaden V ble vevd. Jeg tror ikke, som nevnt, at et såpass stort antall skaft og trøer ble brukt på den sardinske vevstolen. Men det at mønster var bygd opp på en så komplisert måte, og mangelen på småfeil i den opprinnelige vevnaden tyder ikke på at den er plukket. En hypotese er at brukte heller halvhovler og mindre mønsterskaft som skulle løftes eller senkes manuelt, og ikke var tilkoblet til noen trøer, eller satt noen mønsterspiler bak skaftene. Dette er hverken nevnt i litteratur heller hos mine informanter. For å kunne prøve å rekonstruere teknikken, er det nødvendig å sammenligne ulike gjenstander med samme mønstertype, analysere eventuelle feil i vevingen og prøve ut ulike mulige metoder for vevingen, gjerne på den sardinske vevstolen. Denne undersøkelsen ble ikke en del av denne oppgaven, og er overlatt til mulig videre arbeid. Men selv om det er ikke sikkert at plukking er den metoden som ble brukt for akkurat det teppet jeg registrerte, er det allikevel en god en god måte å komme til et tilnærmet likt resultat.

Siden teppe V i registreringen hadde kun ett bunninnslag mellom hvert mønsterinnslag, prøvde jeg å veve med denne varianten (f. v. E1). Jeg vevde også motivet med to bunninnslag (f. v. E2). Man kan tydelig se forskjellen, også fra rettsiden: ved bruk av to bunninnslag får vevnaden rette linjer; ved bruk av ett blir mønsterinnslaget blir stoffet delvis trukket sammen på grunn av renningsflotteringer (figur 37).



Figur 36; motiv etter teppe V under vevning



Figur 37, prøve med ett bunninnslag (t. v.) og to bunninnslag (t.h.)

### 9.2.2 Teppe i full lengde

Etter å ha vevd de prøvene i plukket mønster, hovlet jeg om samme renningen til bindemønsteret laget etter teppet I i registrering. Jeg endret rapportene slik at diamantformen i motivet skulle fremheves. Valget ble inspirert av en vevnad avbildet i *Tessuti* (Contu, 2006 s. 121, figur 23 på s. 22 i denne teksten).

Jeg fant ut at jeg kunne slippe å hovle *ledeskaftet* på nytt, siden den tilsvarte skaft 1 (loggbok, 09.04.2024). Rett før de plukket prøvene skulle klippes av veven, ble skaft 1 skjøvet bakerst i veven, og hengt opp rett foran etter skillepinnene og renningsbommen. Mønsterskaftene hang fortsatt foran, og jeg kunne da klippe ned renningen og ta ut trådene. Mønsterskaftene ble da festet til samme skaftholder som storskaftet, og hovlet om i det nye mønsteret (loggbok, 22.04.2024). Det er mulig at veveren som vevde teppene I-III i registrering brukte samme metoden: siden alle vevnadene har samme bredden, kan de være vevd på samme renningen.

Når jeg begynte å veve merket jeg en liten feil i treing av vevskjeen. Feilen var kun synlig på vrangsidene, og jeg valgte å ikke rette den opp (loggbok, 29.04.2024). Dette førte til en refleksjon som jeg delte i oppskriftsheftet (se s.18 i vedlegg «Vevzine» eller qr code på figur 42, s. 37).

Mine informanter hadde fortalt at det å veve med den typiske renningstetthet på 12 cm og en full bredde på 60 cm kunne forårsake en ubalanse i kontramarsjvevstolen (Intervju Cardia & Lussu, 2024). Jeg opplevde ikke dette: det var like lett å senke trøene til både toskaftskillet og partimønsteret. Flyten i vevingen var god, og jeg fikk et godt skille (loggbok, 29.04.2024).



Figur 38, løper under veving

Jeg prøvde å veve med og uten vevspenne, og valgt å ikke bruke den siden den hindret synet på vevnaden, og det var derfor vanskeligere å se hva neste steg var i trøingen (loggbok, 26.04.2024). Jeg opplevde uansett ikke noe særlig innveving på jarekantene, trolig på grunn av linrenningen og sideløkkene.

For å lage løkkene på sidene holdte jeg igjen i mønsterinnslaget cirka 1,5-2 cm på siden, før den skulle settes inni et nytt skille. Å veve med sideløkkene var selvsagt mer tidskrevende enn uten, men det ga meg litt bedre kontroll på at de to trådene som var lagt dobbelt til mønstergarnet fikk en jevn spenning (loggbok, 02.05.2024).

