KUNSTEN Å OPPRØRE

FARAONISK SYMBOLBRUK I REVOLUSJONÆR

EGYPTISK GATEKUNST

Gatekunst ble en sentral del av protestbildet i Egypt under revolusjonen fra 2011. Mange av verkene bar preg av faraonisk symbolikk. Hvorfor ble den gammelegyptiske arven aktivt brukt i denne brytningstidens opprørskunst?

HANNE SVEIAN

VERDENS ØYNE BLE DEN 25. JANUAR 2011 RETTET mot Egypt, da den arabiske våren feide inn over landet. Gjennom tradisjonelle og sosiale medier ble vi vitne til protester som dag for dag økte i omfang. Med opprøret vokste det også frem opprørskunst i ulike former. Gatekunst, som før var et marginalisert fenomen i Egypt, bredte særlig om seg og utviklet seg i takt med opprøret, fra enkle politiske slagord til større, omfattende veggmalerier som engasjerte forbipasserende. Der bybildet før revolusjonen var preget av statlig politisk propaganda – dette sett bort fra kommersiell reklame – fikk verden nå se et annet bilde, et bilde av et folk som snakket tilbake til makta, og med hverandre, gjennom visuell kommunikasjon i det offentlige rom.

Blant de mer anvendte symboler i den revolusjonære gatekunsten finner vi elementer fra den egyptiske kulturarvens kanskje mest fremtredende epoke, nemlig den faraoniske perioden. Denne artikkelen søker svar på følgende: Hva er det som gjør at gamle symboler søkes reaktualiserte på denne måten i en brytningstid? Hvilke krefter er

det som settes i sving gjennom slik symbolbruk? Kort sagt: Hvorfor ser vi bruk av faraoniske symboler i den egyptiske, revolusjonære gatekunsten? Sentralt for forståelse av dette står her den kollektive erindring, eller samfunnets minne. Disse minnene kan bli levendegjort for oss gjennom påminnelser, og kan eksempelvis bli trigget i oss av symboler. Funnene tyder på at symbolbruken gjør at kunsten får et ekstra lag av betydning for iakttakere: Den skaper en gjenkjennelseeffekt og fremmer en stolthetsfølelse, og ser slik ut til å rive betraktere med inn i kunstnernes univers på en dypere, mer omgripende måte.

Artikkelen baseres på dybdeintervjuer med en av de mest sentrale gatekunstnerne under revolusjonen, Ammar Abo Bakr, samt intervjuer med egyptiske betraktere av denne typen gatekunst. Disse elleve er mellom 26 og 42 år, relativt godt utdannet, og har ulik religiøs bakgrunn. De var

Alaa Awad har gjenskapt en frise der egyptere bruker stiger og skjold for å bekjempe fienden.

alle i Kairo under revolusjonen, men har ingen spesifikk tilknytning til gatekunst. Betrakterkildene er anonymisert grunnet det strenge sensurklimaet i Egypt. Alle intervjuene er utført i perioden februar til september 2015.¹

FRA KONSISE BESKJEDER TIL VEGGMALERIER

Den egyptiske, revolusjonære gatekunsten fikk, med den sentrale kunstneren Ganzeers enkle og kjapt sprayede «Ned med Mubarak», sin begynnelse på Tahrir-plassen i Kairo, revolusjonens sentrum.² Den spredte seg herfra og videre ut i byen, kanskje spesielt i Mohammed Mahmoud-gata. I begynnelsen reflekterte skriften på veggen folkets sinne og frustrasjon, og bar budskap om en president som var uønsket. Etter Husni Mubaraks fall ble oppmerksomheten og frustrasjonen rettet mot militærstyret. De tidligere revolusjonsdagens slagord om at «militæret og folket er én hånd», ble nå snudd til «ned med militæret». Fra å være optimistisk med tanke på fremtiden, og på revolusjonens vegne, ble kunsten

Fra å være optimistisk, ble kunsten etter hvert også preget av revolusjonens mer grufulle hendelser.

etter hvert også preget av revolusjonens mer grufulle hendelser, og utviklet seg til å omfatte store, tidkrevende veggmalier. Minnevegger over de døde ble malt og fengslede hedret, og gatekunsten utviklet seg slik fra rene slagord til å bli en informasjonskilde rundt revolusjonens hendelser.³ I dette ikke-statlige, ikke-militære mediet fikk revolusjonen fortsette i form av visuelle kontrabeskjeder. Regimet tok derfor til overmaling og sensurering av kunsten, men så snart en hvitvasking var gjennomført kom nye malier opp. På veggene ble det lagt ned dagvis

på dagvis av arbeid fra mange ulike, stadig tilstrømmende kunstnere, og kilometervis med kunst ble observert i Kairos gater.⁴

