

Katarina Friis Stensland

Kunstnerisk ytring i et ufritt land:

Om ytringsfrihetens betydning for samtidskunstnere i Egypt



Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap
Institutt for kultur, religion og samfunnsfag
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2023 Katarina Friis Stensland

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng.

Sammendrag

Denne avhandlingen er basert på en etnografisk feltstudie fra Downtown-området i Egypts hovedstad Kairo. Feltarbeidet ble gjennomført i 2022-23 over en periode på fem måneder. Formålet med feltarbeidet var å få en dypere forståelse av hvordan samfunnet i Egypt påvirker samtidskunstnerne i Downtown-området. Jeg gikk inn i feltarbeidet med en åpen tilnærming til tematikk, med mål om å oppdage faktorer av særlig betydning for samtidskunstnerne, basert på interaksjon og samtaler. Underveis i feltarbeidet forstod jeg at faktorene som utpekte seg var relatert til forholdene for ytringsfrihet, hvor historisk og politisk kontekst, sosiokulturelle normer, forståelse og praksiser knyttet til kjønn, økonomiske interesser og markedskrefter var særlig førende for kunstnernes praksis, uttrykk og ytring.

Feltarbeidet tok utgangspunkt i *Downtown Contemporary Festival*, en anerkjent samtidskunstfestival som utspilte seg på noen av Downtowns lokale gallerier, scener og kulturlokaler. Festivalen foregikk over én måned, og hvor jeg under denne perioden fikk anbefalt flere kunstnere og samtidskunstarrangementer for fortsettelsen av feltarbeidet. Undersøkelsen er basert på observasjoner, syv dybdeintervjuer og uformelle samtaler med rundt førtifem personer i felt.

Den teoretiske tilnærmingen er basert på en inndeling i tre kategorier som følge av at funnene knyttes til ulike prosesser i samfunnet. Her bruker jeg teori om *cultural trauma* for å analysere og drøfte hvordan den historiske og politiske konteksten har bidratt til å utforme forholdene for ytringsfrihet, og hvordan dette har manifestert seg som en kilde til motstand, ytring og kunstnerisk inspirasjon. Deretter bruker jeg *interseksjonalitetsteori*, *postkolonial teori* i lys av *subalternitet*-begrepet, *orientalismen* og *oksidentalismen* og *feministisk kunstteori* til å drøfte og analysere hvordan sosiokulturelle normer og forståelse og praksiser knyttet til kjønn påvirker særlig kvinnelige samtidskunstnernes ytringsrom, muligheter og utfordringer. Til slutt tar jeg opp hvordan økonomiske interesser og markedskrefter påvirker vurdering og evaluering av samtidskunstneres arbeid, og hvordan dette spiller sammen med ytring, undertrykkelse og aksept, i lys av teori om *kultur og imperialisme*, begrepene om *orientalisme* og *oksidentalisme*, og *kritisk teori*.

Opgaven er et bidrag til forståelse av hvordan forhold for ytringsfrihet er komplekse og kan ha betydelig påvirkning på et samfunns kultur og samtidskunstlandskap.

Det første som slår meg når jeg går alene langs en av hovedgatene i Downtown, er de halvtomme mellomhøye grå og beige bygningene. Noen bygg er også ganske flotte, men variasjonen er stor. Gatene er skitne og fulle av folk som navigerer seg mellom biler, små utsalgsboder og arbeidere som sitter på stoler langs fortauene. Ved første øyekast ser området ganske fattig ut, men når jeg ser nærmere oppdager jeg de gamle bygningenes detaljerte struktur, med store pene dører, og tegn på noe som en gang var en flott fasade ofte inspirert av europeisk arkitektur. Menneskene i gatene er både eldre mannlige arbeidere, tilslørte kvinner og unge stilige hipstere av begge kjønn. Ofte er den unge kvinnen ikke tilslørt, men kan minne om en hvilken som helst jente vandrende i Oslo. Mange av de unge henger sammen i gjenger, sitter i vinduskarmene og ler høyt sammen til lyden av musikk fra en telefon. Luften lukter som en blanding av gatemat, bensin og asfalt, hvor jeg kan kjenne forurensningens effekt ved hvert pust. I et tilsynelatende grått bylandskap ser jeg glimt av fargede vimpler og annen dekor i vinduene og mellom gatestolpene. Noen av de mange små butikkene har valgt fargede skilt og butikkfasader for å skille seg ut i denne gigantiske byen. Det er stor skilnad mellom de ulike lokalene, hvor jeg kan se rene og moderne gallerier vegg i vegg med en skitten liten sykkelreparatør-sjappe uten fasadevegg. Også de små gullsmedene har veggene fulle av alt fra gamle bilder av byen til kjente amerikanske skuespillere. I smågatene kan jeg se vegger dekket av fargerik graffiti, hvor folk sitter ved enkle bord og drikker myntete.

- Utdrag fra feltnotat fra mitt første møte med Downtown-området i Kairo

Innholdsfortegnelse

1) INNLEDNING	7
PROBLEMSTILLING, TEMATIKK OG VEIEN UT I FELT.....	8
OPPGAVERNS STRUKTUR OG INNHOLD	9
2) GEOGRAFISK, HISTORISK OG POLITISK KONTEKST	11
INTRODUKSJON TIL FELTET.....	15
SAMTIDSKUNSTLANDSKAPET I KAIRO.....	16
3) BEGREPSAVKLARING.....	18
KULTUR SOM BEGREP	18
SAMTIDSKUNST SOM BEGREP.....	21
YTRINGSFRIHET SOM BEGREP.....	23
4) METODE	26
ETNOGRAFISK FELTSTUDIE	26
MITT FELTARBEID	27
TILGANG OG UTFORDRINGER I FELT	29
RELIABILITET OG VALIDITET	31
SEKUNDÆRDATAANALYSE	31
OBSERVASJON OG UFORMELLE SAMTALER.....	32
INTERVJU	34
UTVALG	36
KONTEKST OG UTVALG AV ARENAER.....	37
UTVALG AV INFORMANTER OG RESPONDENTER.....	42
VISUELL ETNOGRAFI	44
EPISTEMOLOGISKE PERSPEKTIVER	45
TRANSKRIBERING.....	46
5) TEORETISK RAMMEVERK OG TILNÆRMING.....	47
TEORETISK RAMMEVERK FOR ANALYSE AV HISTORISK OG POLITISK KONTEKST	47
TEORETISK RAMMEVERK FOR SOSIOKULTURELLE NORMER OG FORSTÅELSE OG PRAKSISER KNYTTET TIL KJØNN	49
TEORETISK RAMMEVERK FOR ANALYSE AV ØKONOMISKE INTERESSER OG DOMINERENDE MARKEDSKREFTER.....	51
6) ANALYSE OG DISKUSJON.....	55

HISTORISK OG POLITISK KONTEKST	55
KJØNN OG SOSIOKULTURELLE FAKTORER	60
ØKONOMISKE INTERESSER OG MARKEDSKREFTER	69
7) KONKLUSJON OG OPPSUMMERING	76
8) REFERANSELISTE	81

Forord

Denne oppgaven har vært en utrolig spennende og lang reise, hvor jeg takket være det inkluderende og vennlige kunstnermiljøet i Downtown-området i Kairo har fått muligheten til å lære om en helt ny kultur. Jeg vil spesielt takke alle deltakerne i dybdeintervjuene for deres åpenhet, tillitt og hjelpsomhet, i tillegg til deres verdifulle innsikt i emnet. Jeg vil også takke dere som i møte i felt, og ved uformelle samtaler, har hjulpet meg å navigere i et stort, nytt og komplekst samtidskunstlandskap.

Jeg vil også takke veilederen min, Steffen, for gode tilbakemeldinger og konstruktive samtaler på veien. Det vært en stor hjelp både i forberedelsene til feltarbeidet, underveis i feltarbeidet og i skrivingen av masteroppgaven. Uten deg hadde jeg aldri kommet i mål.

Til slutt vil jeg takke samboeren min, Dionis, for uvurderlig støtte, kloke ord og engasjement under hele reisen. Takket være deg har jeg fått muligheten til å bo i Egypt, og dermed muligheten til å skrive akkurat denne oppgaven. Sammen har vi lært å kjenne dette landet, hvor du har gjort opplevelsen fantastisk, trygg og unik.

Kairo, 8. mai 2023

Katarina Friis Stensland

1) Innledning

Da jeg fikk muligheten til å skrive denne oppgaven visste jeg at samfunn, samtid og kunst var et område jeg ønsket å utforske på et dypere plan. Jeg visste allerede ved begynnelsene av studiene at jeg skulle flytte til Egypts hovedstad Kairo sammen med samboeren min som jobber i Norges Utenriksdepartement og er utstasjonert i Kairo i 3 år. Dette åpnet for en unik og spennende mulighet til å lære om samtidskunst i et nytt og annerledes samfunn, og i dette tilfellet et samfunn anerkjent som en kulturmetropol og samlingspunkt for kunst i Midtøsten. Jeg har aldri levd i Midtøsten tidligere, og visste at jeg kom til å entre et samfunn som på mange måter er veldig ulikt det norske samfunnet. Jeg forstod at hvis jeg ønsket å få så riktige svar som mulig på forskningsspørsmålet mitt, var jeg nødt til å være helt åpen for justeringer i studien.

Kunst og kultur er noe som alltid har fasinert og interessert meg. Jeg elsker å oppleve, observere og lære av andre kulturer, både for å bedre kunne forstå den historiske konteksten, men også for å bedre forstå hvordan mennesker og samfunn fungerer i ulike kontekster. Hvorfor akkurat samtidskunstnere er gruppen jeg har interessert meg for er fordi jeg mener at samtidskunsten på mange måter speiler det som faktisk foregår i et samfunn. Temaer som politikk, sosiale ideologier og trender kommer ofte til uttrykk gjennom slik kunst. Det er også en uttrykksform som ofte ønsker å flytte grenser, og hvor meningsytring kan skje med humor, mot og kreativitet. Ofte kan dette også være temaer som er vanskelige å snakke om, enten om det er tabubelagt, politisk ukorrekt eller sensitive temaer. Via kunsten kan en komme unna med mer enn det bestående eller det som blir tatt for gitt. Kunstneren er ofte kjent for å være rebellen, den som sjokkerer og en som representerer det ekstreme eller det alternative. Ofte kan samtidskunsten være en god veiviser for sentrale temaer og prosesser i et samfunn, hvor den kanskje kan kommentere selv et samfunn som i Egypt, hvor det er begrenset ytringsfrihet, sterke sosiale normer, regler og kontroll.

Med en relativt åpen tilnærming til tematikk, feltet og dets fenomener utforsker dette studiet hvordan samtidskunstnere i Kairo blir påvirket av samfunnet de lever i. Undersøkelsene sentrerer seg i Downtown-området i byen, hvor det finnes flere arenaer og miljøer for samtidskunst og -kultur. Området er også kjent for å være et sentrum for politisk aktivitet og samfunnsengasjement. Med en beliggenhet midt i hjertet av Kairo er Downtown tilgjengelig og åpent for alle, noe som ofte ikke er tilfellet i Kairo ellers. Jeg har beveget meg åpensinnet inn i et nytt felt, hvor jeg har brukt en

induktiv etnografisk metode for å utføre et feltstudie over 5 måneder basert på deltakelse, observasjon og intervjuer. Jeg har gått inn i feltet med et ønske om å lære mer om hvilke samfunnsmessige faktorer som opptar og påvirker samtidskunstneren, basert på samtidskunstnerens egne opplevelser, meninger og synpunkt. Et mål var å, på best mulig vis, legge til side egne antakelser, ha et åpent blikk og tilegne meg ny og verdifull informasjon i et felt jeg ikke tidligere har førstehånds erfaring fra.

Problemstilling, tematikk og veien ut i felt

Jeg gikk inn i feltarbeidet med ett spørsmål, som fungerte som et utgangspunkt for endelig formulering av problemstilling. Dette var fordi jeg ikke ønsket å påvirke tematikken eller utpeke eventuelle konsepter, men heller at dette skulle komme frem i den lokale konteksten.

Mitt åpningsspørsmål lyder som følger: «Hvordan påvirkes samtidskunstnere i Downtown-området i Kairo av samfunnet i dag?»

Jeg ville først samle inn så mye empirisk data som mulig, og lære mer om hvilke faktorer som lå til grunn i samfunnet og som påvirker samtidskunstnerne i området. Deretter var jeg forberedt på å formulere problemstillingen basert på hovedfunn i feltet. Empirien skulle deretter være en veiviser for tematikken i, og konkretisering av, disse påvirkningene. Det er viktig i et etnografisk feltstudie å la prosessen skje utvunget og å gi tid til at informasjon kan komme frem i kontekster og forstås ut fra studieobjektets egne premisser. Etnografen bør beholde et åpent sinn. Kun få åpne spørsmål er forhåndsbestemt, men hvor videre samtale bygges på initiativ fra den studerte. Etter hvert vil etnografen ha nok informasjon til å kunne se tendenser og gjentakelser i materialet. Etnografen kan så kategorisere informasjonen til underordnede temaer og hovedpunkter (Whitehead, 2005). Etter å ha brukt mye tid i felt, og å ha gjennomført både observasjon og noen intervjuer, kom jeg til et punkt i prosessen hvor jeg hadde god oversikt over hvilke temaer som utpekte seg som spesielt relevante for samtidskunstnerne. Jeg oppdaget at store deler av informasjonen kunne knyttes til forholdene for ytringsfrihet i Egypt i dag, og hvor dette ble et hovedtema for videre undersøkelser og utdypende samtaler og intervjuer. Dette resulterte i følgende problemstilling:

«Hvordan påvirker forholdene for ytringsfrihet en samtidskunstner i Downtown, Kairo?»

Videre i prosessen så jeg et behov for ytterligere kategorisering, ettersom at dette er et fenomen som har kan mange og ulike ringvirkninger. Samfunnet i Egypt er komplekst, hvor ulike ordener spiller inn for forholdene for ytringsfrihet. Derfor har jeg valgt å se på forholdene for ytringsfrihet for en samtidskunstner opp imot

- a) kjønn og sosiokulturelle normer
- b) økonomi og marked

Hvor begge kategorier er drøftet i lys av landets historiske og politiske kontekst.

Da jeg var ankommet Kairo og ble bedre kjent med byen og kunstmiljøet, kom jeg raskt i kontakt med både kunstnere og relevante organisasjoner. Likevel så jeg at det ofte var en bestemt «type» person jeg møtte på, det var gjerne en del av expat-miljøet, overklassen eller del av et internasjonalt nettverk. Dette på trolig på grunn av at jeg selv er en expat, og en del av det internasjonale miljøet grunnet min samboers rolle som diplomat. Jeg så dermed at jeg trengte en nøytral arena, og en konkret, og mer begrenset, vei inn i feltet. Dermed fant jeg via nettsøk D-CAF (Downtown Contemporary Festival) som jeg vil utdype mer om i metodekapittelet. Denne festivalen ble mitt utgangspunkt, og all empiri er hentet herfra i denne oppgaven.