Falden ble sydd for hånd med en dobbelt oppbrett og vokset lintråd 16/1.



*Figur 39, løper ferdig vevd*



## 10 Veving a briali: en beskrivelse

I dette og følgende kapittel forsøker jeg å besvare oppgavens to hovedmål: utarbeide en beskrivelse på denne vevtradisjonen og utforme et oppskriftshefte til formidling.

Beskrivelsen er sammensatt av materialet hentet fra registreringene, relevante informasjon fra eksisterende litteratur, intervju og mine erfaringer under vevingen. Den er formulert på en slik måte at den skal oppfylle kravene som Bengt Molander stiller når man forholder seg til teori i håndverksfag: «Theories in craft reality must be practice-oriented that is, they must be formulated in such a way that, as theories (principles, procedural descriptions, etc.), they can be understood and put to use in reality by skilled craftspeople» (Molander, 2017, sitert i Almevik et al., 2022, s. 6). Derfor, valgte jeg å forklare i beskrivelsen av teknikken også hvordan bindingen veves, i tillegg til hvordan den ser ut; på denne måten vil en vever virkelig forstå teknikken, og være i stand til å bruke og gjenkjenne bindingen.

Veving *a briali* er en lokal vevteknikk fra Sardinia, spredt over hele øya. Teknikken er også kjent med de lokale variantene *a priali*, *a briabi*, *a littos*, *a litzos*. (Intervju Cardia & Lussu 2024; Degioannis, 2006, s. 210; Contu, 2006, s. 129; Saderi, 2006, s. 345)

Mønstrene er geometriske og bygger opp ulike motiver, blant annet kalt for roser, sjakk, blad og stjerner. Utviklingen av mønster er kalt for *mustra*. (Intervju Cardia & Lussu 2024; Demartis, 2006, s. 192; Degioannis, 2006, s. 210)

Bindingen består av et partimønster som veves på toskaftsbunn. Den ble tradisjonelt vevd med et mønsterinnslag, i lin, bomull eller ull, og et bunninnslag, i lin eller bomull, på lin eller bomullsrenning. Bunninnslaget er i samme garnet som renningen, eller tynnere. Mønsterinnslaget skaper mønster ved å vekselvis flottere over og løpe inni toskaftsbunnen. Dette forårsakes av at annenhver tråd er tredd på samme skaft, kalt for *litzu mannu*, «storskaft» eller *litzu cracu*, «ledeskaft». Mønsterskaftene, derav antallet kan variere, senkes alltid ned sammen med storskaftet når man vever med mønsterinnslaget. (Materialer fra registreringen; intervju Cardia & Lussu 2024; Demartis, 2006, s. 192). I nedknytningen på en moderne kontramarsjvevstol vil dette resultere i at hver trøe som er koblet til et mønsterskaft er også koblet til storskaftet. Lerretsbunnen skapes ved å senke vekselvis storskaftet eller alle mønsterskaftene uten storskaftet. Mellom hvert mønsterinnslag kan det være ett eller to mønsterinnslag. Ved bruk av to bunninnslag får man en ordentlig bunn på vrangsidene av mønsterflotteringer. Man har derimot lengre trådsprang om man bruker kun ett mønsterinnslag. Ved et ekstra stort antall partier, på mønsterfigurer som for eksempel stjerner, kan motivet vært delvis plukket, eller skapt ved å senke flere

mønsterskaft samtidig. (Eget vevpraksis; tepper IV og V fra registreringen; intervju Cardia & Lussu 2024)

Vevnadene i teknikken hadde opprinnelig ulike bruksområder. De som hadde bomull eller lin i mønsterinnslag var brukt til håndklær, servietter og duker; de som var vevd med ull fungerte til salvesker, benketepper til den tradisjonelle brudekisten, duker, sengetepper løpere og senere gulvtepper. (Demartis, 2006, s. 192; Degioannis, 2006, s.210; materialer fra registreringen)