Noen av de største og mest omfattende veggmalierne produsert under det egyptiske opprøret kom etter massakren på fotballaget Al Ahly sine tilhengere i Port Said, 1. februar 2012.⁷⁴ ble drept og over tusen skadet, da en mobb stormet banen etter en fotballkamp. Store protester fulgte, og to kunstutdannede fra Luxor, Ammar Abo Bakr og Alaa Awad, startet en malemaraton som varte i ukevis. Kunstnerne så til egyptisk historie for inspirasjon til sine malier, og malierne viser martyrer på ulike måter, stort sett med gamelegyptiske referanser, men også med temaer hentet fra islam og koptisk kristendom.⁵ Der Awad malte tilnærmet nøyaktige gjengivelser av gamelegyptiske tempel- og gravmalier, som eksempelvis «De sørgende kvinner» kjent fra Ramoses grav, ga Abo Bakr gamelegyptiske elementer sin egen vri i samarbeidet. Eksempelvis sees en slangeentitet som er blitt gitt tre hoder, alle nåtidige maktautoriteter. Denne konfronteres av modergudinnen Hathor, malt av Awad, og det hele er omgitt av hieroglyfer og en vaktende solgud, Horus. Denne typen rekontekstualisering benytter Abo Bakr seg ofte av. Eksempelvis kan man i ett verk se det naturalistiske portrettet av den unge revolusjonære, avdøde Hisham Rizk stående som en moderne farao med armene i kors, holdende septer og pisk. I et annet sees en ung fellaha, en landsens jente, med den guddommelig beskyttende uraeusslangen i pannen, iført halspryden *usekh*-krage.

Det finnes, foruten Awad og Abo Bakrs arbeider, mange andre eksempler på faraonisk symbolbruk i den revolusjonære, egyptiske gatekunsten, et fenomen som kan beskrives som en interkulturell hybrid mellom en internasjonal trend og lokale, kulturspesifikke ideer. Globale strømninger tas opp i, og farges av, det lokale, og

vi får en såkalt globaliseringseffekt.⁶ Navn som Ganzeer, Kaizer, el-Zeft, HeMaAllaGa og Marwan Shahin har alle brukt faraoniske elementer i sin revolusjonære gatekunst. Eksempelvis sees en snakkende mumie oppvåknet fra de døde som roper «jeg er fri!», Tut-Ankh-Amon presentert som en såret og bandasjert vitruvisk mann, og den velkjente V-masken fra filmen *V for Vendetta* iført hodepyrden *nemes*.

IKKE ARABERE, IKKE MUSLIMER, MEN ...?

I sin bok *The Seven Pillars of the Egyptian Identity*, maler den egyptiske forfatteren Milad Hanna et bilde av en egyptisk identitet som er særdeles mangefasettert, og influert av både tid og rom. Tid er historien, hvor det observeres fire ulike lag av sivilisasjoner som har satt sine spor i det egyptiske folk. Disse fire er den faraoniske, den gresk-romerske, den koptiske og den islamske periode. Rom er landets geografiske forutsetninger: Egypt ligger i Afrika, men samtidig i hjertet av den arabiske verden – og skuer ut over Middelhavet.⁷ I tillegg til dette bærer Egypt på arven fra kolonitiden, og den generelle oppfattelsen blant befolkningen er at det finnes to ulike kulturer i Egypt, hvor den ene er den tradisjonelle, *biladi*, og den andre er den utenlandskpåvirkede, *afrazi*.⁸ Egyptere «lever veldig forskjellige liv»,⁹ hvor det ved siden av det ovennevnte også skilles mellom folk fra landet, folk fra byen, og folk fra ørkenen, mellom folk fra øvre og nedre Egypt, og på et annet nivå, mellom «de faktiske egyptere», beduiner og nubiere, noe som har «skapt debatter rundt nasjonens sanne identitet».¹⁰ Av dette forstår vi at identitet er et komplekst begrep i Egypt, samtidig som verden ser nasjonen som en mer ensartet arabisk, (sunni-)muslimsk stat.