Oppgavens struktur og innhold

Oppgaven starter med en *introduksjon* hvor jeg utdyper studiets design. Her redegjør jeg også for tematikk og min tilnærming til dette, før jeg presenterer overordnet problemstilling, veien ut i feltet og utformingen av underspørsmål. Deretter gjør jeg rede for Egypt og Downtown-områdets *historiske og geografiske kontekst*, hvor jeg ser på hvordan en fortid med kolonisering, politisk uro, diktaturlignende styre og revolusjon har vært med på å forme samfunnet. Jeg redegjør også for dagens situasjon og styringsregime, og belyser relevante politiske og økonomiske tendenser, sosiale normer og tradisjoner. Denne delen avsluttes med beskrivelser av Downtown-områdets samtidskunstlandskap, og kulturen og miljøet samtidskunstnerne lever i. I neste del av oppgaven redegjør jeg for viktige begreper, hvor jeg ser nærmere på begrepene kultur, kunst, samtid og ytringsfrihet. Deretter går jeg dypere inn på *metodisk tilnærming*, undersøkelsesprosessen og feltarbeidet. Her forklarer jeg metodene jeg har brukt for å samle inn empiri, hvilke arenaer som er brukt for observasjon og presenterer bakgrunn for utvalg av informanter og respondenter til

intervju. Jeg peker også på begrensninger og utfordringer i forhold til min rolle i datainnsamlingen. Deretter går jeg inn på *teoretisk tilnærming*. Her forklarer jeg hvilke teorier jeg har brukt for å analysen. Jeg knytter ulike teorier opp mot underspørsmål som jeg ble oppmerksom på under innsamling av empirien. Til slutt vil jeg bruke teorien for å *analysere* empiriske funn, for å avdekke prosessene som virker inn på fenomenet og å diskutere i lys av mitt forskningsspørsmål. Dette sammenfattes til en avkortet og konkretisert *konklusjon* og *oppsummering* av viktige funn.

2) Geografisk, historisk og politisk kontekst

Egypt har vært sentrum for en av verdens eldste og mest innflytelsesrike sivilisasjoner, hvor store teknologiske, kulturelle, politiske, matematiske og religiøse nyvinninger gjorde landet til et av historiens mektigste og rikeste land. Med sin over 5000 år lange historie har landet vært igjennom ulike okkupasjoner og vært under flere store riker, da blant andre Nubia, Persia, Det makedonske riket og Romerriket. Religionen Islam ble introdusert til Egypt på 600-tallet (FN-sambandet, 2021). Med tiden ble landet et viktig sentrum for de intellektuelle og kulturelle i den arabiske og islamske verden, en status som ble befestet på midten av 1200-tallet da mongolske hærer plyndret Bagdad og avsluttet det abbasidiske kalifatet. Mamluk-sultanene i Egypt, som landet levde under i flere århundrer, etablerte et pseudo-kalifat med tvilsom legitimitet. I 1517 beseiret det osmanske riket mamelukkene og etablerte kontroll over Egypt som varte frem til 1798, da Napoleon med fransk hær okkuperte landet for en kort periode frem til 1801. Dette markerte første gang en europeisk stormakt erobret og influerte Egypt, noe som senere skulle vise seg å være et utgangspunkt for ytterligere europeisk engasjement (Britannica, 2023).

Egypt ligger øst i Nord-Afrika godt plassert som et knutepunkt mellom Afrika, Asia og Europa. Landet var derfor en del av handelsruten som gikk gjennom Midtøsten og koblet Asia med Europa og Afrika, og hvor denne fordelen ble forsterket i 1869 ved åpningen av Suez-kanalen og dens forbindelse av Middelhavet og Rødehavet. Dette gjorde landets plassering enda mer attraktiv for strategiske og kommersielle årsaker, hvor blant andre Storbritannia og Frankrike var store aksjonærer i kanalen, og hvor dette også ble en viktig faktor for europeisk innflytelse (Britannica, 2023). Egypt ble okkupert av Britene, og fungerte som en britisk koloni mellom 1882 til 1922, men selv om de fikk sin selvstendighet i 1922 var det fortsatt sterk britisk innflytelse som preget landet frem til 1960-tallet, og har satt sine spor i kulturen i dag. Egypt utviklet seg rask til å bli en arabisk stormakt, med en voksende nasjonalisme i perioden mellom 1950- til 1980-tallet, og hvor dette etablerte seg i flere kriger med europeiske stormakter og Israel (FN-sambandet, 2021). Seksdagerskrigen, som brøt ut i 1967 mellom Egypt og Israel, var fra Israels side et forebyggende angrep på grunnlag av en kombinasjon av politiske og militære spenninger og påfølgende trusler om angrep fra de arabisk-allierte landene i tiden før. Dette, kombinert med blokaden av Tiranstredet (Israels sørlige havpassasje), provoserte Israel til slutt til angrep. Israel vant slaget etter et angrep på Egypts luftvåpen om morgenen 5. juni (Washington Post, 2007).

I boken *A History of Egypt* beskriver Jason Thompson hvordan Egypts unike historie og geografiske posisjon også har påvirket kunsten og kulturen i landet. Han legger vekt på at Egypts beliggenhet har gjort det mulig for landet å absorbere et bredt spekter av kulturelle påvirkninger. Landets mange utenlandske erobrere har alle brakt med seg egne kulturelle tradisjoner og inspirasjoner. I tillegg har Egypts rolle som en korsvei for handel og kulturutveksling mellom ulike land og regioner bidratt til utviklingen av egyptisk kultur, hvor kontakt med både tilreisende og gjennomreisende førte til eksponering av ulike kunstartreder og kulturuttrykk. Han nevner også hvordan de europeiske okkupasjonene, da av Frankrike og Storbritannia, har vært en faktor i landets utvikling av kunst, kultur og arkitektur. Han bemerker også Nilens avgjørende rolle i kulturutviklingen. Som en god kilde til vann og fruktbart land for jordbruk, gjorde elva det mulig for egypterne å utvikle et sofistikert samfunn med komplekse systemer og tidlige nyvinninger. Nilen spilte også en viktig rolle i utviklingen av kunsten, ettersom at den ga kunstnere rikelig tilførsel av materialer som leire og papyrus (Thompson, 2008).

Egyptis autoritære politiske system var lenge enerådet av presidenten, det regjerende partiet og sikkerhetstjenestene. I mange år var opposisjonens politiske aktivitet strengt begrenset, hvor tiår med folkelig frustrasjon resulterte i massedemonstrasjoner. Etter over 20 år med diktaturstyre under Hosni Mubarak, ble han tvunget til å gå av under folkeopprøret under den egyptiske revolusjonen 25. januar i 2011 hvor folket forlangte mer demokrati (FN-sambandet, 2021). I tiårene under Mubaraks regime hadde Egypt gått igjennom økonomiske skiftninger, hvor myndighetenes tiltak resulterte i en styrket overklasse og ytterligere økonomiske vanskeligheter for underklassen. Den nye generasjonen vokste opp med tydelig korrupsjon og økende undertrykkelse, hvor de vitnet Mubaraks økonomiske feilstyring og avhengighet av støtte fra andre nasjoner. De opplevde at samfunnet ble mer og mer konservativt når det gjaldt religion, noe som utviklet seg over flere tiår under påvirkning fra Det muslimske brorskap og Salafistiske trender som kom med egyptiske arbeidere fra Gulfstatene. Dette manifesterte seg i en adoptering av sosiale normer, regler for bekledning og idealet om kvinnelig segregering (Seymour-Jorn, 2021). Forfatteren Arlene McLeod poengterer også at selv om konservative religiøse og sosiale normer vokste i samfunnet Egypt tidlig på 1990-tallet, kan vi se at på tidlig 2000-tallet en økning i jobbmuligheter for kvinner, noe som allerede da utfordret de tradisjonelle familie- og maktstrukturene i hjemmet (MacLeod, 1991). Generasjonen med kunstnere, som var i 20- og 30-årene da revolusjonen kom, beskrives av forfatteren Ahmed Alaidy som *gil ma'indish haga akhsaruha* som kan oversettes til *generasjonen*

som har ingenting å miste (Alaidy, 2009). Professor i Komparativ litteratur og arabisk oversettelse, Caroline Seymour-Jorn, mener at denne generasjonen er ferdige med, og uengasjert i, de tidligere generasjonenes visjoner, holdninger og fokus på Egypts nederlag i krigen mot Israel i 1967. Hun forteller at dette er en generasjon som har blitt møtt med, og møter fortsatt den dag i dag, skumle økonomiske utsikter og begrensede muligheter for politisk engasjement og forandring. Mange av kunstnerne i dag, hvor alle av de jeg har intervjuet, var til stedet og delaktig i opptøyene under revolusjonen 2011. De vitnet deres generasjons demonstrasjoner førte til slutten på diktaturstyret, et håp om en bedre fremtid og resulterte i at deres leder måtte gå av og hvor de militære maktene tok over styringen av landet (Seymour-Jorn, 2021).

I årene etter revolusjonen så befolkningen lite endringer i samfunnet under militært regime, og dette førte til nye demonstrasjoner et nytt parlamentsvalg i 2012. Det muslimske brorskaps *Freedom and Justice party* vant med over 40% av stemmene og det islamistiske *Salafisk Al-Noor party* tok en andreplass og fikk nest flest seter i det nye parlamentstyret (Brown, 2011).

Muhammad Morsi ble de nye presidenten i 2012 hvor han samme året vedtok grunnlovsendringer som styrket islam sin politiske rolle og begrenset ytrings- og forsamlingsfriheten i landet. De påfølgende månedene ble alle som protesterte mot det nye regimet behandlet med vold og trusler, noe som til slutt førte til at militæret grep in og avsatte Morsi, de suspenderte grunnloven og innførte en midlertidig regjering. Det muslimske brorskap ble deretter erklært som en terroristgruppe, og daværende leder ble arrestert. I januar 2014 ble en sekulær grunnlov vedtatt, som gjorde det forbudt med politiske partier basert på religion, kjønn og etnisitet, og hvor nåværende president Abdel Fattah El-Sisi ble valgt i 2015 (Cambanis, 2015).

Egypt sin storhetstid ligger mange hundre år tilbake i tid, og en kan fort oppdage at nyvinninger og rikdom dessverre ikke er noe som preger samfunnet i dag. Det er fortsatt et samfunn preget av lite infrastruktur, store forskjeller mellom fattig og rik og problematisk politisk system og styresmakter. I mine samtaler med de lokale fremstår det en håpløshet når en går inn på emner som omhandler landets politiske situasjon. I flere intervjuer blir jeg fortalt at situasjonen er verre i dag enn før revolusjonen, hvor myndighetenes kontrollerende regime, sensur og urettferdighet foregår hyppig, og hvor dette ikke er noe som kan snakkes om offentlig eller formidles ut i verden. De forteller at kontrollen er ytterligere strammet inn, hvor det blir tatt imot mindre samarbeidsavtaler og støtte fra internasjonale organisasjoner, og hvor de som ytrer seg om sensurerte temaer kan bli både

fengslet og mishandlet. Religion er fortsatt den viktigste påvirkningskraften i samfunnet, men dens direkte innvirkningen på politikken har minket. Siden 1990-taller har religiøs ekstremisme blitt mer og mer vanlig, og hvor dette også preger samfunnet i dag. Egypt er også preget av sterke tradisjoner som handler om familiens rykte, sosiale normer og verdier. Kvinner er sterkt underrepresentert i arbeidsmarkedet, i politikken og i rettsvesenet, og tjener også i gjennomsnitt betraktelig mindre enn menn (FN-sambandet, 2021). Det kommer frem i mine samtaler med de lokale at religion definitivt er samfunnets største tabu, hvor det å kritisere eller ytre opposisjon mot islam er noe en bare ikke gjør. Ikke en gang kunstnerne rører dette temaet blir jeg fortalt under et intervju med en av kunstnerne. I 2019 ble det gjennomført et valg, som har blitt sterkt kritisert i ettertid om hvorvidt dette var basert på riktige tall, som godkjente endring av grunnloven som gjorde det mulig for al-Sisi å sitte som president helt frem til år 2030 (Louie, 2019). Egyptere har levd i et land under nødlovgivning og unntakstilstand, med noen korte opphold, helt siden andre verdenskrig, og hvor dette var noe de ønsket å endre under revolusjonen. Denne lovgivningen har satt store begrensninger på folkets forsamlingsfrihet og har gjort det mulig for myndighetene å avkutte personlige kommunikasjonsflater, sensurere offentlig ytring og undergrave et rettferdig rettssystem. Grunnlaget for at en vanlig egyptisk innbygger skal måtte gå igjennom det militære rettssystemet eller nødsprosessen for statens sikkerhet har også blitt utvidet, hvor for eksempel å kritisere presidenten eller delta på offentlig demonstrasjon kan føre til ekstreme dommer. De statlige sikkerhetsdomstolene er beryktet for å vedta dommer som gagnar sikkerhetsstaten selv (Brown & el-Sadany, 2017).

Professor i Komparativ litteratur og arabisk oversettelse, Caroline Seymour-Jorn, publiserte i 2021 boka *Creating spaces of hope: young artists and the new imagination in Egypt* hvor hun utforsker hvordan unge egyptiske kunstnere har reagert og respondert, både på et personlig og et kunstnerisk plan, til det egyptiske samfunnets ulike politiske omveltninger etter revolusjonen i 2011. Her forteller hun at i de tidlige årene etter revolusjonen ble landets nye frihet markert med graffiti og gatekunst, scenekunst og galleriutstillinger hvor egyptere krevde plass til å uttrykke seg selv, deres relasjon til staten og de internasjonale aktørene som i stor grad har påvirket landets politikk og økonomi. I undersøkelsene kom det frem at mange av kunstnerne hun intervjuet var skuffet over resultatet av revolusjonen i 2011. De uttrykker en følelse av desillusjon og falske forhåpninger med al-Sisi regimet, hvor samfunnet i dag opplever ytterligere politisk undertrykkelse (Seymour-Jorn, 2021).

Introduksjon til feltet

Denne oppgaven baserer seg på et etnografiske feltstudie gjort i Downtown-området i Kairo, som er hovedstaden i Egypt. Jeg vil først se nærmere på det avgrensede området for feltarbeidet, nemlig Downtown, før jeg går inn på landet som helhet. Downtown, kjent blant egyptere som Wust al-Balad som er arabisk for «midt i byen», og ligger i sentrum av Kairo. Her finnes store og små gater, ofte fylt med biler og mennesker, og mange små butikker, restauranter, gallerier og annet. Det er et typisk bysentrum, med gatekunst, pulserende sosialt miljø og mennesker som beveger seg fra A til B. Downtown er også et samlingspunkt for kunst og kultur, hvor en stadig kan høre om nye unge kunstnere ta plass på scenen, i gallerier eller på skjermen. I området finner du blant annet kunststudenter fra hele verden, både mindre og større kunst- og kulturorganisasjoner, populære arrangementer og oppstillinger og lokale veteraner i kulturbransjen. Det er mye støy, mye mennesker og et kaotisk og uoversiktlig område. Områdene rundt Downtown varierer fra fattige nabolag og trange gater, til finere og renere bydeler hvor en øvre middelklassen og overklassen bor under mer organiserte forhold. Downtown-området er allikevel kjent blant unge som en populær plass for undergrunnsmiljøer, samtidskultur og rom for aktuell diskurs og politisk ytring.