## 11 Oppskriftsheftet: en «vevzine»

Jeg valgte oppskriftshefte som format for videreformidling av ulike grunner. Et hefte er lett tilgjengelig for alle, både digitalt og i papirformat. Hefteformatet tillater meg å gi litt bakgrunn, flere tips og informasjon fremfor enkeltoppskrifter eller kun bindemønstre. Det skal kunne leses utenom oppgaven, og de to vil nå ulike målgrupper. Hftet skal gi en forståelse av teknikken og tekniske instruksjoner for vevingen for personer med grunnleggende erfaring i faget; oppgaven handler derimot også om å fylle kunnskapshullet i eksisterende litteratur om teknikken og tradisjonen, og forklarer hele forskningsprosessen. Ideen bak oppskriftsheftet er hentet fra formidlingsformen *fanzine*. Fanziner er selvpubliserte hefter som ofte er lagd med amatørmidler og distribueres gratis eller for en symbolsk sum. Forfatteren og målgruppen til en fanzine ofte deler samme interessen. Fanziner er etter min mening svært demokratisk og inkluderende formidlingsform. De har historisk blitt brukt i alt fra sci-fi tegneserier til politiske opprør. Oppskriftsheftet har jeg da kalt for *vev-zine*. Den er lagd av en veventusiast for veventusiaster, og skal formidle noe som jeg virkelig brenner for.

### 11.1 Oppsett i heftet

Siden heftet har som mål å formidle veving *a briali* og gi praktiske instruksjoner for vevingen, har jeg valgt å ikke ta med en grundig beskrivelse undersøkelsesprosessen slik som jeg gjør i oppgaven. Registreringen, intervjuet og sammenligningen med eksisterende litteratur er nevnt for å gi noe bakgrunn til leseren, men det henvises ikke spesifikt til kildene i teksten. Vevprosessen min er derimot sentralt, da den ga grunnlaget for å kunne formulere hele heftet. Jeg ønsker at *fanzinen* skal være lettleselig, og jeg tror at kildehenvisningen kan være forstyrrende til lesere som ikke er vant til akademiske tekster. Denne oppgaven, som er referert til i heftet, gir mere faglig bakgrunn til de som skulle ønske å utdype hvordan jeg hentet informasjonen fra de ulike kildematerialene.

Målgruppen til heftet er personer med grunnleggende veverfaring. Jeg forklarer for eksempel ikke hvordan man sveiper på renningen, eller knytter ned trøene. Men selv om bindingen er avansert, har jeg prøvd å gjøre oppskriftene nybegynnervennlig ved å forklare nøye hvordan man skal lese bindemønstrene. Hftet har også en egen seksjon der jeg deler personlige tips basert på min veverfaring, som ikke finner plass i en vanlig vevoppskrift.

#### 11.1.1 Innledning

Etter en kort innledning, åpnes vev-zinen med en beskrivelse av teknikken. Beskrivelsen er den samme som jeg ga i kapittel 10 (s. 32-33 i denne teksten), beriket med bilder. Formålet

med beskrivelsen i heftet er å gi et innblikk i veving *a briali*, med litt historisk bakgrunn. Leseren skal kunne forstå hva kjennetegner denne vevtradisjonen, og vil forhåpentligvis kunne gjenkjenne gjenstander vevd i denne teknikken.

### 11.1.2 Om vevoppskriftene

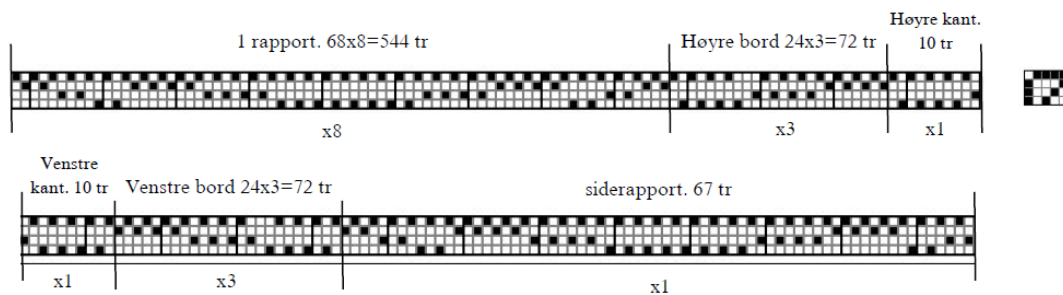
I denne seksjonen av heftet gir jeg litt bakgrunn for vevnadene som bindemønstrene er tegnet etter. Jeg gjør også rede for materialene brukt i oppskriftene, for å begrunne mine valg og for å gi noen forslag til hvordan veveren eventuelt kan endre garntype (se s. 5 i vedlegg «Vevzine», eller qrcode på figur 42, s. 37 i denne teksten). Siden registreringene ikke er med i heftet, er denne delen viktig for at leseren skal få en forståelse av hvordan en tradisjonell vevnad «a briali» *kjennes* ut. Garnkvalitetene brukt i oppskrifter er etter min oppfatning ganske vanlige i vevmiljøet i Norge, og en vever vil trolig kunne forestille seg både uttrykket og teksturen på vevnadene ved å lese det avsnittet.