Kunstner Ammar Abo Bakr (f. 1979) ser den faraoniske «pilar» av egyptisk tilhørighet som den mest genuine egyptiske identitetsmarkøren, og oppfattet bruken av de gamelegyptiske

symbolene under sitt virke på gata som kontaktskapende med publikum. «De gjenkjente symbolene umiddelbart, og det var så kult for dem!», minnes han.¹¹ Folk kom opp til ham og uttrykte sin begeistring, og det ble klart for kunstneren at det lå et tydelig potensial i disse symbolene som han følgelig forsøkte å utnytte.

Noe av det første kunstneren gjorde under opprøret var imidlertid å male sine beskjeder på tog som gikk fra hovedstaden til Luxor, dette for å bringe beskjeder ut til folket med sin kunst. Han ønsket å berette for befolkningen i sør, utenfor storbyen, at noe var i gjære i nord, og at det sannsynligvis bare var et tidsspørsmål før resten av landet ble revet med. Abo Bakr befatter seg altså med symbolikkens verden på flere nivåer i sin kunstneriske virksomhet. Denne konkrete handlingen kan også sees som meget symbolsk: Den mange hundre kilometer lange togruta binder sammen det urbaniserte og moderniserte nord med det rurale, tradisjonelle sør, hvor vi finner eldgamle byer, templer, hellige steder og gravsteder. Abo Bakr maler med denne gjerningen et metaforisk bilde for oss: Handlingen billedliggjør et ønske om å bygge broer mellom det nye og det gamle, mellom tradisjon og den moderne tid, kort sagt: mellom egyptere av alle slag.

Grunnleggende er det altså nasjonens tidligste historie som er tilhørigheten Abo Bakr søker til, ikke de lagene som senere har kommet til i den mangefasetterte egyptiske identitet. Dette er for kunstneren den delen av landets historie som er helt unik, og samtidig også en historie som alle egyptere deler. Heller enn konfrontasjoner basert på senere oppståtte skillelinjer, bør befolkningen samle seg om dette felles opphav. Under revolusjonen søkte han derfor å vekke til live minnene om dette nasjonale, forenende punkt. Kunstneren mener nemlig det pågår en kamp i landet hva gjelder identitetsspørsmålet: «Noen holder fast ved en ren islamsk identitet, mens andre sier: nei,

vi er afrikanere. Andre igjen fremhever koptisk og kristen identitet. Saken er at identiteten vår er verken islamsk eller arabisk, vi er egyptere, vi har en lang, lang historie, ok? Vi er egyptere, og vi har en annerledes sivilisasjon og identitet». ¹²

Ammar Abo Bakr viderefører gjennom sin faraoniske symbolbruk nasjonale narrativ om et felles opphav, men har samtidig nye forestillinger om hvordan dette kan brukes for fremtiden. Han har mange visjoner for nasjonen, og gir disse et kulturelt rammeverk gjennom bevisst gjenbruk av fortid. Gjennom den faraoniske symbolbruken henter kunstneren frem fortiden, aktualiserer og rekonstruerer deler av historien gjennom sitt kunstneriske virke, og beskriver og kommenterer hendelser som skjer i nåtid ved hjelp av fortiden. Den faraoniske symbolbruken reaktualiserer slik Det gamle Egypt, men det er ikke bare konkret historie som skal minnes – historien skal føles gjennom hans verk. Han følger den gammel-egyptiske sjelen, forklarer han, og har et bestemt bilde av hvordan han ønsker at landet skal være, og hva nasjonen skal stå for. «Jeg ønsket å presentere noe egyptisk til egypterne, slik at de kunne bli påminnet sin bakgrunn. Kanskje dette vil være løsningen, å ta dem med tilbake og vise dem hvordan landet var før, hvordan vi en gang hadde det. Vi må få folk til å bry seg!» ¹³ Det ligger en sårhet i uttalelsen. Abo Bakr hegner om den faraoniske sivilisasjonen, men er imot staten av i dag. Han kritiserer institusjonalisert religion og er imot islamismetanken han ser i landet, men omfavner spiritualitet og åndelighet – kvaliteter han tillegger Det gamle Egypt på et helt annet nivå enn det han ser i dagens samfunn. Han ønsker på sett og vis å gjenopplive ulike kvaliteter han knytter til den faraoniske epoken. Minnene om den genuine egyptiske sjel skal vekkes til live, nærmest gjenoppstå, og smelte sammen med, og nærmest frelse, nåtiden. Gatekunsten er lerretet han maler på, og den gamelegyptiske sivilisa-

sjonen er penselen han maler med, for å oppnå dette. En internasjonalt trend blir tilført tusenår gammel lokal historie for å fortelle historier om egyptere og Egypt til egyptere, og for å øke kontakten og kommunikasjonen med tilskuere, og mellom tilskuere.