En sentral plass i Downtown er Tahrir Square, som er et større åpent område midt i byen. Plassen er sentralisert rundt en stor og travel rundkjøring som tar deg videre til de andre hovedveiene i byen. På plassen finner du blant annet Egypts nasjonalmuseum, The Folklore Arts House, det statlige bygget Mogamma og det originale campus av American University in Cairo. Tahrir, som betyr frigjøring på arabisk, ble navngitt plassen i 1960 som en markering på Egypts frigjøring fra Britisk okkupasjon, hvor plassen var sentrum for protester og demonstrasjoner. Det var også her revolusjonen den 25. januar i 2011 tok plass, noe som har gjort plassen verdenskjent til denne dag. Dette var en revolusjon som endret hele det egyptiske samfunn, og på mange måter de arabiske nasjonene, og hvor plassen har holdt på sin posisjon som en offentlig arena for diskurs og revolusjonerende endring (Midan Masr, 2023).

Galleriene og kunstscenene i Downtown er ofte mindre kunstrom litt gjemt bort fra hovedgatene. Noen befinner seg i nye og moderne lokaler, mens andre har et mer lagerlignende preg over seg. De fleste av kunstrommene i utvalget mitt i felt er steder med en lengre historie og som ofte også har vært arenaer for diskurs, aktivisme og informasjon- og kunnskapsdeling. Det er arenaer hvor alle er velkomne til å delta, både som publikum eller for å fremvise egen kunst, uten segregering og

ekskludering. Kunsten som presenteres er oftest billedkunst, malerier, digitale konsepter, teater, sang og dans.

Samtidskunstlandskapet i Kairo

Egypt er anerkjent for sin rike og lange kunstnerisk historie, som går helt tilbake til antikken, med bemerkelsesverdig kunst og arkitektur som for eksempel pyramidene, eldgamle templer og den store sfinksen. Kairos samtidskunstscene er i dag levende og mangfoldig, med et økende antall kunstgallerier, museer og kulturinstitusjoner som promoterer og viser frem moderne samtidskunst. Mange kjenner til landets samtidskunstscene ved sin modige, innovative og sosialt bevisste tilnærming, som ofte forteller om landets historie, kultur og sosiale og politiske situasjon. Litteraturkritikeren Samia Mehrez forteller at kunstnere og intellektuelle i Egypt opererer i en kontekst hvor kunsten henger tett sammen med politikk, og hvor de har vært aktive deltakere i ulike bevegelser og opprør i kampen for demokrati, frihet og ytringsfrihet (Mehrez, 2008).

Et nyere eksempel for diskusjonen om kunstens politiske relevans har kommet frem i tiden etter revolusjonen hvor den anerkjente kunstneren Muhammad Fahmy, bedre kjent under navnet Ganzeer, lagde begrepet *concept pop* for å beskrive kunst som omfatter populærkultur og konseptuell kunst. Han mener at denne kunstformen, da den fikk sin fremvekst i postrevolusjonære Egypt, er den mest aktuelle og revolusjonerende formen for kunst. Dette på grunn av sitt direkte og tydelige budskap som ikke krever at publikumet innehar kunnskap om historie eller teorier for å forstå konseptet kunstneren ønsker å uttrykke. Han kritiserer også unge egyptiske kunstnere som følger vestlige kunsttrender og uttrykksformer, som mesteparten av det egyptiske publikumet ikke kan relatere seg til, og hvor han mener at slik kunst ikke har noe å gjøre i et postrevolusjonistisk miljø (Ganzeer, 2014). Arkitekt og samfunnsforsker Adham Selim kritiserer Ganzeer sin formulering av *concept pop* for å overdrive betydningen av kunstens tematikk eller dens sosiale eller politiske beskjed, og at dette kan være til skade for det sensoriske eller estetiske nivået av kunstverdsetting. Han bemerker også at et hvert kunstverk kan fremvise en mening for enhver publikumer, hvor han argumenterer for at selv den mest ekskluderende kunsten fortsatt er deltakende i samfunnsdebatten i kraft av at det er til stede og fremvist i samfunnet (Selim, 2014). En tredje lokal samfunnsforsker og professor ved American University in Cairo, Surti Singh, meldte seg også på debatten hvor hun mener at Ganzeers formulering av *concept pop* beskriver den offentlige kunstens viktige rolle i samfunnet i årene etter revolusjonen, men at den kan møte på de samme

fallgruvene som *committed art* beskrevet av teoretikeren Theodor W. Adorno. Adornos teori hentydet at *committed art* kan mulig være et talerør for status quo, eller en måte å estetisere lidelse på, i stedet for å provosere frem kritisk refleksjon eller transformative tankeprosesser (Adorno, 2007). Under egne observasjoner kan jeg godt sanse spennet mellom samtidskunsten som legger vekt på budskapet og dets aktualitet i samfunnet, og samtidskunsten som er preget av vestlige trender. En kan fort oppdage Egypts fasinasjon med vesten, hvor dette ses på som et ideal. Allikevel kan det fortsatt virke som at de mange kunstnerne verdsette lokale elementer og aktualitet.

Jeg observerer at kunst i Egypt er, i likhet med mange andre land i verden, noe som i stor grad har blitt produsert av og for øvre middelklasse og overklassen. Dette er mennesker som ofte har studert, reist, levd eller jobbet i utlandet, da ofte i vestlige land som USA, Tyskland, England eller Frankrike for å nevne noen. Egyptere i Kairo lever også i et land med stor kultur av sosiale medier hvor de også her blir sterkt påvirket av vestlige samfunn. Det er blitt mer populært med et sosialistisk syn på kunsten, hvor en kan se at flere aktører verdsetter å gjøre kunst mer tilgjengelig for mannen på gata. Allikevel er fortsatt kunstnerne oftest personer som har vokst opp i ressurssterke familier og ofte skolert i utlandet. Etter revolusjonen har en kunne oppdage mer gatekunst i Kairo, blant annet graffiti og egenprodusert rap, som er skapt av underklassen for underklassen. Dette er oftest kunst som viser noe av de mest politiske og aggressive budskapene i kunstlandskapet. Det er fortsatt en utfordring med et stort og indoktrinert klasseskille når det gjelder kunstens budskap, fortjeneste og mottakelse i samfunnet. I tillegg er det betydelig variasjon mellom tematikk og politisk diskurs mellom ulike kunstnere, hvor noen ytrer feministiske meninger, ser på nasjonalismen eller det sosiopolitiske systemet, eller setter fokus på globale trender for å nevne noen (Seymour-Jorn, 2021).

Til tross for den blomstrende kunstneriske scenen, møter fortsatt mange kunstnere og kulturaktører på sensur og begrensninger på deres ytringsfrihet. Myndighetene i Egypt har vært anerkjent for å overvåke og kontrollere innholdet i kunstutstillinger og kulturarrangementer. Til tross for slike utfordringer fortsetter egyptiske kunstnere å skape og dele kunsten sin, provosere, flytte grenser og inspirere publikum både i eget hjemland og i utlandet.

3) Begrepsavklaring

Når vi foretar en kulturanalyse, vil begrepsforståelsen være avgjørende for innsikt i oppgavens form og utfall. Derfor ser jeg det hensiktsmessig å avklare og utdype noen viktige begreper og min tilnærming til dem. Jeg vil derfor starte med å si litt om *kulturbegrepet* og *samtidskunstbegrepet*. Deretter vil jeg redegjøre for *ytringsfrihet* som begrep og dets betydning som en del av menneskerettighetene.

Kultur som begrep

Det er to forståelser av det generelle kulturbegrepet som er relevant for denne studien. Begge kan spores tilbake til antikkens skille mellom natur og kultur, hvor kultur med latinsk rotbetydning «dyrking», utviklet seg som en kontrastkategori til natur (Schackt, 2019). Det skjedde en slags splittelse av mennesket som et (indre) åndsvesen og et (ytre) naturvesen. Mennesker hadde et behov for å kultivere oss gjennom åndsdyrkelse og kunnskap, ble ikke bare sett som et ideal, men også nærmest medfødt. I antikkens kulturbegrep lå det også en forestilling om at noen var nærmere idealet enn andre. Kultur betegnet en slags progresjon, fra noe lavere til noe høyere. Dette utviklet seg til å bli det begrepsmessige skillet mellom høy og lav kultur. I opplysningstiden ble forståelsene for et (indre) åndsvesen og et (ytre) naturvesen smeltet sammen, hvor dette også førte til en slags inndeling av mennesker på vei mot det opplysningsidealet om fornuft, status og velstand. I kraft av kolonialiseringen som pågikk på denne tiden, ble forskjellene som fantes i ulike deler av verden preget av orientalismens forståelse av «oss» og «dem». Opplysningstidens kulturbegrep sier noe om hvordan menneskene kunne og burde utvikle seg. Dette kulturbegrepet ble sett som universelt og normativt, med et etnosentrisk perspektiv om Europa og dets borgerskap som toneangivende klasse og norm (Sørensen et al., 2008).

Kultur er et begrep som har endret seg gjennom tidene. Vår forståelse av kultur er dynamisk og i konstant bevegelse. I dag er det vanlig å tenke at det humanistiske kulturbegrepet omfatter menneskenes åndelige og materielle aktiviteter og utvikling, hvor dette ifølge den norske sosiologen Per Mangset (1992) kan defineres på tre forskjellige måter:

1. *Det kvalitative, verdiorienterte eller humanistiske kulturbegrepet* betegner det alminnelige åndelige utviklingsnivået i samfunnet som helhet. Det forutsetter at det fins en kulturell verdimålestokk.

2. *Det samfunnsvitenskapelige, kulturelle eller beskrivende kulturbegrepet* antyder at ideer, normer og verdier i ulike samfunn må forstås på samfunnenes egne premisser, og ikke ut ifra en utenforstående kvalitativ målestokk. En idealistisk samfunnsvitenskapelig fagtradisjon vil kunne bruke definisjonen om at kultur er det fellesskap av idéer, verdier og normer som et samfunn, dvs. en gruppe mennesker, har og som de forsøker å føre videre til den kommende generasjon. En materialistisk kulturhistorisk fagtradisjon vil kunne bruke definisjonen om at med kultur forstås dels de materielle omgivelsene, som menneskene har bygd opp omkring seg, dels den åndelige arven i form av verbale tradisjoner, trosforestillinger, idéer, kunnskaper og normer som de erverver seg gjennom læring og tilpassing.

3. *Det utvidete eller kulturpolitiske kulturbegrepet* har blant annet sin bakgrunn i en samfunnsvitenskapelig erkjennelse av at den tradisjonelle kulturen først og fremst er kulturen til en sosial elite. Etter hvert synes det at igjennom en moderne, demokratisk kulturpolitikk burde utvides til å omfatte kulturlivet til folk flest som det leves. Dette kan forstås som «kultursektoren», eller kultur som sosialt og institusjonelt felt og økonomisk sektor (Mangset, 1992, s. 17).

Den norske antropologen Thomas Hylland Eriksen (1998) definerer begrepet kultur som «de ferdigheter, oppfatninger og væremåter personer har tilegnet seg som medlemmer av samfunn» og hvor han videre beskriver forholdet mellom kultur og samfunn slik: «kultur viser til det lærte, kognitive og symbolske aspektet ved tilværelsen, mens samfunn viser til den regelmessige sosiale organiseringen av den menneskelige tilværelse» (Eriksen, 2021, s. 15-16). Den amerikanske antropologen Clifford Geertz (1973) forstod kulturbegrepet med en tilnærming som også handler om kommunikasjon og det mellommenneskelige. Han så kultur som “a system of inherited conceptions expressed in symbolic forms by means of which men communicate, perpetuate, and develop their knowledge about and attitudes toward life» (Geertz, 1973, s. 89). Geertz uttrykker videre:

«The concept of culture I espouse...is essentially a semiotic one. Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretative one in search of meaning. It is explication I am after» (Geertz, 1973, s. 5). Min forståelse av kulturbegrepet er at kultur er dynamisk og noe som endrer seg med tiden som et resultat av menneskelig interaksjon og opplevelser, hvor jeg, i likhet med Geertz, også er ute etter forståelse og mening i min analyse.

Kultur er også noe som blir uttrykt og utvekslet mellom mennesker i forskjellige symbolske former, gjennom symbolsk kommunikasjon (semiotikk). Dette kan være i form av maleri, fotografi, film etc., og er på mange måter en viktig del av definisjonen av kunst i seg selv. Avslutningsvis vil jeg avrunde med, og konkretisere, én helhetlig definisjon av kultur, som jeg mener beskriver min, og dermed undersøkelsens, bruk av begrepet: kultur representerer ikke en enhet i en objektiv verden, men er best tenkt på som en dynamisk betegnelse som muliggjør distinkte måter å forstå og snakke om menneskelig aktivitet på. Kulturbegrepet er altså også både politisk og betinget. Kultur kan forstås som overlappende diskursiv mening, med soner av midlertidig sammenheng, og delt, men ofte omstridt, betydning i sosiale rom. Kultur er også produksjon og utveksling av meninger, eller betegnende praksiser, som bidrar til det som er særegent for en livsstil (Barker & Jane, 2016).

Fordi oppgavens felt omhandler kunst, er det humanistiske kulturbegrepet spesielt relevant. I humanistiske fag brukes kulturbegrepet ofte i en sektororientert betydning. De faglige debattene følger gjerne en kritisk tradisjon knyttet til uttrykkssjangere som kunst og litteratur. Når det gjelder kulturstudier som egen fagtradisjon, hvor uttrykkssjangere fra kultursektoren gjerne undersøkes og analyseres i lys av det generelle kulturbegrepet, har imidlertid ført de to kulturbegrepene sammen. I den antropologiske debatten om det generelle kulturbegrepet har det kommet frem en erkjenning av at kulturbegrepet brukes på måter som ikke bare fortegner virkeligheten, men også kultiverer fremmedfrykt og hat (Schackt, 2019). Her melder også begrepene *orientalisme* og *oksidentalisme* seg som viktige for å forstå oppfatningen om ulike kulturer som separate, fremmede og offer for hierarkisk maktposisjonerings. En forståelse av «oss» og «dem», sammen med internaliserte ideer om at en kultur er bedre enn en annen kultur, kan være årsaker til slik fremmedfrykt og hat (Metin, 2020). Jeg vil utdype og redegjøre for disse begrepene i relevant analyse og diskusjon (kapittel 6).

Samtidskunst som begrep

Her vil jeg først redegjøre for kunstbegrepet, før jeg ser på samtidskunst som ett begrep. Begrepet *kunst* kan defineres på mange ulike måter. Av nyere tids mest kjente teorier vil jeg nevne tre definisjoner hentet fra Gordon Grahams bok *Philosophy of the arts: An introduction to aesthetics*. Første definisjon refererer til Clive Bell's begrep om *significant form* som hevder at det som deles av all kunst, enten billedlig, skulptur, arkitektur eller andre områder, har en felles fremstilling av en "significant form". Denne egenskapen må da finnes i all kunst, og vil også kunne legitimere et verk som kunst. I samme ånd hevdet den amerikanske filosofen Suzanne K. Langer at kunstverk kan defineres som " ...the creation of forms symbolic of human feeling". En tredje og noe vag teori, uttrykt av den italienske filosofen Benedetto Croce, beskriver kunst som "the expression of intuition" (Graham, 1997, s. 177). Sett i sammenheng utgjør disse definisjonene en enkel beskrivelse av kunst med fokus på verkets og symbolenes faktiske form, og hvor den kunstneriske betydningen kommer fra det menneskelige og emosjonelle. En annen innflytelsesrik, men riktig nok radikalt annerledes, teori kommer fra den amerikanske kunstkritikeren Arthur Danto, som hevdet at kunst er definert av dens institusjonelle kontekst. Med andre ord ligger det til grunn en definisjonsmakt, hvor noe bare regnes som kunst hvis det presenteres innenfor konteksten av kunstverdenen, som inkluderer gallerier, museer og andre institusjoner som er anerkjent som autoritative av kunstmiljøet (Danto, 1981). En tredje tilnærming kommer fra filosofen Nelson Goodman, som hevdet at kunst er en form for symbolisering som skaper en egen verden, altså er kunst ikke bare en måte å representere verden på, men en måte å konstruere nye verdener på som er styrt av deres egne verdier og prinsipper (Goodman, 1976). Når vi ser på disse samlet gir teoriene ulike perspektiver på hva kunst er og hva det betyr å skape eller oppleve kunst. Vi kan trygt si at betydningen av kunst er et komplekst og flersidet tema som fortsetter å bli diskutert og utforsket av filosofer, kunstnere og akademikere over hele verden. Rent praktisk vil jeg videre definere kunstbegrepet i denne oppgaven som «sanselige opplevelser produsert av en kunstner med kunst som formål. Dette inkluderer og begrenses til fotografier, malerier, billedkunst, graffitikunst, dans, teater og musikk som midler for opplevelse av kunst».