Alle oppskriftene i heftet er tilpasset en vevbredde 64,5 cm. Siden man bruker samme garn i alle oppskriftene, har jeg valgt å gi tekniske informasjon om renning- og innslagstetthet på forhånd, og ikke gjenta det for hver oppskrift. Det kommer deretter en forklaring på hvordan man skal lese bindemønstrene. Jeg nevner også hvordan jeg lagde løkkene på sidene og sydde opplegget. Til slutt forteller jeg hvordan man kan hovle om renningen hvis man ønsker å teste ut flere motiver, etter fremgangsmåten som jeg fant ut under vevingen (loggbok, 09.04.2024; se s. 6-7 i vedlegg «Vevzine», eller qrcode på figur 42, s. 37 i denne teksten).

### 11.1.3 Bindemønstrene

Bindemønstrene tilpasset en renning 775 tråder.. Jeg tegnet ned bindingene etter teppene I, II, IV og V, men antall rapport er justert slik at mønstrene blir symmetriske. På bindingen etter teppe I har jeg som nevnt endret stedet i motivet der borden og midtpartiet treffes. De ulike bindemønstrene har fått navn på sardinsk etter det jeg fikk høre fra informantene. Navnet til mønsteret etter teppe V har jeg funnet på selv for å gi et helhetlig uttrykk til oppskriftene -og dette er selvsagt spesifisert i teksten.

I heftet valgte jeg å dele detaljmønster til hovlingen, der hver tråd i renningen tilsvarende en rute i hovlelisten. Annenhver tråd er alltid tredd i samme skaft, så det kunne ha vært en løsning å ikke ta det skaftet med, og forklare på forhånd hvordan mønsteret skulle leses. Allikevel, synes jeg det er mer oversiktlig å ha alle trådene med i diagrammet. Siden annenhver rute er alltid blank på mønsterskaftene, går det etter min mening forttere å telle hvor mange tråder skal bli tredd på hvert mønsterskaft.



Figur 40, bindemønster til teppet «Sa folla» i heftet, tegnet etter teppe I i registreringen

Til trøingen har jeg valgt å kun ta med mønsterinnslaget. Trøingen for bunnbindingen gjentar seg lik hele veien, og jeg synes det er enklere å lese rutearket om den ikke er med.

For mønsteret *Sa rosa*, tegnet etter teppe II i registreringen, viser jeg ulike variasjoner i rekkefølgen for trøingen, og andre fargeeffekter som striper og innsmettede partier. Siden det sistnevnte teknikken ikke nødvendigvis inngår i vanlig vevlære, ga jeg en kort forklaring på hvordan det utføres (se s. 12 i vedlegg «Vevzine», eller qrcode på figur 42, s. 37 i denne teksten).

### 11.1.3.1 Fremgangsmåte for plukking

Teknikken jeg brukte til å plukke mønsteret er ikke heller noe som en person med grunnleggende veverfaring nødvendigvis har kunnskap om. Jeg lagde derfor beskrivelse for fremgangsmåten illustrert med bilder (se s. 13 i vedlegg «Vevzine», eller qrcode på figur 42, s. 37 i denne teksten).. Formuleringen var litt utfordrende: teknikken er ganske intuitivt når man holder på med det, men kan høres komplisert ut i en skriftlig beskrivelse. Jeg vil allikevel tro at de fleste lesere kommer til å skjønne det om de faktisk prøver å veve.

### 11.1.4 Mine tips for vevingen

På slutten skrev jeg noen tips for å lykkes med veving *a briali* formulert etter mine erfaringer. Denne delen av heftet er inspirert av kapitlene *Tips og triks* og *Feilsøking* i boken *Damaskvev* (Nygård, 2018, s. 122-125). Dette er kanskje seksjonen i heftet der min personlig

veverfaring kommer mest til nytte. Jeg prøvde å stille meg de spørsmålene som en kursdeltager kunne ha stilt på et fysisk vevkurs. Loggen var grunnlaget til alle tips. Å stille spørsmålet *hvordan lærte jeg det?* etter malen for den metakognitive loggboken (Bjørndal, 2002, s.66) fikk meg til å reflektere over mine ubevisste valg og handlinger under vevingen. På denne måten kunne jeg konkret beskrive aspekter som ikke nødvendigvis kommer frem i en skriftlig vevoppskrift, da de er mer tilknyttet den praktiske kunnskapen.