INGEN KILDE TIL STOLTHET?

Det gamle Egypt har gjennom den nyere egyptiske historie stått som en stødig kilde til stolthet for nasjonen. I noen perioder har koblingen til den gamle sivilisasjonen stått sterkere, som eksempelvis under uavhengighetskampen fra det britiske imperiet på begynnelsen av 1900-tallet, der den sekulære, nasjonalistiske og anti-arabiske bevegelsen faraonismen fikk fotfeste. ¹⁴ Det gamle Egypt betraktes som nasjonens autentiske opphav, og det holdes fremdeles fast

«Jeg ønsket å presentere noe egyptisk til egypterne, slik at de kunne bli påminnet sin bakgrunn.»

ved det faraoniske Egypt som det virkelige grunnlaget for staten man ser i dag. Eksempelvis har statsledere gjort poeng ut av at de er herskere av verdenshistoriens kanskje fremste arv, og gamelegyptiske referanser finnes på så vel penger, frimerker, i logoer, reklame, butikknavn og avisnavn som al-Ahram, «Pyramidene». ¹⁵ Gjennom tiårene har den gamle sivilisasjonen også, med varierende styrke, vært inspirasjonskilde for ulike kunstnere, fra forfattere og dramatikere til tegneserieskapere og malere. ¹⁶ Som den egyptiske professoren Fayza Haikal skriver: «Ancient Egypt is fully present in our lives and its legacy weighs heavy on our shoulders». ¹⁷

Professor emeritus Fouad N. Ibrahim og sosiolog Barbara Ibrahim hevder imidlertid i sin

bok *Egypt. An Economic Geography* at de ser et mønster hvor egyptere i senere tid har vendt ryggen til sin egen historiske kultur. Det finnes ingen tydelige bånd mellom historien og samtidens egyptere, hevder de, og peker særlig på at de urbane unge blir mer og mer orientert mot det de kaller «vestlig kultur». Denne utviklingen mener de går hand i hand med en stadig svakere tilknytning til egen kulturhistorie, og de skriver:

*[N]o proper esteem of native culture can be observed even among educated Egyptians. For them, the ancient local culture seems to supply no point of reference or source of pride [...]. For the man in the street in Egypt [...] the ancient monuments are merely something that attracts the tourists, just like the nightclubs or the floating hotels on the Nile.*¹⁸

Mine erfaringer tilsier det motsatte, da unge egyptere jeg har snakket med har vist, direkte eller indirekte, respekt og beundring for den gamle kulturen, og utviser en tydelig stolthet over at dette er deres historie. På spørsmål om hva den gammelegyptiske sivilisasjonen betyr for dem, hevder sågar en av informantene at «alle egyptere elsker Det gamle Egypt». ¹⁹ En annen informant svarer eksempelvis at «den er kilden til stolthet for meg». ²⁰ Kilden i bestemt form, og altså ikke en hvilken som helst kilde, men selve kilden. «Det gamle Egypt er en av de få tingene som gjør meg stolt over å være egypter, og det får meg til å føle meg unik», kvitterer igjen en tredje informant. ²¹ De positive konnotasjonene er tydelige, og følelser av beundring og fascinasjon er det som nevnes hyppigst på spørsmål om hva Det gamle Egypt betyr for respondentene.

De intervjuede beklager seg imidlertid over eget kunnskapsnivå når det gjelder den gamle sivilisasjonen. De fleste mener at de ikke har noen inngående kunnskap til sin egen kulturarv, og at de gjerne skulle ønske å heve sitt kompetansenivå

på området. «Vi lærer ikke så mye om dette på skolen», hevder en informant. ²² Som skoleelever har de fått introduksjoner til de ulike dynastiene, men ingen dyptgripende, detaljert innføring i sivilisasjonen som sådan. Men om kunnskapsnivået om den gamle historien ikke er inngående, betyr dette da at det er nytteløst for kunstnere som Ammar Abo Bakr å bruke faraoniske symboler i sin kunst? Er symbolene lite virkningsfulle all den tid tilskueren kanskje ikke har inngående kjennskap til deres konkrete betydning?