Samtidskunst er kunst som reflekterer og kommenterer sin samtid, hvor samtiden representerer en tid, som faller sammen med en bestemt persons liv og virke, et bestemt fenomens begynnelse og som ofte betraktes ut fra sitt utviklingsstadium, fremtredende holdninger eller lignende (Det norske akademis ordbok, 2023). I en faglig kontekst er bruken av samtidskunstbegrepet mer begrenset og

ofte knyttet til estetiske, sosiale, politiske og teknologiske kjennetegn ved det samtidige (Rød, 2023). Forfatter og forsker Jean Robertson og professor Craig McDaniel skriver i boka *Themes of Contemporary Art* at samtidskunsten i dag er preget av mangfold; av materiale, form, emne og til og med tidsepoker. Det er nettopp denne åpenheten, eller selve mangelen på et organiserende prinsipp, ideologi eller «-isme», som gjør at samtidskunsten utmerker seg, ettersom at dette ofte er gitt ved mange andre kunstperioder og bevegelser. De hevder at mens modernismens fokus er selvrefererende, og impresjonismen ser på vår oppfatning av et øyeblikk gjennom lys og farger, i motsetning til forsøket på å reflektere den sterke virkeligheten i realismen, så har samtidskunsten ikke ett enkelt mål eller synspunkt. Den kan derfor være motstridende og åpen. Det er likevel flere «vanlige» temaer som har dukket opp i samtidskunsten, som identitetspolitikk, kroppen, globalisering og migrasjon, teknologi, samtidsamfunn og kultur, tid og minne, og institusjonell og politisk kritikk (Robertson & McDaniel, 2021). Samtidskunst holdes gjerne opp som et brudd med, eller en motsetning til, moderne kunst. Det finnes følgelig kun negative definisjoner på hva samtidskunsten konkret er, eller i hvilken periodisk ramme den holder til (Rød, 2023).

En kan si at samtidskunst refererer til kunst produsert i nåværende tidsperiode, som typisk er definert som tiden etter andre verdenskrig frem til i dag. Selv om det ikke er noen enkelt definisjon av samtidskunst, kan den i stor grad preges av sitt fokus på eksperimentering, innovasjon og å skyve grensene for tradisjonelle kunstformer. Teoretikere har også formulert ulike definisjoner av samtidskunst. Arthur Danto (1997) beskriver begrepet som «contemporary art would be the art produced by our contemporaries... But it would have a certain meaning for us which even modern art... would not have: it would be "our art" in some particularly intimate way» (Danto, 1997), mens Nicolas Bourriaud (2002) definerer det ved "... an art of the encounter, a relational art that seeks to create social relationships and interactions" (Bourriaud, 2002) og hvor en tredje, Jacques Rancière (2009), omtaler samtidskunst som "... a form of dissensus, a rupture with dominant ways of seeing and thinking that opens up new possibilities for aesthetic and political experience" (Rancière, 2009). Jeg mener disse definisjonene godt beskriver og utfyller bredden og kompleksiteten ved begrepet. Samtidskunst er en kreativ uttrykksmåte som søker å utfordre og utvide tradisjonelle kunstneriske grenser. Kunsten er i pågående dialog med sosiale, kulturelle og politiske faktorer i samfunnet, og gjenspeiler mangfoldet og kompleksiteten i samtiden og foreslår nye måter å forstå oss selv og vår verden på. Samtidskunst er et dynamisk felt, formet av visjonene og erfaringene til kunstnerne i møte med publikum, og som hele tiden flytter grenser for hva som er mulig i kunstneriske uttrykk. I

denne oppgaven representerer samtidskunstbegrepet nettopp dette. Rent praktisk er begrepet brukt i denne oppgaven for å vise til kunst, som uttrykker nåtidens kultur, samfunn, verdier, holdninger og ytringer, skapt i nåtidens Kairo, av kunstnere som på organiserte måter fremviser eget arbeid i Downtown, Kairo.

Ytringsfrihet som begrep

Ytringsfrihet er den friheten alle mennesker har til å gi uttrykk for det de mener og ønsker å si noe om. Begrepet omfatter friheten til å formidle ideer i ytring eller handling og til å velge å ytre seg eller la være. Dette gjelder også friheten til å motta andres ytringer, ofte kalt informasjonsfrihet. Siden slutten av 1700-tallet er den ansett for å være en menneskerettighet, og den har sterkt vern i både nasjonale og overnasjonale lovverk (Kierulf & Gisle, 2021). Ytringsfrihet som en tilstand, og som en regel eller norm i verdenssamfunnet, er aktualisert gjennom De Forente Nasjoners Verdenserklæring om menneskerettighetene. Verdenserklæringen er et grundokumentet i det internasjonale arbeidet for menneskerettigheter, og den består i hovedsak av 30 artikler og gjelder for alle FNs medlemsland. Egypt er et av de 193 landene som er medlem av FN, og var et av de 48 landene som stemte for verdenserklæringen av menneskerettigheter i 1948 da var det bare 58 medlemsland (De forente nasjoner, 2022). Da FN vedtok Verdenserklæringen om menneskerettigheter, skulle den være et utgangspunkt for en felles internasjonal avtale om menneskerettighetene. Likevel, grunnet ulike behov for vektlegging for medlemslandene, ble det i 1966 vedtatt to konvensjoner istedenfor én, nemlig konvensjonen om sivile og politiske rettigheter (SP-konvensjonen) og konvensjonen om økonomiske, sosiale og kulturelle rettigheter (ØSK). SP-konvensjonen tar for seg innbyggernes rett til grunnleggende rettigheter som liv, personlig frihet, rettssikkerhet, ytringsfrihet og demokratisk styresett, og trådte i kraft i 1976 (De forente nasjoner, 2022)².

For denne studien er budskapet i fortalen og det erklærte formålet i Verdenserklæringen om menneskerettigheter og artikkel 19 (punkt 2) i SP-konvensjonen av størst interesse. Disse er gjengitt under:

«Da anerkjennelsen av iboende verdighet og av like og uavhengelige rettigheter for alle medlemmer av menneskeslekten er grunnlaget for frihet, rettferdighet og fred i verden,

da tilsidesettelsen av og forakt for menneskerettighetene har ført til barbariske handlinger som har rystet menneskehetens samvittighet, og da framveksten av en verden hvor menneskene har tale- og trosfrihet og frihet fra frykt og nød, er blitt kunngjort som folkenes høyeste mål,

da det er nødvendig at menneskerettighetene blir beskyttet av loven for at menneskene ikke skal tvinges til som siste utvei å gjøre opprør mot tyranni og undertrykkelse,

da det er nødvendig å fremme utviklingen av vennskapelige forhold mellom nasjonene,

da De Forente Nasjoners folk i Pakten på ny har bekreftet sin tro på grunnleggende menneskerettigheter, på menneskets verdighet og verdi og på like rettigheter for menn og kvinner og har besluttet å arbeide for sosialt framskritt og bedre livsstandard under større frihet,

da medlemsstatene har forpliktet seg til i samarbeid med De Forente Nasjoner å sikre at menneskerettighetene og de grunnleggende friheter blir allment respektert og overholdt, da en felles forståelse av disse rettigheter og friheter er av den største betydning for å virkeliggjøre denne forpliktelse.» (De forente nasjoner, 2022).

«Artikkel 19.

2. Enhver skal ha rett til ytringsfrihet; denne rett omfatter frihet til å søke, motta og meddele opplysninger og tanker av alle slag, uten hensyn til landegrensener, enten i muntlig, skriftlig eller trykt form, eller ved kunstneriske eller andre uttrykksmidler etter eget valg.» (De forente nasjoner, 1966).

I fortalen redegjøres det for at grunnlaget for frihet, rettferdighet og fred er basert på anerkjennelsen av medfødt verdighet og like rettigheter for alle mennesker. Videre beskrives bakgrunnen for behovet for erklæringen, som også er en slags påminnelse om erklæringens formål og viktighet i den verden vi lever i. De to påfølgende avsnittene omhandler indre og ytre forhold mellom mennesket og stat og mellom nasjoner, med en oppfordring til enighet, vennlighet og beskyttelse av disse. De tre siste avsnittene i fortalen beveger seg til en bekreftelse av, og tro på,

selve FN-pakten om menneskerettighetenes hensyn, samt deres forpliktelse til å jobbe mot og fremme disse. Fortalen påpeker at en felles forståelse av disse rettighetene, er den største betydningen for oppfyllelse av denne plikten. Her ser man en proklamering av rettighetene som en målsetting. Generalforsamlingen er ikke noen lovgiver, dermed kan det tenkes at nøkkelbegrepet *en felles forståelse* brukes for å etablere erklæringens funksjon og hensikt.

Andre punkt i artikkel 19 (De forente nasjoner, 1966) hentyder at alle mennesker skal ha rett på ytringsfrihet, og redegjør for hva dette omfatter. Her påpekes det også at dette gjelder i muntlig, skriftlig og trykt form, inkludert kunstneriske- og andre uttrykksmidler. Dette kan tolkes som at alle mennesker har rett til å ytre seg fritt og til å formidle informasjon og ideer gjennom ethvert medieuttrykk, uten innblanding eller frykt for straff fra myndighetene. Derfor har ytringsfriheten stor betydning for samtidskunstnere, hvor deres kunst er en form for ytring og kreativ utfoldelse som kan belyse og kommentere samfunnet, politikk og kultur. Samtidskunstnere kan, i lys av ytringsfriheten, bruke sitt arbeid til å utfordre status quo og motivere til debatt og refleksjon. Uten ytringsfrihet vil det være vanskelig for kunstnere å utforske eller formidle kontroversielle eller alternative perspektiver.

Når det gjelder forholdene for ytringsfrihet i Egypt viser deres analyse av rapporten *Freedom in the world 2023* at den generelle friheten når det gjelder politiske og sivile rettigheter scorer så lavt at landet regnes som ufritt. Under spørsmålet om hvorvidt individer har frihet til å ytre personlige synspunkter på politiske eller andre sensitive temaer uten frykt for overvåking eller straff scorer Egypt 1 av 4, hvor 1 er ufritt og 4 er fritt (Freedom House, 2023).

4) Metode

I dette kapittelet vil jeg redegjøre for valg av metodisk oppsett, undersøkelsesdesign og gjennomføring, i tillegg til å belyse metodens hensikt samt dets problematiske områder. Undersøkelsene er basert på en kvalitativt etnografisk feltstudie i Downtown, Kairo i Egypt, hvor empirien er bygget opp av klassiske etnografiske metoder som sekundærdataanalyse, feltarbeid, opptak og fotografier, observasjon og intervjuer. I løpet av en fem måneders undersøkelsesperiode har jeg åpensinnet sett og lyttet etter svar på spørsmålet; *hva er det som påvirker en samtidskunster i Downtown, Kairo i dag?* Jeg ønsket at videre forskingsspørsmål og innsnevring av fokusområder skulle kunne bli formulert og påvirket, som typisk for den induktive og iterative prosessen i kvalitativ metode, av observasjoner og sosialisering i feltet. Her var jeg åpen for å oppdage ny tematikk og retning.

Nedenfor skal jeg også redegjøre for utvalg, gjennomføring av observasjoner, intervjuprosess og behandling av innhentet data, i tillegg til å drøfte min opplevelse av status og rolle, utforinger og tilgjengelighet i feltet. Til slutt vil jeg diskutere epistemologiske utfordringer knyttet til feltarbeidet.

Etnografisk feltstudie

Etnografisk metode er ifølge antropologen James Spradley en metode for å oppnå dypere forståelse av forskningsobjektets egen oppfatning av miljøet de beveger seg i: «jeg ønsker å forstå verden ut fra ditt synspunkt. Jeg ønsker å vite hva du vet, på den måten du vet det. Jeg ønsker å forstå betydningen av dine opplevelser, være i dine sko, føle ting slik du føler dem» (Spradley, 1979, s. 34, via Kvale & Brinkmann 2010, s. 138). Franz Boas, kjent som den amerikanske antropologiens far, var en av de første som gjorde *kultur* til et nøkkelbegrep i læren om mennesker, og vektlegger kulturel relativisme som en nødvendighet i forskningen (Schackt, 2022). Dette perspektivet går ut på å forstå kulturer og kulturmønstre som likeverdige, som betyr at alle samfunn burde forstås ut fra sine egne premisser. Alle mennesker preges av egne tolkninger og virkelighetsoppfatninger, som igjen er skapt av egen erfaringsbakgrunn (Siverts og Johannessen, 2021).

Feltarbeidet faller inn under den kvalitative tilnærmingen til undersøkelsesprosessen, og hvor en etnografisk forskningsmetodikk er blitt inkorporert. Etnografisk metode konsentrerer seg om

detaljer i et lokalsamfunn eller blant en gruppe mennesker, samtidig som forskeren søker å avdekke hvordan disse er koplet til sosiale prosesser. Metoden er sentrert rundt utforskende spørsmål om verdier og betydning i kontekster som omhandler livsstil, kultur og identitet. Den britiske professoren David Morley bemerker at kvalitativ etnografisk metode hovedsakelig er utformet for å få tilgang til naturaliserte domener og deres karakteristiske aktiviteter (Morley, 1992, s.186).

Undersøkelsens formål var å få vite mer om samtidskunstmiljøet i Downtown-området i Kairo, hvor jeg på forhånd hadde lite kunnskap om hvilke faktorer som spiller inn i deres valg, kunst og livsløp. Min tilnærming til metoden er preget av et ønske om at empirien kunne ta meg i nye retninger, hvor forskningsspørsmålet ikke var ferdig formulert før jeg begynte datainnsamlingen. Temaet, hva som påvirker eller beveger en samtidskunstner i Downtown, Kairo, var mitt eneste utgangspunkt før jeg trådte, forsøksvis åpensinnet, inn i feltet. Ved en slik tilnærming kunne forskningsspørsmål i større grad bli påvirket av studert kontekst og menneskene involvert, fremfor egne forutinntattheter.

Jeg har utnyttet den kvalitative etnografiske metodens åpenhet, fleksibilitet og muligheter til å bevege meg frem og tilbake mellom empiri, teori og forskningsspørsmål. I prosessen har jeg blitt veiledet av Tony L. Whiteheads teori, som i sine EICCARS Working Paper Series forklarer grunnprinsipper bak klassisk etnografisk metode og beskriver The Cultural Systems Paradigm (The CSP), en konseptuell modell for studie av kulturer og sosiale systemer innad (Whitehead, 2005).