For eksempel, spørsmålet «Hvor stram skal renningen være?» var noe som jeg ofte lurte på når jeg lærte å veve. Jeg fikk ofte høre at den skulle være *passé stram*. Hva *passé stram* er, lærer man selvkjent med erfaring og mengdetrening. Men jeg prøvde å dele den erfaringen og gi leseren noe å forholde seg for å gjøre en vurdering. Dette resulterte i følgende formulering i heftet (figur 39).

### Hvor stram skal renningen være?

Hvis renningen er for stram, er det ekstra vanskelig å slå bunninnslagene helt inntil hverandre. Om den er for slakk, er det veldig fort gjort å trekke sammen trådene på jarekantene under vevingen. Den riktige spenningen står et sted imellom de to.

*Figur 41, utdrag fra heftet*



*Figur 42. Scan qr-koden for å se heftet!*

## 12 Refleksjoner og avslutning

Gjennom å registrere 5 vevnader, utføre et intervju, gå i dialog med eksisterende litteratur og veve fire ulike mønster, har jeg prøvd å virkelig forstå den sardinske vevtradisjonen «*abriali*». Jeg ville fylle hullet om håndverkskunnskap i litteratur som omhandla denne teknikken. Jeg kan si at hullet ble fylt, takket være veverfaringen min og til mine fantastiske informanter. Jeg tror denne oppgaven er et godt eksempel på hvor viktig håndverkskunnskapen er når man skriver og forsker om håndverksgjenstander. Teorien jeg brukte gjenspeilte det jeg oppfattet i løpet av undersøkelsen, spesielt etter jeg utførte intervjuet. Tradisjonshåndverkerne Cardia og Lussu klarte å svare med en setning på alle spørsmålene som hadde dukket opp når jeg prøvde å lese beskrivelsen av teknikken i litteratur.

Utfordringene kom både fordi tekstene i litteratur var forvirrende, men også fordi teknikken var helt ukjent for meg i begynnelsen. Den største utfordringen var å rekonstruere teknikken brukt på vevnaden V, da mine informanter ikke hadde direkte erfaring med det, og jeg kun fikk se et eksemplar med denne type motiv. Spørsmålet er fortsatt åpent, og jeg ønsker å finne mere ut av det når jeg får tak i mer sammenligningsmateriale.

Informantene og jeg prøvde sammen å kartlegge vanligste motivene, men mangfoldet er trolig enda større enn hva som ble vist i oppgaven: bare for noen dager siden, ble jeg sendt et bilde av en bekjent som hadde hørt om denne undersøkelse. Bildet viste et teppe han eide som var vevd *abriali* med et motiv som jeg hadde aldri vært borte i. Jeg lurte på hvor mange vevnader finnes fortsatt i privat eie rundt på bygdene på Sardinia, og hvor stor mangfoldet av motivene kan faktisk være.

Selv om noen spørsmål er fortsatt åpne, mener jeg at kombinasjonen av flere metoder fungerte særskilt godt i arbeidet med å undersøke en levende håndverkstradisjon. Materialet fra registreringen representerte selve gjenstandene, litteraturen fremstilte bruksområdene og motivene, intervjuet synliggjorde den muntlige tradisjonen og vevprosessen fikk meg til å utforske teknikken som vever. Personlig, var det utrolig gøy å veve i en tradisjon som er lokal for meg, og gjenspeile mønster på de teppene som jeg har alltid sett hos oldemoren min. Autoetnografi og loggføring utfordret til å reflektere over mine handlinger i håndverket, og gjennom det kunne jeg prøve å tolke handlingene til håndverkerne som vevde i denne teknikken før meg. Dette var spesielt viktig når jeg skulle prøve å rekonstruere den plukketeknikken. Denne metoden var også sentralt i arbeidet med

formidling av teknikken. For å teste om oppskriftsheftet er tydelig og forståelig hos målgruppen, hadde det kanskje vært optimalt å spre den rundt og få tilbakemelding, for eksempel gjennom en spørreundersøkelse. Jeg har i all fall prøvd å gjøre vevoppskriftene så tydelige som mulig ved hjelp av beskrivelser og forklaringer. Den metakognitive loggføringen var et ypperlig verktøy når jeg skulle utarbeide en skriftlig fremgangsmåte, og jeg prøvde å svare på forhånd på mulige spørsmål som kan dukke opp under vevingen.