«Disse symbolene uttrykker noe som ikke er så enkelt å få sagt med ord», forklarer en av informantene, og fortsetter: «Et veggmaleri med faraoniske symboler er ladet med mening i motsetning til de andre bildene uten symboler. Det påvirker meg positivt fordi det betyr at egyptere, i hvert fall i underbevisstheten, fremdeles har koblinger til sine røtter.» ²³ Det ser ut til at hun har et inntrykk av at gammel-egyptiske symboler som viser til denne perioden har en evne til å påvirke egyptere på et annet nivå enn det rent kognitive. Maleriene som inkorporerer faraoniske symboler er for henne ladet, og hun ser ut til å mene at disse symbolene snakker et helt særegent, visuelt språk som har evne til å kommunisere direkte med mottakers underbevissthet. For informanten handler det ikke nødvendigvis om hva symbolene helt konkret viser til, men heller om hvilken følelse som frembringes i henne av å se på maleriene. Hun forteller ikke om hva hun ser konkret, men svarer umiddelbart med en tolkning som går ut over bildets primære, faktiske motiver. Dette går igjen hos mange av mine informanter. De færreste kan svare på hva symbolenes faktiske meningsinnhold er, men er allikevel tydelige på hvordan de forstår maleriene. Bildene høster respons som tyder på at de faraoniske symbolene har en følelsesmessig innvirkning på respondentene, og de aller fleste uttrykker positive konnotasjoner til denne typen

kunst. De fleste informantene ser ut til å mene at det er en tydelig sammenheng mellom den stolthetsfølelsen de har for Det gamle Egypt og grunnen til at disse symbolene er inkorporert i den opprørske gatekunsten. Eksempelvis formidler en respondent følgende: «Gammel-egyptiske symboler har et rikt meningsinnhold både direkte og indirekte, og de har stor innvirkning på egyptere. Kunsten gjøres mer personlig på denne måten.»²⁴ En annen informant uttalte: «Disse symbolene er fra vår egen kultur så folk kjenner til dem, og derfor kan de direkte levere beskjeder. Symbolene får folk til å stå sammen på grunn av tanken om at vi alle tilhører samme sivilisasjon.»²⁵ Her er informanten inne på en fortolkning som går ut over veggmalerienes denotasjoner. Han har ikke foretatt en symbolanalyse, han forklarer ikke hva symbolene konkret uttrykker, men han later intuitivt til å anta at symbolene har en samlende effekt fordi de viser til et felles opphav. Denne tanken er det flere som er inne på. Religion er en av faktorene som av informantene benevnes som ikke-betydende når det gjelder å ta inn over seg disse maleriene, og dette tydeliggjøres også i deres svar rundt tilknytning til Det gamle Egypt, der slike skillelinjer ikke ser ut til å gi utslag på grad av tilhørighetsfølelse.

Mine informanter, som alle er mellom 25 og 40 år, og i hovedsak godt utdannede urbane unge, viser en tydelig tilknytning til Det gamle Egypt, og har vist at de følelsesmessig trekkes mot den gatekunsten som fremhever lokal kulturhistorie. Dette antyder at Ibrahim og Ibrahim er for kategoriske i sin argumentasjon. Kulturarven ser, ifølge mine data, ikke ut til å være på vei ut av respondentenes minne, men ser snarere ut til å ligge der som et grunnleggende fundament, et grunnlag som har evne til å aktivere informantenes følelsesliv når de blir påminnet den fortidige epoken. Mine funn peker altså på at kulturtilknytning ikke er en trend som bare går over, men er knyttet til

dypere bånd og dypere, sterkere tilhørighet enn strømninger og trender som kommer og går.

FRA FORTID, GJENNOM NÅTID, MOT FREMTID

Fortid er per definisjon noe som er over og forbi, men kan samtidig fortelle oss noe om hvem vi er, hvem vi har vært og også hvor veien videre skal gå. For samfunn og kulturer står fremtredende fortellinger fra fortiden som stødige, sentrale grunnsteiner. Gjennom monumenter, riter, arkiver og fortellinger sørges det verden over for at ulike grupperinger ivaretar fortiden og sin egenartede historie. Fortiden, eller utvalgte deler av den, kan slik bli bevart i grupperingenes felles hukommelse, den såkalte kollektive erindring. Dette er minner som ligger i en kultur, og som vi, som medlemmer av denne kulturen, deler. I tillegg til våre individuelle minner, finnes også et samfunnets minne hvor individet henter forståelse for egen kulturs fortid og historie fra. Det kollektive minnet er gyldig på tvers av generasjoner og har faste holdepunkter som gjør at erindringshorisonten holdes stabil over tid. Disse holdepunktene – sentrale hendelser fra gruppens historie – konkretiserer gruppens identitet i forhold til hva gruppen er, i motsetning til hva andre grupper er. Vårt kollektive minne kan bli trigget av bilder, fortellinger og symboler som viser til slike sentrale epoker. Det kollektive minnet er et rammeverk for å skape koblinger mellom fortid, nåtid og fremtid – der fortiden blir rettleidende for ønsket eller forventet fremtid. Slik sikres også ivaretagelse av kulturens særpreg.²⁶