Mitt feltarbeid

Valget om å bosette meg i Egypt i Nord-Afrika ble tatt som følge av at samboeren min jobber i Det Norske Utenriksdepartementet, og er stasjonert der i tre år. Jeg ble med som medfølger, fikk dermed med i tillegg til å begi meg ut i mastergradstudier. Jeg har aldri vært i Kairo tidligere, men har ved mange anledninger hørt historier og beskrivelser av byens myldrende kultur, historie, kulturminne og kunst. Jeg ønsket å få innsikt i en kultur som er ulik min egen, og å tre inn i en helt ny verden av samtidskunst. Å få innsikt i et ulikt samfunns påvirkninger, holdninger og diskurs var for meg veldig interessant og appellerende, og Kairo utpekte seg som et område som har mye å by på.

Leiligheten vi fikk til disposisjon er på øya Zamalek, midt i byen. Zamalek er et av de mer velstående distriktet i byen. Halve øya er et blandet bolig- og administrativt nabolag, og den andre halvdel er

en idretts- og rekreasjonspark. Øya er nærmest et diplomatisk kvarter. De aller fleste ambassader, inkludert den norske ambassaden, har tilhold på øya. Dessuten florerer det med kunstgallerier, butikker, restauranter, kafeer, og barer – internasjonale så vel som lokale. Her ligger dessuten operahuset.

Downtown ligger i sentrum av Kairo og er fylt av lyder, mennesker, skitt, forurensning og trafikk. Boforholdene er dårlige, og sikkerheten, spesielt for kvinner, er varierende. Hagen og Skorpen (2016) argumenterer mot Margaret Meads om at man i felt burde ha anledning til å komme seg ut for å trekke luft, og mener at det synes å virke mot sin hensikt hvis man må holde pusten til man brekker seg. De refererer videre til Rabinow (1977) som poengterer at det er dialektikken mellom utbrudd og avbrudd som konstituerer feltarbeidet, og at opplevelsen kan sammenlignes med et konstant sammenbrudd. Han påpeker at det ikke blir gode data av å operere som en utslitt forsker i felt (Hagen & Skorpen, 2016, s.190). I Kairo er luft- og lydforurensingen et faktum. Det er et fantastisk sted, men til tider uholdbart, og dette er nok en av grunnen til at mange har et elsk-hat-forhold til byen. Det er av slike grunner viktig at feltarbeideren kjenner egne begrensninger for å kunne jobbe med seg selv i felt (Hagen & Skorpen, 2016, s.190-191). I denne sammenheng er det positivt at jeg er bosatt utenfor feltet samtidig som jeg har tilbragt mye tid i der – både i forskningssammenheng, men også av personlige grunner. Jeg har alltid følt meg velkommen, omgitt av fargerike impulser, stimuli, og mange interessante mennesker.

Ved å leve i nærheten feltet under hele forskningsprosessen har data kommet frem gjennom interaksjon med, og observasjoner av, kunstnere i deres hverdagslige kontekst. Den etnografiske tilnærmingen har gjort det mulig for meg å relatere til konteksten, miljøet som undersøkes, og de menneskene som er aktive i dette feltet. Definert av Whitehead (2005) er etnografi en prosess for oppdagelse, trekke slutninger og en kontinuerlig søken etter informasjon (Whitehead, 2005, s. 6). Min metodiske tilnærming har vært preget av en induktiv iterativ prosess med bevegelser frem og tilbake mellom datainnsamling, omformulering av forskningsspørsmål og nye oppdagelser i feltet. Selv om etnografisk metode etterstreber emisk gyldighet, har fortsatt egen forskningsprosess og opplevelser i feltet påvirket undersøkelsesprosessen sådan. Intensjonen har allikevel hele tiden vært ny oppdagelse og søken etter informasjon.

Sosiologen Berit Moltu (2004) fremhever at et feltarbeid også er en arena der etnografen møter seg selv, på samme måte som man kan møte seg selv i en rollefigur i et dikt av Shakespeare eller i

kunsten generelt. Hun mener at forskeren er uløselig knyttet til den kulturen man studerer gjennom ens egne fortolkninger. Videre mener Moltu at kunnskapsproduksjonen er et resultat av det som skjer i forskerens møte med folk under feltarbeidet og i møte med det fremmede samt det ukjente i seg selv (Moltu, 2004, s. 246). Jeg har forsøkt å være selvrefleksiv rundt egne forutinntattheter og fortolkninger når jeg har gått inn i feltarbeidet, med et ønske om å være åpen for ny informasjon, og med premisset om å i et møte med det fremmede og ukjente i meg selv kunne komme frem til ny verdifull informasjon og tolkning.. Videre hevder Moltu (2004) at dette kan føre til et identitetsmøte, som kan resultere i større selvkjennskap hos forskeren. Denne selvkjennskapen mener hun at en god samfunnsforsker burde inneha for å bedre forstå hva det er man sier noe om og refleksjoner man gjør (Moltu, 2004, s. 246).

Hagen og Skorpen (2016) omtaler utfordringen ved det å ha dårlig samvittighet for å ikke kunne være tett nok på de man studerer. Denne følelsen kan komme av at man for eksempel har valgt å bosette seg et annet sted enn i feltet. Dette kan jeg kjenne meg igjen i, ved å ofte føle på en frykt for å gå glipp av viktige øyeblikk, samtaler eller innsikt. Tanken på hva som skjer når jeg ikke er til stede, når de kun forholder seg til hverandre på morsmålet, var alltid tilstede. Videre skriver Hagen og Skorpen at det også kan by på utfordringer om man velger å bosette seg i felt slik som for eksempel antropologen Evans-Pritchard gjorde. Dette skriver de at kan føles både inngripende og slitsomt å skulle være med menneskene man studerer døgnet rundt (Hagen & Skorpen, 2016, s.128).

Jeg deltok på D-CAF (Downtown Contemporary Arts Festival) i Downtown som ble min inngang til feltet. Her ble jeg kjent med ulike kunstner, kunstnere og andre bransjefolk. Festivalen var en mulighet for å få en fot innenfor, og fungerte som et utgangspunkt for deltakende observasjon og uformelle møter og samtaler med menneskene i feltet. Jeg vil utdype mer om dette senere i oppgaven.

Tilgang og utfordringer i felt

Downtown er et område åpent og tilgjengelig for alle. Her kan du finne unge, eldre, lokale, turister, rik og fattig. Det er likevel ikke et sted der den øvre middelklassen oppholder seg mye. Området er kjent for å være en støyfull plass hvor underklassen spiser, jobber og «vanker». I sentrum av Downtown ligger Tahrir Square, et offentlig torg som har vært et samlingspunkt for en rekke

politiske demonstrasjoner siden 1900-tallet. Den egyptiske revolusjonen som ledet til president Hosni Mubaraks avgang, fant sted her i 2011. Dette har medført at Downtown-området i dag er blitt en viktig plass for unge, sterke stemmer, de som ønsker uavhengighet og de som er opptatt av samtiden. Nettopp derfor er området også populært blant samtidskunstnere, noe som manifesterer seg i gallerier og uavhengige kunstrom.

Min opplevelse var at det kunne være utfordrende å finne informasjon om de ulike tilbudene og kunststrømmene før jeg ble bedre kjent i feltet. Nettsider og digitale artikler er utdaterte, hvor det ofte er lite informasjon, eller mye feil-informasjon. Etter hvert som jeg fikk bedre kjennskap til feltet og ulike mennesker i området ble det enklere å navigere. Jeg synes det var relativt enkelt å få tilgang til steder, arrangementer og mennesker når jeg først var til stede fysisk i feltet. Menneskene var imøtekommende, hjelpsomme og enkle å prate med. Inngangspriser for å delta på arrangementer varierte fra gratis til om lag hundre kroner.

Det å være en vestlig, hvit, kvinne med relativt gode engelskkunnskaper påvirket min status og tilgang i feltet. I Egypt ser de lokale opp til folk fra vesten. De er oppdratt til å behandle «utledninger» med høflighet, snillhet og inkludering. Det viste seg at det ofte er ønskelig å ha «utlendinger» med på arrangementer, som en del av gjengen eller profesjonelle nettverk. Det at jeg er kvinne gjør meg også mindre «skummel» for mange av de lokale, som ofte har et ønske om å passe på eller hjelpe kvinner. Dette gjorde tilgang til mennesker og arrangementer enklere, hvor jeg alltid var velkommen og tatt godt imot. På den andre siden skapte dette utfordringer med det å bli «ordentlig» kjent med menneskene i dette feltet, føle at jeg fikk ekte og tillitsfulle relasjoner og derfor en usikkerhet rundt troverdigheten i svar og oppførsel.

Jeg opplevde likevel på bli bedre kjent med flere mennesker i feltet. Vi kunne være sammen i vanlige sosiale sammenhenger, dra på aktiviteter og nærmest bli venner. Dette har igjen gjort det vanskelig å vurdere hva jeg kan bruke i oppgaven og hva som er av en såpass privat og fortrolig karakter at jeg burde la være. Derfor har jeg valgt å plukke ut de sitatene jeg er usikker på og spurt vedkommende om lov til å bruke det i oppgaven.

Reliabilitet og validitet

I en kvalitativ studie er reliabilitet er viktig for å sikre at data som samles inn er pålitelige og kan gjentas. Validitet, på den annen side, er viktig for å sikre at forskeren måler det den ønsker å måle og trekker riktige konklusjoner. Reliabilitet handler om pålitelighet og konsistens av resultatene, mens validitet handler om nøyaktighet og riktighet av målinger eller konklusjoner. Med en klar og detaljert beskrivelse av forskningsprosessen, inkludert metoder for datainnsamling, analyse og tolkning, kan det bidra til å sikre konsistens i studien. Bruk av triangulering, som innebærer bruk av ulike datakilder, slik som sekundæranalyse, observasjoner, intervjuer, kan styrke funn og øke validiteten. Forskerens bevissthet om egne fordommer og perspektiver kan dessuten bidra til å minimere feilkilder og dermed sikre validiteten.

En fallgrube i en kvalitativ studie er forskerens subjektivitet, som kan påvirke datainnsamlingen, analyseprosessen og tolkningen av resultatene, og det kan føre til upålitelige funn. En annen fallgrube er mangelen på representativitet, da kvalitative studier ofte involverer et begrenset utvalg deltakere, og generalisering av funnene til en større populasjon kan være vanskelig.

Sekundærdataanalyse

Sekundærdataanalyse ble gjort i starten av undersøkelsesperioden for å få et innblikk i eksisterende data om samtidskunstnere i Downtown, Kairo. Ettersom at jeg tidligere ikke har vært i Kairo, eller hatt erfaring med samtidskunstnere i miljøet, var dette viktig for å avsløre trender, tematikk, spesifikke hendelser og relevante nøkkelpersoner og organisasjoner. Som beskrevet av Whitehead (2005) er sekundærdataanalyse ikke bare egnet for å tilegne seg allerede eksisterende informasjon om et ukjent emne, men også viktig for å gi retning til egne forutinntatte inntrykk eller tidlige hypoteser og frembringe forskningsspørsmål som kan videreutvikles og benyttes som retningsgiver for samtaler, intervjuer og observasjon (Whitehead, 2005, s.3). Ettersom jeg som forsker går inn i undersøkelsen med en åpensinnet og utforskende tilnærming, var sekundærdataanalyse en god metode for å avdekke hull og feilaktige fordommer, i tillegg til å veilede meg til hvilke metoder som var hensiktsmessige for fortsettelsen. Sekundærkildene som er grunnlaget for analyse, er vitenskapelige tekster og mediepublikasjoner fra ulike nettbaserte kilder.

Observasjon og uformelle samtaler

Jeg har valgt å gjennomføre observasjon, som ofte er brukt som en sentral del av etnografisk metode hvor formålet er å søke etter detaljerte og holistiske beskrivelser og analyse av et lokalsamfunn. Forskeren skal delta i forskningsobjektens liv i en lengre periode, hvor aktivitet skal observeres, det som blir sagt skal lyttes til og spørsmål skal stilles til menneskene involvert (Hammersley & Atkinson, 1983). Den amerikanske antropologen Clifford Geertz (1973) skriver at et hovedpoeng ved etnografisk feltarbeid er å anskaffe tykke beskrivelser av mangfoldet av komplekse konseptuelle strukturer. Dette inkluderer det usagte og antakelser som er tatt for gitt, som er viktige faktorer innenfor en kultur (Geertz, 1973, s. 10). Ettersom etnografisk metode er en iterativ prosess, med bevegelser frem og tilbake mellom forskningsspørsmål, observasjon, intervju og analyse, ser jeg det hensiktsmessig å knytte disse sammen under én betegnelse. *The Natural Cultural Learning Process: The Child as an Ethnographic Model* (NCLP) beskriver etnografisk metode som er læringsprosess, lik et barns læringsprosess, hvor en forsker på et nytt og ukjent område, sosialt system og kultur, og hvor dette burde være en prosess basert på sanseintrykk og gradvis utvikling. Barnet lærer kultur og språk gjennom samhandling med menneskene og miljøet rundt dem. NCLP antyder at prosessen for kulturell læring og forståelse er medfødt, spontan og en forutsetning for menneskelig utvikling. Barnets metoder for læring kan sammenliknes med etnografiens metoder for å undersøke en ny kultur, gjennom observasjon, intervjuer, deltakelse og tolkning. Barnet, og forskeren, blir nødt til å bruke sansene, da være syn, hørsel, lukt, berøring og smak. Videre gir dette mening til konseptet, som ofte er brukt i etnografisk filosofi, om forskeren selv som sitt viktigste instrument i undersøkelsene (Whitehead, 2005, s. 9-10).

Deltakende observasjon, definert av Whitehead (2005) som observasjoner hvor forskeren observerer og deltar i sosiale aktiviteter i miljøet som undersøkes (Whitehead, 2005, s. 11), har vært en viktig del av undersøkelsesprosessen i denne studien. Jeg deltok på D-CAF (Downtown Contemporary Arts Festival) i Downtown, Kairo, en festival jeg fikk kjennskap til under sekundærdataanalysen. Festivalen gikk over en måneds tid, hvor ulike opptredener, utstillinger, aktiviteter, debatter, festligheter og sammenkomster ble avholdt i forskjellige kulturlokaler i Downtown-området. Her valgte jeg skjult observasjonsmetode. Altså var de som ble undersøkt uvitende om min rolle som forsker, dette fordi jeg ønsket å unngå observatøreffekt ved at de skulle opptre unormalt eller endre atferd. Ifølge Homan antas det at reliabiliteten blir bedre når observasjonen er skjult (Homan, 1980). Når møte med menneskene førte til lengre samtaler, og

senere intervju, ble de allikevel informert om min rolle som forsker grunnet etiske hensyn. Ved å delta på festivalen i kunstneres egne lokaler i Downtown, kunne jeg observere de studerte i deres kontekst og sosiale miljø. Et sterkt hjelpemiddel for å oppnå validitet i undersøkelser av sosiokulturelle kontekster, prosesser og betydninger innenfor et kulturelt system er gjennom feltarbeidets mulighet for repeterende og situasjonsbestemt observasjon, i tillegg til intervjuer. Gjennom observasjon, samhandling med og deltakelse i miljøets aktiviteter kan jeg lettere sammenkoble studieobjektene med sosiokulturelle kontekster som har betydning for dem (Whitehead, 2005).