Tommaso Lussu nevnte i intervjuet at veving *a briali* vekket ikke like stor interesse som andre vevteknikker, og var i fare med å gå tapt. Han mener grunnen til dette er at motivene ved *a briali* ikke er spesielt figurative, men geometriske. Den kulturelle interessen om symboler og folkelig uttrykk ble heller tiltrukket av stasvevnader med et større mangfold av symboler og figurer, og forskningen ble fokusert på disse (intervju Cardia & Lussu, 2024). Jeg oppfattet selv at det fantes lite materiale i litteraturen, og er delvis enig i refleksjonen hans.

I denne oppgaven har jeg begynt å revitalisere og formidle denne vevtradisjonen slik som den fortjener. Jeg har selv oppdaget gleden av å veve *a briali*, og prøvd å spre den gleden gjennom bindemønstrene og *vevzinen*. Oppskriftsheftet kan nå forhåpentligvis finne sin vei rundt omkring husflidslagene her i landet og i ulike vevstuer hjemme på Sardinia, slik at mange skal kunne oppdage -eller gjenoppdage veving *a briali*, og se hvor mange flotte muligheter finnes i denne tradisjonen. Jobben med å revitalisere og tilgjengeliggjøre denne vevteknikken har dog bare begynt: jeg har et sterkt ønske om å registrere flere vevnader for å tilgjengeliggjøre motivene og mønstrene, og forske videre på motivene ved med et større antall partier.



## 13 Litteraturliste

Altea, G., Caoci, A., Contu, M. F., Davanzo Poli, D., Degioannis. L., Demartis, G. M., Gherzi, L., Gri, G. P., Lodde, S., Lupino, G., Mantiglia, G. C., Pau, A., Saderi, M., Sardo, M., Zene, C. (2006). *Tessuti*. Ilisso Edizioni Nuoro

Andersson, E.; Lundell, L. Thomasson, A., (1988). *Daldräll*. ICA bokförlag.

Arata, G. U., Biasi, G. (1935). *Arte sarda*. S. A. Fratelli Treves editori (Milano).

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

Contu. M. F. (2006). *Tecniche, instrecci, strutture e disegni* I *Tessuti* (s. 105-128). Ilisso

Contu. M. F. (2006). *Per filo e per segno* I *Tessuti* (s. 129-180). Ilisso

Degioannis, L.(2006) *La tessitura a Morgongiori e Mogoro disegni* I *Tessuti* (s. 205-240). Ilisso

Demartis, G. M., (2006). *La tessitura tradizionale ad Osilo, Villanova Monteleone, Ittiri, Bonorva e Ploaghe* I *Tessuti* (s. 181-204). Ilisso

Eriksson, M., Gustavsson, G., & Lovallius, K. (2008). *Varp och inslag: bindningslära*. Natur och kultur.

Karlsson, B., Klevan, T., Soggiu, A.-S., Sælør, K. T., & Villje, L. (2021). *Hva er autoetnografi?* (1. utgave.). Cappelen Damm Akademisk.

Nygård, A. E. (2018). *Damaskvev*. Museumsforl.

Vuillier, G. (1893). *Les îles oubliées. Les Baléares, la Corse et la Sardaigne : impressions de voyage illustrées par l'auteur / Gaston Vuillier*. Hachette (Paris)

Hentet 04.03.2024 fra <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107260s/f23.item>

Westerlund, T., Almevik, G., Groth, C. (2022). *Craft Sciences*. Kriterium.

### *Andre referanser*

KulruIT AS (2023). *Primus*. Hentet 16.05.2024 fra <https://kulturit.org/primus>

Norsk Institutt For Bunad og Folkedrakt i Digitaltmuseum (2024, 20. mars). *Flat Tekstil*. Hentet 16.05.2024 fra <https://digitaltmuseum.no/021025749322/flat-tekstil>

Associazione Casa Lussu (2023). *Chi siamo*. Hentet 16.05.2024 fra <https://www.casalussu.com/chi-siamo/>

Intervju med Barbara Cardia og Tommaso Lussu, 20.03.2024

Katalog i *Museo nazionale archeologico ed etnografico "Giovanni Antonio Sanna"*