Den faraoniskpregede gatekunsten støtter seg på elementer av de narrativer som allerede finnes i den egyptiske, kollektive erindring, og det ser ut til at det slik skapes en ekstra dimensjon i maleriene som tilsynelatende knytter informantene tettere til kunsten og dens fortellinger. I sin kraft av å representere den egyptiske histories kanskje mest sentrale epoke, ser symbolene ut til å stå som

svært opphøyede. Sherry B. Ortner kaller kulturspesifikke, sentrale symboler for nøkkelsymboler, som i vid forstand kan betegnes som helliggjorte, og mener disse har evne til å appellere til oss på et direkte følelsesmessig plan.²⁷ De faraoniske symbolene uttrykker ideer om den egyptiske nasjons opprinnelse, og blir derfor kraftige meningsbærere, som ser ut til å opptre nærmest som en katalysator for affekt i betrakteren.

Den faraoniskpregede gatekunsten har imidlertid ikke utelukkende positive historier å fortelle. Allikevel ser informantene ut til å fremheve positive konnotasjoner når de betrakter denne typen kunst. Som nøkkelsymboler har gammel-egyptiske symboler evnen til å uttrykke flere ideer samtidig, og kan anses som stedfortredere for hele og omfattende historier og fortellinger, om vi skal følge Ortner. Vi kan kalle symbolene multivokale, og de er mettet med betydning. De rommer en hel rekke ulike fortellinger i seg selv, og har derfor potensielt et bredt spekter av betydningsinnhold. Det vil derfor komme an på kontekst hvilken historie symbolet rommer i den aktuelle settingen. Informantene ser at faraosymbolet eksempelvis både kan vise til det negativt ladede «tyrann» og til det positivt ladede «guddommelig», og de ser ut til å intuitivt vite når symbolet er ment å representere det ene eller det andre – samtidig som det i faraoniske symboler iboende ligger beskjeder om opprinnelse og tilhørighet, uavhengig av denotasjon.

Den overbærende kontekst vi her snakker om er opprørstid, en følelsesmessig potensielt svært utfordrende periode. Affekt er en av hovedårsakene til at det kollektive minnet fungerer som en type refleks i oss, da våre minner er farget av følelser. Effekten av affekt kan dessuten bli spesielt tydelig i omveltende tider, ifølge Aleida Assmann.²⁸ Under slike «sjokkerende kollisjoner med virkeligheten»²⁹ blir opplevelser pakket inn i en dynamikk mellom følelser og historikk som gir

mening til hendelsene, og dette kan fungere som en slags beskyttelse mot sjokk. Den faraoniskinspirerte gatekunsten oppsto i en tid hvor massene tok til gatene grunnet sine ønsker om forandring og nytenkning om nasjonens fremtid, men kunstnerne valgte allikevel å se tilbake til fortiden for å kommunisere om fremtiden. Følger vi Assmann, kan vi anta at kunstnerne, samtidig som de ønsker å fremme tanken om en bedre fremtid, forsøker å holde fast ved noe som er kjent, men også som ser ut til å fremstå som noe ekte og ube-

Som nøkkelsymboler har
gammelegyptiske symboler evnen til
å uttrykke flere ideer samtidig.

sudlet for både dem selv og publikum – kanskje i motsetning til den korrupsjonen de har opplevd i landet. Symbolene ser ut til å tjene som et følelsesmessig trygt fundament, og blir av informantene oppfattet som en del av et større bilde som forteller en beroligende historie om tilhørighet. De forteller en historie om noe som er kjent fremfor ukjent, og stabilt fremfor ustabilt, og påvirker mottaker deretter. Det affektuelle potensialet til et bilde er avgjørende for dets innvirkning på sitt publikum, og det å klare å karakterisere den sfæren det søker å påvirke eller sirkulere i, vil gi bildet ytterligere affektuell dybde.³⁰ Dette ser den faraoniskpregede gatekunsten ut til å ha klart, og den oppnår derfor å røre sterkt ved publikum.