Deltakende observasjon kommer i ulike former, også i et etnografisk studie. Et begrep beskrevet av Spradley er deskriptiv observasjon, hvor formålet med observasjonen er å gå inn i feltet med kun det mål å samle så mye informasjon som mulig. Dette sammenfaller med den åpne tilnærmingen til tematikken, og betyr at jeg observerer så mye som mulig, da også ved å inkludere sansing som nevnt tidligere. Dette ved å tilnærme meg feltet uten noe form for forutinntatt orientering eller bestemte fokuspunkter, men kun spørsmålet om «hva foregår her?» i tankene. Spradley nevner videre overordnede kategorier når det gjelder *hva* en kan observere under slik åpen tilnærming til observasjon, for å skape et system og en bevissthet rundt hvilke faktorer som spiller inn i en sosial setting, og som kan ha kulturell betydning for de studerte, nemlig kategoriene; deltakerne, atferd, aktivitetene, stedet, tingene i rommet, tiden for observasjonen, målet ved atferden og i hvilken grad følelser vises i atferden (Spradley, 1980). CSP skiller seg imidlertid fra Spradleys beskrivende observasjonsspørsmål, ved at de sosiokulturelle egenskapene i settingen kan forstås gjennom spørsmålene *hva* (innhold), *hvem* (deltakerne), *hvordan* (metoden for å utføre aktiviteten), *hvor* (stedet) og *når* (tiden for observasjon) som vanligvis kan besvares gjennom observasjon av atferd. Samtidig utdyper Whitehead (2005) at svarene på spørsmål rundt *hvorfor* vil være gitt gjennom utforskning av videre kategorier, såkalt CSP-kategoriene; idéer, sosiale systemer, historie, fysiske omgivelser og ekspressiv og materiell kultur (Whitehead, 2005, s. 13). Når en går inn i et helt nytt felt, og hensikten er å utforske påvirkninger på en gruppe mennesker slik som i dette tilfellet, mener jeg det er viktig å også gi oppmerksomhet til faktorer som gruppen har tilfelles. For å bruke Egypt som eksempel har dets historie, sosiale systemer, ideologier og fysiske omgivelser sannsynligvis stor innvirkning på (1) det som skapes av ekspressiv og materiell kultur og samtidskunst og (2) kunstneres egne definisjoner av symbolikk, meninger og verdier som kommer til uttrykk.

Whitehead (2005) deler observasjon inn under to underkategorier, Grand-Tour og Mini-Tour. Førstnevnte er observasjon av «alt», hvor forskeren går åpensinnet inn og vil få med seg så mye informasjon som mulig. Selv om det er ønskelig med en åpensinnet prosess, vil det etter hvert, når forskeren er tilfredsstilt og føler at en har en generell oversikt, vil det være hensiktsmessig å utvikle kategorier for å se sammenhenger, kunne tolke og analysere dataen. Sistnevnte viser til observasjonen med spesifikt søkelys på én av disse kategoriene (Whitehead, 2005, s. 15.) I starten av undersøkelsesprosessen ble det gjennomført Grand-Tour observasjoner for å få generell oversikt over feltet hvor alt var helt nytt for meg. Etter hvert som noen temaer stadig dukket, opp og viste seg som essensielle i miljøet, ble det dannet kategorier for å holde oversikt, og hvor jeg tidvis i prosessen kunne fokusere mer på én eller flere av disse kategoriene.

Både Grand-Tour- og Mini-Tour-observasjoner kan ifølge Whitehead (2005) komplimenteres med uformelle samtaler. Disse karakteriseres ved mangel på struktur og kontroll, og kan ofte likne en helt vanlig samtale (Whitehead, 2005, s. 15). Min opplevelse var at det var vanskelig å ikke havne i samtale under observasjoner i feltet, og hvor slike samtaler kunne gi meg nyttig informasjon om arenaer jeg ikke kjente til, om kommende arrangementer, om mulige intervjuobjekter etc. Dette kunne være samtaler som var korte og uviktige og samtaler som kunne gjøre meg kjent med personer med mye kunnskap, relevant erfaring og som kanskje senere deltok i dybdeintervju.

Intervju

Jeg valgte å gjennomføre deskriptive, ustrukturerte og semistrukturerte intervjuer, fordi de egner seg for å skape en relativt fri samtale som omhandler noen spesifikke emner som er bestemt på forhånd. De gir respondentene mulighet til å gå i dybden på de enkelttemaene der de har mye på hjertet, samtidig som forskningsspørsmålene har lagt retning for, og innsnevret til dels, informasjonen. Dette er også intervjuformer som er hensiktsmessig å bruke når man ønsker å studere holdninger, erfaringer og meninger, noe som var helt nødvendig å gjøre for å kunne svare på forskningsspørsmålene mine. Bakgrunn for valg av intervju baseres på to hovedpunkter. Selv om problemstillingen omtaler samtidskunstnere i Downtown, Kairo, som kan defineres som en gruppe mennesker, er jeg allikevel interessert i kunstnerens egne fortolkning og individuelle synspunkter. Det var også viktig for meg at utførelsen av intervjuene åpnet for så ærlige og utfyllende svar som mulig. Jacobsen (2015) nevner ulike former for intervju, med ulike egenskaper og fremgangsmåter. Han argumenterer for at sterke sider ved ansikt-til-ansikt intervju er dets evne til å skape tillitt,

åpenhet og muligheten til å observere den som blir intervjuet i situasjonen intervjuet blir holdt. Han skriver også at ved ansikt-til-ansikt intervju er forsker og objekt *nærere* hverandre, noe som åpner for en tett, dynamisk og informasjonsrik kommunikasjon (Jacobsen, 2015, s. 146-148). I og med at jeg brukte mye tid i feltet, hvor jeg er i kontakt med de som undersøkes på daglig basis, i tillegg til forskningsspørsmålets åpne og utforskende tilnærming, var det naturlig å velge ansikt-til-ansikt-formatet for undersøkelsens dybdeintervju. Slike intervju tar ofte mye tid, hvor jeg ønsket både tiden til å kunne reise dit de var og tiden til å kunne gå i dybden i tematikken. Jeg måtte dermed også begrense antall intervjuer.

Etter å ha blitt bedre kjent med feltet ble det, som nevnt ovenfor, hensiktsmessig å innlede samtaler, og etter hvert gjøre dybdeintervju med mennesker involvert. Ifølge Kvale og Brinkmann (2015) er formålet med et intervju å oppnå en bredere forståelse for personens tanker, følelser og erfaringer (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 20). Det finnes ulike former for kvalitative intervju, også innenfor det etnografiske feltstudiets design, som varierer i grad av struktur og kontroll. En av disse er deskriptivt intervju, beskrevet av Whitehead (2005) som *natural conversational ethnographic interview*. Altså et samtalelignende intervjuformat som oppstår mellom det uformelle og det ustrukturerte formatet. Videre formulert av Whitehead ved at oppbygning av diskurs foregår som i en vanlig samtale, men hvor forskeren har en idé om hva en vil lære om i den gitte settingen (Whitehead, 2005, s. 16). Slike samtaler kan starte så enkelt som et «Hei, hvem er du?» I mitt tilfelle introduserte jeg meg som forsker og fortalte om undersøkelsens tema. Jeg hadde en inngående setning formulert på forhånd, hvor hensikten var å åpne for relevante samtaler og informasjon, samtidig som jeg ønsket en åpenhet rundt hva dette innebar for respondenten selv. Denne setningen var: «Jeg ønsker å vite mer om hva som påvirker samtidskunstnere i Downtown, Kairo.». Videre var jeg helt åpen for tematikk under disse inngående uformelle samtalene, hvor oppfølgingsspørsmål kun baserte seg på videre nysgjerrighet om temaer initiert av respondenten selv.

Professor i Antropologi Harvey R. Bernard karakteriserer det ustrukturerte intervjuet, som også kan falle under sjangeren dybdeintervju, ved at forskeren har en overordnet plan for tematikk i tankene, men hvor intervjuet fortsatt har liten grad av struktur og kontroll. Ustrukturert intervju er likevel mer enn en tilfeldig prat. Respondenten er valgt ut, har akseptert å bli intervjuet, og vet hva dette omhandler. Formålet er også her å få respondentene til å «åpne opp» og kunne uttrykke seg

så fritt som mulig, men også å kunne være med å bestemme retningen intervjuet tar (Bernard, 2002). I tillegg er denne formen for intervju lettere å dokumentere og gjennomføre systematisk, ofte med avsatt tid og en gjensidig forståelse om å gå i dybden på overordnet tema. Fordi undersøkelsens formål var å få en dypere forståelse rundt emnet, var det viktig for meg å føre intervjuer som tilrettelegger for slik flyt. Jeg ønsket åpenhet rundt *hvilke* faktorer dette faktisk er, og ville at dette skulle komme fra respondentene selv. Semistrukturerte intervjuer har, ifølge Bernard, mye av de samme frie kvalitetene ved ustrukturert intervju, men er basert på bruk av en intervjuguide i form av en skriftlig liste over spørsmål og emner som må dekkes i en bestemt rekkefølge (Bernard, 2002). Semistrukturerte intervjuer følger likevel den åpne tilnærmingen som ustrukturerte intervju, selv om intervjueren har en skriftlig liste med spørsmål og en bestemt rekkefølge å følge, er det ikke en liste over svarmuligheter, slik som den som finnes i undersøkelsesstilen for strukturert intervju. Intervjuer ber respondenten om svar fra eget perspektiv, og forsøker å få en større forståelse av konteksten og betydningen av disse svarene gjennom ulike former for sondering (Whitehead, 2005).

I og med at deler av tematikken rundt forskningsspørsmålene kan føre til deling av sensitiv informasjon for de som undersøkes, så jeg det nødvendig at de var informert om min rolle som forsker og undersøkelsens hensikt og tematikk og selv kunne velge om de ønsket å delta. De fikk mulighet til å være anonyme, og de ble informert om at intervjuet ble tatt opp ved lydopptak. Alle intervjuene ble holdt på de som ble undersøkt sine egne lokaler, utstillinger eller kontorer.

Utvalg

Ettersom et etnografisk feltstudie innebærer at man søker å bli en del av en ny sosial setting over en lengre periode, og fordi jeg allerede hadde bosatt meg i Kairo, Egypt, ble det nærliggende å se på dette området som utgangspunkt for valg av felt. Downtown-området i Kairo ligger sentralt i byen, i nærheten av der jeg bor, og er Kairos møtepunkt for kunst, kultur og relaterte aktiviteter. Det var også her jeg har tilbrakt mest tid, og som derfor ble et fokuspunkt og avgrensning av feltet. I feltet lærte jeg mye om både meg selv som forsker og ny kultur ved observasjon av omgivelsene rundt meg og sosialisering med menneskene i miljøet.

Kairo er anerkjent som en kulturmetropol blant de nordafrikanske og arabiske landene, hvor mange kunstnere flytter for å ta del i det spirende kunstmiljøet. Historisk er Kairo preget av kolonialisme,

revolusjon, diktaturlignende styre og begrensninger på ytringsfrihet (FN-sambandet, 2021). Dette gjør det enda mer interessant å vite mer om hvordan en kunstner kan utrykke seg via kunsten, om hvordan en slikt samfunn støtter kunst og kultur, i hvilken grad kunsten som skapes bygger på lokalmiljøets verdier eller et ønske om å tre utover og hvordan de generelt blir påvirket av miljøet de lever i. Kairo er en enorm by med nesten 20 millioner innbyggere, derfor ønsket jeg å videre innsnevre feltet til en mindre del av byen, nemlig Downtown-området.

Under feltarbeidet har jeg vært i kontakt med lokale samtidskunstnere, kunstbransjefolk og helt «vanlige» egyptere med en interesse for kunst. Jeg har forsøkt å bli kjent med så mange organisasjoner, steder og personer relatert til samtidskunstmiljøet i Downtown som mulig. Dette vil utdype mer om i avsnittene nedenfor.

Kontekst og utvalg av arenaer

Downtown, Kairo i Egypt er et relativt stort området hvor det er umulig å observere alle situasjoner til enhver tid. Jeg var nødt til å utnytte sekundærdatakilder for å få en oversikt over hvilke steder, bygninger, gater og aktiviteter som kunne være av interesse for undersøkelsens tematikk og forskningsspørsmål. Via nettsøk fant jeg D-CAF-festivalen (Downtown Contemporary Arts Festival). På D-CAFs egen nettside kunne jeg lese om visjonen deres, «a world of inclusion, diversity, creativity, & equality», noe som tiltrakk meg. D-CAF er Egypts største internasjonale multidisiplinære samtidskunstfestival og finner sted over tre uker i oktober hvert år, og hvor aktiviteter avholdes på flere steder over hele Downtown-området. De viser frem banebrytende kunst og kultur innen teater, musikk, dans, visuell kunst, litteratur og film av kunstnere fra Egypt, den arabiske verden og utover. På websidene skriver D-CAF selv at de får tusenvis av besøkende hvert år, hvor dette publikummet overskrider sosiale, politiske og økonomiske skillelinjer, og beviser om og om igjen at kunst er kjernen i ethvert samfunns sammenhengende struktur (d-caf.org). Deres syn på samtidskunst, tilgjengelighet og inkludering, i tillegg til et ønske om å ta et bevisst samfunnsansvar, var også en grunn for meg å velge festivalen som inngang og første arena for deltakende observasjon.

Selv om hovedmålet med feltarbeidet var å utforske en helt ny kontekst, ønsket jeg ikke at språk skulle være en barriere. I Egypt er morsmålet arabisk, og hvor engelskkunnskapene varierer basert på ulike grupperinger, klasse og delmiljøer i samfunnet. Enda en grunn for å velge D-CAF var at det

er en internasjonal festival hvor aktivitetene foregikk på engelsk, og hvor kunstnerne, arrangører og deltakerne alle var godt kjent med og komfortable med å prate på engelsk.

Under deltakelsen på D-CAF kom jeg i kontakt med kunstnere og arrangører, hvor jeg ble introdusert for flere lokale gallerier, kulturlokaler og kunstarrangement. Disse ble dermed en del av et utvidet kontekst, da utenfor festivalen, men fortsatt tilknyttet Downtown-området. Utvalgte steder for feltundersøkelsene er Townhouse Gallery, Rawabet Art Space, Studio Emad Eddin, El Shourbagy, AUC Cultural Center og Kodak Passageway, hvor jeg deltok på arrangement under festivalen og i ettertid over en periode på tre måneder. Dette ble en del av utvalget fordi jeg basert på observasjon og samtaler kunne forstå at var viktige og innflytelsesrike arenaer innenfor kunst og kultur i Downtown-området. Det var også interessant for meg med en blanding av offentlige og uavhengige arenaer, hvor ulike grener av samtidskunst var representert. Jeg ønsket å observere kunstnerne i sosiale situasjoner, under egne og andres utstillinger og i organiserte bransjerelaterte rom for debatt og meningsmåling, da både på dag- og kveldstid.