KUNSTEN Å OPPRØRE

Historier som individer, samfunn og nasjoner bærer på er ikke bare reelle, men de har en sterk effekt på menneskesinnet, fordi de sier noe om hvem vi er, har vært, og kan bli.³¹ Å bruke aktivt, og utstille, slike historier i en omveltende tid kan

derfor få stor innvirkning på oss. Den faraoniske epoken er kanskje den aller mest fremtredende i egyptisk historie, og ser ut til å ligge latent i mine informanter. Det er som om den faraoniske fortiden på sett og vis vekkes til live i informantene når de ser gatekunst som refererer til denne epoken, som om de settes inn i en parallell tilværelse for et øyeblikk, hvor grensene mellom fortid og nåtid opphører. Bildene er med sine elementer av egyptisk kulturarv tydelig adressert til et spesifikt publikum – egyptere – og disse ser, og blir påminnet, sin egen kulturhistorie gjennom de kulturspesifikke nøkkelsymbolene. Kontakten med fortiden ser nærmest ut til å kjennes personlig for individet, og gir dermed en følelse av tilknytning og tilhørighet. Faraonisk symbolbruk i den egyptiske, revolusjonære gatekunsten kan slik være et kunstnerisk grep fra avsender for lettere å kommunisere med mottaker, for å få formidlet et (hastende) budskap. Mye tyder på at symbolbruken gjør at kunsten får et nytt lag av betydning for de betrakterne jeg har intervjuet. Den skaper en gjenkjennelseseffekt og fremmer en stolthetsfølelse, og ser derfor også ut til å påvirke dem på en dypere måte enn gatekunsten som ikke innehar disse symbolene. Både kunst generelt og vår spesifikke fortid og historie har potensial til å bevege oss. Knytter man disse to formidlingsbærerne sammen, kan det se ut som den revolusjonære gatekunstens potensial blir ytterligere forsterket.

Studien har vist at gamleegyptiske symboler av kunstneren Ammar Abo Bakr ble brukt som verktøy i politisk kamp i en moderne tid, og at en gruppe betraktere plukket opp kunstnerens intensjoner, ble grepet av den faraoniskpregede gatekunsten, og utviste stor følelsesmessig tilknytning til den. Funnene antyder således at det ligger et potensial i bruk av kulturarv som kunstnerisk virkemiddel. Gjennom å koble nasjonens røtter med kontemporær gatekunst til noe vi kanskje

kan lese som en slags moderne ikon, klarte kunstneren å røre og opprøre så vel folket på gata som myndighetene, myndigheter som destruerte kunsten som bilder av falske guder. Dette er kunsten å opprøre.

• f •

HANNE SVEIAN har master i midtøstenstudier fra Universitetet i Oslo og arbeider nå som vitenskapelig assistent ved NTNU.

- 1 Artikkelen er basert på en masteroppgave levert ved Universitetet i Oslo våren 2016.
- 2 Gröndahl, Mia: *Revolution Graffiti. Street Art of the New Egypt*. Kairo og New York: AUC Press, 2012.
- 3 Khatib, Lina: *Image Politics in the Middle East. The Role of the Visual in Political Struggle*. London og New York: I. B. Tauris, 2013.
- 4 Se for eksempel Abaza, Mona: "The Revolution's Barometer", *Jadaliyya*, 12. juni 2012, jadaliyya.com/pages/index/5978/the-revolutions-barometer- (14.10.14); Abaza, Mona: "Satire, Laughter and Mourning in Cairo's Graffiti", *Orient Institute Studies* No 2, 16. august 2013, perspectivia.net/publikationen/orient-institute-studies/2-2013/abaza_satire (14.10.14); Abaza, Mona: "Walls, Segregating Downtown Cairo and the Mohammed Mahmud Street Graffiti", i *Theory, Culture & Society*, vol. 30, nr. 1, 2013, s. 122–139; og Gröndahl, Mia: *Revolution Graffiti: Street Art of the New Egypt*. Kairo: AUC Press, 2012.
- 5 Hamdy, Basma: "Scarabs, Buraqs, and Angels", i Hamdy, Basma og Karl, Don (red.): *Walls of Freedom. Street Art of the Egyptian Revolution*. Berlin: From Here to Fame Publishing, 2014, s. 146–154.
- 6 "Glocalization" *Britannica*, 21. mai 2013, britannica.com/topic/glocalization (31.07.2017).
- 7 Hanna, Milad: *The Seven Pillars of the Egyptian Identity*. Kairo: General Egyptian Book Organization, 1994.
- 8 Ibrahim, Fouad N. og Ibrahim, Barbara: *Egypt. An Economic Geography*. London og New York: I.B. Tauris, 2003, s. 9.

- 9 Abu-Lughod, Lila: *Dramas of Nationhood. The Politics of television in Egypt*. Chicago: University of Chicago Press, 2005, s. 4, min oversettelse.
- 10 Winegar, Jessica: *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. Stanford: Stanford University Press, 2006, s. 9, min oversettelse.
- 11 Telefonintervju med Ammar Abo Bakr, 18. mars 2015.
- 12 Telefonintervju med Ammar Abo Bakr, 20. mars 2015.
- 13 Telefonintervju med Ammar Abo Bakr, 6. mai 2015.
- 14 Reid, Donald: *Whose Pharaohs? Archaeology, Museums, and Egyptian National Identity from Napoleon to World War I*. Berkeley: California University Press, 2002. Med «anti-arabisk» menes at bevegelsen var orientert mot Middelhavsregionen og tanken om at Egypt var en naturlig del av denne heller enn å høre til den arabiske verden.
- 15 Naguib, Saphinaz-Amal: "Et blikk på Egypt. Neo-faraonisme og sekularisering av det offentlige rom", i Naguib, Saphinaz-Amal og Rogan, Bjarne (red.): *Materiell kultur & kulturens materialitet*. Oslo: Novus forlag, 2011, s. 125–147.
- 16 Winegar, Jessica: *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- 17 Haikal, Fayza: "Egypt's Past Regenerated by Its Own People", i MacDonald, Sally og Rice, Michael (red.): *Consuming Ancient Egypt*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2009, s. 123–138; Naguib, Saphinaz-Amal: "Et blikk på Egypt. Neo-faraonisme og sekularisering i det offentlige rom", i Naguib, Saphinaz-Amal og Rogan, Bjarne (red.): *Materiell kultur & kulturens materialitet*. Oslo: Novus forlag, 2011, s. 125–147.
- 18 Ibrahim, Fouad N. og Ibrahim, Barbara: *Egypt. An Economic Geography*. London og New York: I.B. Tauris, 2003, s. 12–13, min utheving.
- 19 Telefonintervju med betrakter nr 9, 21. mars 2015.
- 20 Mailintervju med betrakter nr 4, 6. mars 2015.
- 21 Mailintervju med betrakter nr 2, 20. februar 2015.
- 22 Telefonintervju med betrakter nr 1, 10. februar 2015.
- 23 Mailintervju med betrakter nr 5, 8. mars 2015.
- 24 Mailintervju med betrakter nr 2, 20. februar 2015.
- 25 Videointervju med betrakter nr 10, 25. mars 2015.
- 26 Assmann, Jan: "Collective Memory and Cultural Identity", i *New German Critique*, vol. 65, 1995, s. 125–133; Assmann, Aleida: "Memory, Individual and Collective", i Goodin, Robert og Tilly, Charles (red.): *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2006, s. 210–224; Connerton, Paul: *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989; og Halbwachs, Maurice: *The Collective Memory*. New York: Harper & Row Colophon Books, 1980 [1950].
- 27 Ortner, Sherry B.: "On Key Symbols", i *American Anthropologist*, vol 75, nr. 5, 1973, s. 1338–1346.
- 28 Assmann, Aleida: "Impact and Resonance – Towards a Theory of Emotions in Cultural Memory", i Naguib, Saphinaz-Amal og Stordalen, Terje (red.): *The Formative Past and the Formation of the Future*. Oslo: Novus Forlag, 2015, s. 41–71.
- 29 Assmann, Aleida: "Impact and Resonance – Towards a Theory of Emotions in Cultural Memory", i Naguib, Saphinaz-Amal og Stordalen, Terje (red.): *The Formative Past and the Formation of the Future*. Oslo: Novus Forlag, 2015, s. 68, min oversettelse.
- 30 Spyer, Patricia og Steedly, Mary M.: "Introduction", i Spyer, Patricia og Steedly, Mary M. (red.): *Images That Move*. Santa Fe: SAR Press, 2013, s. 3–39.
- 31 Rappaport, Julian: "Empowerment Meets Narrative: Listening to Stories and Creating Settings", i *American Journal of Community Psychology*, vol. 23 nr. 5, 1995 s. 795–807.