Townhouse Gallery er et non-profit kunstrom som ligger i hjertet av sentrum i Kairo. Den har en ikonisk posisjon i historien om samtidskunst i Midtøsten; en nøkkeldriver bak det som har blitt en kulturrik, regional kunstscene. Etablert i 1998, har Townhouse Gallery initiert en rekke aktiviteter i de forskjellige områdene: viktige regionale symposier, meningsfylt samfunnsoppsøking, landemerkeutstillinger og internasjonale residenser for kunstnere, kuratorer, forfattere og filmskapere. Det har også incitert flere viktige kunstrom i Kairo som har fortsatt å påvirke kulturlandskapet. På individuelt nivå har galleriet spilt en sentral rolle i karrieren til internasjonalt anerkjente kunstnere og vært vertskap for en rekke innflytelsesrike utøvere og kuratorer fra utlandet. Selv om Townhouse fortsatt er en avgjørende plattform for billedkunstscenen, har det utviklet seg langt utover dette lineære oppdraget. En åpen dør-politikk har gjort det mulig for kulturaktivister på tvers av alle kreative medier å finne en vei for støtte for sine prosjekter, ideer og eksperimenter. Institusjonen samarbeider med en rekke kunstnere og institusjoner i alle aspekter av sitt arbeid, med sikte på å bidra til et omfattende nettverk i det lokale, regionale og internasjonale kunstmiljøet (thetownhousegallery.com).

Under deltakende observasjon og sosialisering på feltet ble navnet Townhouse Gallery nevnt av samtlige medlemmer. De kunne fortelle meg at galleriet ble startet en Nederlandsk diplomat,

William Wells, og var det det første uavhengige kunstrommet i Egypt som ble opprettet med mål om å fremme samtidskunst. Det ble også brukt som et medium for integrering ved å tilby ulike grupper i det egyptiske samfunnet tilgang til kunsten. Dette ved å plassere seg i Downtown, et sentralt område midt i Kairo hvor alle grupper, klasser og mennesker er velkomne. Også ved å ha en inkluderende, uformell og åpen tilnærming, gav de muligheter til alle som ønsket å delta både som kunstner, meningsytrer og organisator av samtidskunst. Noe som tidligere oftest kun var tillatt visse grupper, overklassen og de ressurssterke i samfunnet. Igjennom tidene har galleriet blitt stengt ned av myndighetene, for så å bli gjenåpnet av medlemmene, ved flere anledninger.

I dag arrangerer galleriet regelmessige utstillinger for å presentere verkene til kommende unge kunstnere sammen med andre kunstnere som allerede er internasjonalt anerkjent. De åpner i dag kun for noen aktiviteter, som blir markedsført i stillhet, ettersom at de «må ligge lavt» med tanke på oppmerksomhet fra myndighetene i Egypt.

Rawabet Art Space er i dag gjenåpnet av Orient Productions, arrangør av DCAF, etter å tidligere ha blitt stengt ned av myndighetene. Det ligger i nærheten av Townhouse Gallery i Downtown, og er en liten uavhengig scene som setter opp forestillinger av moderne dans, teater, eksperimentell musikk og andre sceneshow. Ifølge Ahmed El Attar, direktør i Orient Productions og dagens kunstneriske kurator på Rawabet Art Space, var dette et av få steder for scenekunst i Egypt siden åpningen i 2005. Før Orient Productions tok over, var scenen en del av Townhouse Gallery som måtte avsluttet sin virksomhet i 2019 etter en turbulent periode, som inkluderte et politiraid i 2015, og endte med at de ikke fikk fornye leiekontrakten.

Jeg oppdaget Rawabet Art Space under deltakelse på DCAF, hvor lokalet ble brukt for deler av festivalens program og sosiale aktiviteter. Lokalene består av én black box-scene og ett oppholdsrom med café utsalg, bord, stoler og vekker dekket av ulik kunst. Inngangen til lokalet består av to store låvedører, som under arrangement utgjør en stor åpning ut til gatene i Downtown. Lokalene var fylt av typete og stilfull ungdom, i tillegg til noen eldre og erfarne bransjefolk. Ut fra deltakende observasjon og sosialisering med besøkende kunne jeg forstå at dette er en populær, anerkjent og elsket arena for samtidskunst og ofte tilhørende diskurs. Her ble jeg også introdusert for flere av mine intervjuobjekter for undersøkelsen.

Studio Emad Eddin Foundation (SEE Foundation) er en ideell stiftelse som ble startet i 2005, også av Ahmed El Attar, for å støtte og utvikle Kairos utøvende kunstscene. Stiftelsens første prosjekt var Studio Emad Eddin, et verksted- og øvingsrom. Siden oppstarten har stedet utvidet sine aktiviteter til å omfatte et bredt spekter av prosjekter over hele den arabiske verden, som hver representerer et skritt videre inn i utviklingssyklusen til individer og institusjoner som opererer innen scenekunst. Studio Emad Eddin er et hjem for utøvende artister, da spesielt uavhengige artister. De fungerer som et møtepunkt for kunstnere og bransjefolk i Egypt og verden, i tillegg til å tilby tjenester og programmer designet for å støtte scenekunsten i den arabiske verden. Deres visjon er å tilby et rom for nettverk, kapasitetsbygging og festivaler som bidrar til utvikling og bærekraft for individer og institusjoner innenfor den uavhengige og alternative kunstsektoren i Egypt og den arabiske verden.

Jeg oppdaget Studio Emad Eddin under deltakelse på DCAF hvor studioet fungere som arena for ulike workshops, da for å lære mer om scenekunst, teater og manuskript. Lokalene består av flere øvingsrom i tillegg til et scenerom. Rommene er enkle og uformelle, litt som blanke lerret. Under flere av samtalene og intervjuene i feltet ble jeg fortalt om viktigheten og etterspørselen etter lokaler som dette, hvor plass til skapelse av samtids- og scenekunst kunne foregå i trygge og strukturerte omgivelser. Under DCAF var rommene fylt av engasjert ungdom, både jenter og gutter, hvor alle deltok med iver i både læringsprosessen og sosialisering med andre deltakere.

El Shourbagy er en av Downtowns mest berømte bygg. Fasadens røde fargetone og dens vidstrakte størrelse har vært kjennetegn for denne 110 år gamle bygningen, som er en av de evigvarende relikviene av arkitektur og historie i sentrum av Kairo. Dens avenyplassering gjør at bygningen har utsikt over tre forskjellige gater i Downtown. Mitt førsteinntrykk av bygget er at det er enormt, flott og, i likhet med mange bygg i Kairo, ganske tomt. Kunstrommet ligger helt i øverste etasje og på taket, fordelt utover flere mindre og sjarmerende rom.

En av bygningens mest ettertraktede steder er taket, som byr på en utsikt over Downtowns sky line. Arenaen har også vært lokasjon for flere prosjekter; fra filmer, musikkvideoer, reklamer og mange flere. To av de mest bemerkelsesverdige organisasjonene du finner i bygningen er Villa Violette og Villa Victoria, som har hjulpet artister, filmskapere og mange flere med å finne sin plass i miljøet. Under D-CAF ble ulike fotografi- billedkunstutstillinger, aktivitetene og sosiale sammenkomster holdt her ettersom at bygget ligger sentralt i Downtown.

AUC Tahriri Cultural Center (TCC) er det nyeste tilskuddet til kulturscenen i Egypt, i sentrum av Downtown, plassert i den historiske bygningen til The American University i Kairo. TCC er et tilgjengelig og fullverdig kultursenter som tilbyr rimelige og et bredt spekter av konvensjonelle og innovative kulturelle aktiviteter, arrangementer og tjenester som imøtekommer samfunnets kulturelle behov. På deres nettside skriver de at de har et enkelt og klart oppdrag; spre, skape og bevare kultur ved å skape en kulturbevegelse som gir næring til fortiden, nåtiden og fremtiden. Deres visjon er å bli det ledende kulturelle knutepunktet, inspirere og dyrke både publikum og kunstnere gjennom et skreddersydd tilbud.

American College of Arts and Sciences åpnet i 1920, og noen år senere ble Oriental Hall og Ewart Memorial Hall etablert. Ewart Memorial Hall har en spesielt lang historie med utmerkede gjester, inkludert Om Kulthoum og Taha Hussein. I dag fortsetter både Ewart Memorial Hall og Oriental Hall å tjene som den viktigste destinasjonen i Downtown for en rekke konferanser, forelesninger, seminarer og offentlige arrangementer. Tre gallerier ble også lagt til: Margo Veillon Gallery, Legacy Art Gallery og Future Art Gallery. I løpet av de siste årene har TCC vært et knutepunkt for kunst- og kulturarrangementer med et oppdrag om å tilby et kvalitetsrikt offentlig kunstprogram.

Jeg besøkte TCC under D-CAF for å se paneldebatten som foregikk, og hvor ulike temaer rundt samtidskunst, sosiale og politiske reformer og diskurs ble diskutert av bransjefolk og kunstnere.

Kodak Passageway er en liten utstikkergate langs en av hovedgatene i Downtown, som er omgjort til gågate og dekorert med pop-up kunstinstallasjoner. Det ligger to gallerier i gaten som fungerte som åpne rom for diverse utstillinger under festivalen. Downtowns Passages har som mål å utvikle urban design og kunst i den nordlige delen av sentrum av Kairo, som fremhever eksisterende og nye initiativer og aktiverer i underutnyttede offentlige rom. Dette var en populær arena under festivalen hvor de små rommene var stappfulle av folk under utstillingene. Kunstnerne var til stede og pratet med alle som var interesserte. Dette var en god arena for å oppdage nye, unge kunstnere, møte både bransjefolk, publikum og kunstnerne selv.

Rommene bestod av store hvite vegger, hvite tak, store vinduer ut til gateplan og grå betonggulv, ganske likt er galleri i Norge. Det var kunst fra ulike kunstnere heng opp og veggene, og i hjørnene av rommet var det VR-opplevelser med søkelys på bærbare frittstående hodesett.

Felles for alle disse kunstrommene er at de i dag betraktes som viktige arenaer for samtidskunst, da både for kunstnerne selv og de som ønsker å konsumere og erfare kunsten. Det som allikevel skiller de fra hverandre, og som gjør at de sammen utgjør et fullstendig utvalg etter min mening, er at de fyller ulike roller i samfunnet. Townhouse Gallery er det ordinære og banebrytende galleriet som er roten bak mye av diskursen i miljøet, med høy ansehet blant medlemmene. Rawabet er første uavhengige black box-scene som viser frem kropp, bevegelse og scenekunst. Studio Emad Eddin tilbyr lokaler for øving, inkludering og skapelse av kunst, samtidig som at de har et ønske om å styrke arabisk kunst og kunstnere. El Shourbagy er et flott og historisk bygg som huser både utstillinger og organisasjoner som jobber for samtidskunsten i Kairo. AUC Cultural Center knytter et kunstmiljø som ellers er opptatt av uavhengighet til de offentlige og mer faglig orienterte arenaene. Til slutt skiller Kodak Passageway seg fra de overnevnte ved å være et uteområde, tilgjengelig og til synet for enhver forbigående.

Utvalg av informanter og respondenter

Karakteristisk for et fenomen som omhandler kultur, mennesker og samfunnsmessige prosesser er at virkelighetsoppfatningen er vanskelig å definere som noe rent objektivt og vil avhenge av informasjonen gitt fra de individuelle forskningsobjektene (Jacobsen, 2015). Utvalget av informanter og respondenter er basert på medlemmer av samtidskunstmiljøet i Downtown, som skaper muligheter for kunstnerisk uttrykk i bydelen, oppfattet av innbyggerne som en gruppe. Representert er personer av ulike aldre, erfaringer og interesser, men med mange likheter. De er både kvinner og menn, hvor alle bidrar til det kunstneriske klimaet i Downtown enten som kunstner eller organisator. De har ulike roller i miljøet, hvor noen har tatt del i flere segment over lang tid mens andre er nye deltakere i eget felt. Jeg valgte aktivt å gi alle medlemmene muligheten til å delta, og fikk alle navn og kontakter. Men jeg fikk ikke svar fra alle, og som nevnt tidligere var også tiden et problem. Derfor fokuserte jeg på de jeg hadde etablert kontakter med, og prøvde å variere alderen og etableringsnivået like mye. Valgene jeg tok skapte et mangfoldig materiale, men med mange likheter mellom svarene. Relasjonene som utviklet seg som følge av intervjuer med medlemmene ble enda mer interessante når jeg etter hvert fant et mønster i svarene.

For å kunne samle inn datamateriale gjennom dybdeintervju er man nødt til å finne et egnet utvalg av informanter å intervju. Utvalget sees nødvendig å begrenses både fordi intervju kan ta lang tid, og fordi dataen som samles inn er ofte så kompleks og detaljrike at en ikke klarer å analysere store mengder på en fornuftig måte. Utvalgsprosessen har bestått av bevisste steg, i tillegg til å utnytte den kvalitative metodens fleksibilitet hvor jeg kan bevege meg frem og tilbake mellom stegene og kriterium for utvalget (Jacobsen, 2015, s. 183). Under observasjon og deltakelse i feltet fikk jeg etter hvert en viss oversikt over personer jeg ønsket å intervju. Dette basert på hvem jeg faktisk møtte på, havnet i samtale med og informasjonen de kunne gi meg. I tillegg brukte jeg DCAFs nettside for informasjon om program og kunstnere som skulle delta, hvor jeg videre brukte nettsøk for å lære mer om hver enkelt kunstner. Deretter skrev jeg en liste over kunstnere og bransjefolk av interesse, hvor utvalget var basert på informasjonen jeg fant på nettet og egen vurdering om hvorvidt personene kunne gi god og relevant informasjon for undersøkelsens hensikt og tematikk. Jeg deltok på aktiviteter (utstillinger og andre arrangementer) knyttet til dette utvalget, oppsøkte kunstnerne og innledet enkle samtaler for å videre kunne bedømme om de passet kriteriene for, og ønsket å delta på, et dybdeintervju. Jeg var også åpen for andre personer, utenfor den skriftlige listen som jeg møtte på i feltet, hvor jeg basert på informasjonen de gav meg også ble vurdert som interessante for undersøkelsen og deretter spurt om å delta på dybdeintervju.

Jeg har valgt å benytte både begrepet informant og respondent, hvor skillet mellom de to er basert på gruppen og innfallsvinkelen de representerer. *Informantene* er ikke selv en del av gruppen som undersøkes, da samtidskunstnere, men som fortsatt har god kunnskap om gruppen, tematikken og fenomenet. *Respondentene* representerer her selve gruppen som undersøkes, altså samtidskunstnerne selv (Jacobsen, 2015, s. 178). Jeg vurderte et slikt utvalg og inndeling hensiktsmessig fordi jeg ønsket å få en forståelse for fenomenet fra ulike synspunkt, og en bedre kjennskap til prosessene som sirkulerer i miljøet og rundt kunstneren forstått både innenfra og utenifra.

Kriteriene for utvalget er tett knyttet til forskningsspørsmålet, og er formålsstyrt der formålet med undersøkelsen bestemmer hvem vi bør intervju (Jacobsen, 2015). Ved kvalitative intervjuer velges ofte informanter ut fra hvilke typer mennesker som det er mest strategisk å intervju for å kunne samle inn det datamaterialet du trenger for å besvare forskningsspørsmålene. Informanter og

respondenter har blitt valgt ut fra hensiktsmessighet, og ikke representativitet slik som ved kvantitative metoder. Utvalgskriteriene for undersøkelsen er basert på en kombinasjon av; (1) et ønske om *bredde og variasjon* hvor populasjonen er delt inn i undergruppene informant (ikke en del av gruppen som undersøkes) og respondent (del av gruppen som undersøkes), og hvor hensikten er å få spesielt interessant informasjon for undersøkelsen fra flere hold, (2) hvorvidt personen er villig til å gi fra seg *informasjon* om tematikken og hvor mennesker med egnet kunnskap og som kan uttrykke seg godt på engelsk, og den såkalte (3) *snøballmetoden* hvor prosessen baseres i stor grad på møte med informanter og deres videre ideer og tips om hvilke andre som kan være av interesse for undersøkelsen (Jacobsen, 2015, s. 180-182).

Jeg har gjennomført 7 dybdeintervjuer, i tillegg til uformelle samtaler med ca. 45 personer i løpet av undersøkelsesperioden. Jeg har valgt å holde navn og personlig informasjon skjult grunnet sikkerhetsmessige årsaker og vern for deltakerne. Dybdeintervjuene har hatt en varighet på mellom 50-90 minutter. Alle informanter og respondenter er holdt anonyme av sikkerhetsmessige hensyn. Utvalget har vært variert og gitt meg utdypende informasjon rundt tematikken. Alle deltakere har vært imøtekommende og hjelpsomme under hele prosessen.

Visuell etnografi

Å bli en del av konteksten var viktig for studiet, og derfor ble mesteparten av tiden min brukt på sosialt samvær i feltet, og på å utforske de små gatene og lokalsamfunnene i bydelen. Som en del av forståelsen av konteksten er det gjennomført visuell etnografi, bestående av fotografi. Gjennom kameralinsen har jeg dokumentert og fått et innblikk i hverdagen til mennesker i Downtown-området. Kameraet har fungert som et verktøy for å forstå konteksten, men har også trolig bidratt til å gjøre meg interessant for personer i feltet. En grunn til å spørre, komme i kontakt med og kanskje til og med bli kjent med disse menneskene. Under analysen har fotografiene fungert som verktøy for å huske detaljer om samfunnet og menneskene man møter i felt.

Visuell etnografi tjener sin hensikt som et viktig supplement i metodikken, minnestedet og menneskene innenfor. Den visuelle etnografien, bestående av fotografi, har i hovedsak fungert som minnehjelp til feltnotater og intervjuer. Som foreslått av Sarah Pink (2007), skaper forskeren, gjennom bruk av fotografi som visuell etnografi, nøytralitet i gruppen, knyttet til spørsmålet om involvering i sosiale situasjoner. Som fotograf ble jeg tildelt en rolle i gruppen, som den som tok

bilder. Selv om gruppen ble informert om min tilstedeværelse som forsker, gjorde kameraet det sosiale engasjementet mer tydelig. Dette kunne være begrensende til tider, om det som ble tatt bilde av kunne være av sensitiv politisk karakter, hvor jeg alltid spurte om lov til å fotografere. I noen få situasjoner fikk jeg ikke samtykke, men som oftest var dette ikke et problem.

Epistemologiske perspektiver

Ettersom at etnografisk metode som kan komme i mange former, mener Whitehead (2002) at det er nødvendig å se lenger enn bare en diskusjon av metoder, som i den kvantitativ-kvalitative differensieringen. Han nevner en annen nøkkelattributt, og viser til Guba and Lincoln (1994), nemlig de epistemologiske prinsippene. Ifølge Whitehead kan forskere variere epistemologisk i sin tro på at den beste måten å nøyaktig forstå menneskelige omgivelser på er gjennom den positivistiske undersøkende tilnærmingen som legger vekt på et skille mellom etterforsker og subjekt, eller en aksept for at det som forstås av den settingen er et produkt av en intersubjektiv prosess mellom etterforsker og subjekt (Whitehead, 2002, s. 8). Undersøkelsens forskningsspørsmål og tilnærming til fenomenet som studeres gjør meg nødt til å se bort i fra tanken om en eksakt objektivitet, hvor fenomenet og svarene vil variere basert på utvalgets egne personlige erfaringer, sosiale og økonomiske status og deres situasjon, popularitet eller plass i miljøet. Under et feltstudie, hvor mesteparten av undersøkelsene tar utgangspunkt i forskerens egne opplevelser, valg og atferd i felt, tror jeg det er viktig å akseptere informasjonen som et produkt av nettopp dette. Jeg har sett det nødvendig å prøve å «bli en del av gruppa» for å få den informasjonen jeg trenger, så langt det lar seg gjøre, og har ikke lagt vekt på skillet mellom forsker og de som undersøkes.

En vil aldri kunne være helt objektivt eller nøytral som forsker i undersøkelsesprosessen, da en automatisk tar med seg sine oppfatninger, livserfaringer og verdier inn i arbeidet en gjør. Jakobsen (2015) betegner dette for forskningseffekter (Jakobsen, 2015, s. 29). Bourdieu og Wacquant (1996) har også tatt for seg tematikken rundt dette. De mener det er viktig å være kritisk til egen forståelse og bakgrunn i forhold til temaet det forskes på. De understreker at for å kunne komme frem til riktig forskning, må vi være klar over vår egen bakgrunn og jobbe bevisst med våre fordommer og førforståelser, og kaller dette epistemologiske brudd. Først når forskere er bevisst på de epistemologiske hindrene og danner seg en forståelse av disse, kan en finne ny kunnskap om et felt. Ved å jobbe seg gjennom epistemologiske hindringer, gjør det at forskere kan ta med seg både de negative og de positive sidene. Dette er nødvendig for å skape en bredere forståelse for temaet

som forskes på (Bourdieu & Wacquant, 1996). Når en trer inn i en ny verden, slik som jeg har gjort under denne undersøkelsen, vil det være lite erfaring og egne sanseinntrykk å bygge slik forforståelse på. Allikevel vil en alltid ha visse fordommer basert på ting vi har lest, sett i media, hørt fra venner eller lignende. Det kan også tenkes at min bakgrunn fra kultur og samtidskunst i Norge har farget min oppfatning. Allikevel tror jeg at denne erfaringen kan være en fordel, da det gir meg den nærheten som trengs for å forstå de særegne arbeidsprosessene og den fagspesifikke terminologien som er felles og benyttes i feltet. Jeg tror også at det at jeg har undersøkt samtidskunstnere i en helt ny kontekst og kultur vil hjelpe meg å se feltet med en viss distanse, og til å bevisstgjøre selvrefleksjonsprosessen. Det kan derimot tenkes at en forsker uten min bakgrunn ville funnet andre resultater, på godt og vondt.

Transkribering

Transkriberingen av innsamlede data viste seg å være mer omfattende og tidskrevende enn forventet, mye grunnet den empiriske prosessens sykliske natur og detaljmangfoldet i beskrivelser og dybdeintervjuer. Jeg oppdager at transkribering er helt essensielt i min kvalitative forskning. Gjennom transkribering fikk jeg en detaljert oversikt over samtalene og bedre forståelse av deltakernes perspektiver. Mens jeg transkriberte, la jeg merke til nyansene i talehastighet og pauser, som jeg kanskje gikk glipp av under intervjuet. Disse detaljene er viktige for å få en dypere forståelse og analysere dataene grundig. Transkriberingen har også latt meg fange opp viktige verbale og non-verbale uttrykk. Det har gitt meg anledning til å identifisere mønstre i analysen. Samtidig har transkribering sikret at dataene mine er pålitelige og dokumentert for fremtidig bruk og diskusjon med andre forskere.

Det ble gjort lydopptak av alle dybdeintervjuene, som har gjort det mulig å gå tilbake og lytte intervjuene på nytt. Intervjuene som er brukt til denne studien er derfor transkribert fra lydopptak, hvor jeg har brukt riktige sitater med referanser til de intervjuede. Jeg har begrenset studien til å fokusere på hva som faktisk blir sagt, og dermed utelukket pauser, lyder og doble ord, siden de er av mindre verdi og relevans for intervjuene, og dermed studien som en enhet. Det er også gjort feltnotater, som ble renskrevet kort tid etter observasjon. Denne grundige transkriberingsprosessen gir meg en pålitelig og detaljert dokumentasjon av dataene mine og legger grunnlaget for en grundig analyse.

5) Teoretisk rammeverk og tilnærming

Det teoretiske rammeverket for masteroppgaven er utviklet i henhold til en kvalitativ forskningsmetodikk. Teoretiske ideer er utarbeidet fra empirisk materiale samlet inn i felt, for å bringe sammen og analysere overordnede temaer som har utpekt seg i undersøkelsen. Etter innsamling av empirisk data, transkribering og analyse har tre ulike faktorer som utmerker seg som viktige. Nemlig (1) hvordan den historiske og politiske konteksten har hatt betydning for dagens samtidskunst og lagt til grunn et behov for motstand og ytring, (2) hvordan sosiokulturelle normer og forståelse og praksiser knyttet til kjønn påvirker kvinnelige samtidskunstnere, og hvordan dette kan bidra til motreaksjoner, feministiske engasjement og aktivisme, og (3) hvordan økonomiske interesser og markedskrefter spiller inn på samtidskunstnernes muligheter og utfordringer ved å uttrykke og ytre seg fritt. Nedenfor vil jeg redegjøre for mitt teoretiske rammeverk for å drøfte disse hovedtemaene.

Teoretisk rammeverk for analyse av historisk og politisk kontekst

Jeg forstod tidlig i fasen av innsamling av empirisk data at Egypts historiske og politiske kontekst preger samfunnet og samtidskunsten i Kairo fortsatt til denne dag. Spesielt dukket den britiske okkupasjonen og den egyptiske revolusjonen i 2011 opp som viktige faktorer for dagens diskurs og politiske påvirkning. Disse hendelsene satte i gang omveltende prosesser i samfunnet, og har begge manifestert seg som såre minner av blant annet undertrykkelse og berøvelse av ytringsfrihet. Dette har hatt dyp innvirkning på landets kunstneriske landskap og dagens diskurs.

På grunnlag av informasjonen jeg fikk under undersøkelsene så jeg det hensiktsmessig å benytte teorien om *cultural trauma* beskrevet av Jeffrey Alexander, som er professor i sosiologi, for å analysere nettopp hvordan den historiske og politiske konteksten har hatt ettervirkninger på samtidskunstkulturen i Downtown-området i Kairo. Alexanders teori er beskrevet i hans kapittel *Toward a Theory of Cultural Trauma* utgitt i boka *Cultural Trauma and Collective Identity* (2004) skrevet sammen med Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser og Piotr Sztompka. Alexander anvender blant annet sin teori om cultural trauma på saken om Tiv-samfunnet i Nigeria, og utforsker hvordan traumet fra kolonialisme og sosial endring har påvirket samfunnets kulturelle identitet og politiske praksis.

Alexander (2004) skriver: "Cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways" (Alexander, 2004, s. 1). Teorien om cultural trauma antyder at hendelser som undertrykkelse og politisk vold kan rekonstruere et samfunns kollektive følelse av mening, stabilitet og kontinuitet. Ifølge Alexander oppstår cultural trauma når et samfunns symbolske orden, eller de delte kulturelle betydningene og forstillingene som gir en følelse av sammenheng, forstyrres av en hendelse som oppfattes som en trussel mot samfunnets eksistens. Denne forstyrrelsen kan føre til en kollektiv følelse av sorg, angst og til og med skam, og samfunnet kan slite med å komme overens med den traumatiske hendelsen og dens ettervirkninger (Alexander, 2004). Dette kan spesielt gjelde i samfunn som har opplevd langvarige perioder med slike hendelser, noe som er tilfellet for samfunnet i Egypt. Teorien antyder også at omfattende traumatiske hendelser kan ha en innvirkning på et samfunns estetiske produksjoner og uttrykk, ved at hendelsene kan kanalisere spesifikke narrativer og kreativ identifisering av dette som et forsøk på emosjonelt utløp (Alexander, 2004, s. 15). Samtidskunsten kan fungere som en metode for kreativ identifisering av narrativene og følelsene traumatiske hendelser har påført samfunnet.

Hendelsene har riktig nok ført til store utfordringer i det egyptiske samfunnet, men de har også ført til nye muligheter og endringer. Alexander (2004) refererer til *the enlightenment version av lay trauma theory* beskrevet av Arthur Neal i boka *National Trauma and Collective Memory* (1998): «These objective empirical qualities "command the attention of all major subgroups of the population," triggering emotional response and public attention because rational people simply cannot react in any other way (Neal 1998, 9–10). "Dismissing or ignoring the traumatic experience is not a reasonable option," nor is "holding an attitude of benign neglect" or "cynical indifference" (Neal, 1998, 4, s. 9–10). It is precisely because actors are reasonable that traumatic events typically lead to progress: "The very fact that a disruptive event has occurred" means that "new opportunities emerge for innovation and change" (Neal, 1998, s. 18)» (Alexander, 2004, s. 3-4). Dette beskriver hvordan slike hendelser krever årvåkenhet i alle grupper i samfunnet, og trigger emosjonell respons og oppmerksomhet hvor det vil være umulig for samfunnet å overse eller stille seg likegyldig til hendelsen. Dette kan derfor resultere i en motstandskraft som åpner for muligheter, kreativitet og forandring.

I analysen vil jeg bruke dette teoretiske rammeverket for å bedre forstå hvordan den britiske okkupasjonen og den egyptiske revolusjonen i 2011 har påvirket mulighetene og utfordringene for samtidskunstnere i Downtown-området. Jeg vil utforske hvordan kunstnerne bruker arbeidet sitt som en måte å komme overens med, og bearbeide, hendelsene og ettervirkningene, og hvordan disse hendelsene har satt varige spor i kunstnernes identitet og kunstneriske uttrykk. Jeg vil også drøfte hvordan de synes å ytre seg rundt disse temaene. Samlet sett gir teorien en ramme for å forstå hvordan historiske hendelser kan forme et samfunns kultur og identitet, og hvordan denne kulturen kan være både en kilde til motstandskraft, aktivisme og endring.

Teoretisk rammeverk for sosiokulturelle normer og forståelse og praksiser knyttet til kjønn

En tredje faktor jeg under undersøkelsene fant ut at var en viktig del av samtidskunstkulturen i Downtown-området i Kairo i dag var kjønnsroller og ringvirkninger både når det gjelder begrensninger og undertrykkelse, men også når det gjelder frihetsbevegelsens forkjempere. Egyptiske kvinner utgjør i dag en viktig del av området's samtidskunstbevegelser, hvor mange av de fronter feminisme og kjønnsbaserte bevegelser. Derfor ble dette et punkt jeg ønsket å analysere for å lære mer om hvordan, hvorfor og dets innvirkning på samtidskunstkulturen i dag.

Teoretisk rammeverk jeg vil bruke for å analysere dette er for det første *Interseksjonalitetsteori*, som anerkjenner at ulike former for undertrykkelse, da være kjønn, rase, klasse og seksualitet, krysser og overlapper hverandre, noe som resulterer i forskjellige opplevelser av undertrykkelse og privilegier for ulike individer med ulik bakgrunn (Crenshaw, 1989). Begrepet interseksjonalitet ble først skapt i 1980-årene av den amerikanske professoren Kimberlé Crenshaw, hvor hun i artikkelen *Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics (1989)* utvikler en svart feministisk kritikk fordi den viser en problematisk tendens til å behandle rase og kjønn som gjensidig utelukkende kategorier. Hun redegjør for hvordan denne tendensen videreføres i feministisk teori og generell diskriminering av ulike grupper og hvordan dette kan forsterkes og endres for sammenfallende grupper (Crenshaw, 1989). Når det gjelder egyptiske kvinnelige samtidskunstnere i Kairo, vil jeg bruke interseksjonalitetsteori til å undersøke hvordan forståelse og praksiser knyttet til kjønn sammenfaller med andre former for undertrykkelse, som klasse og religion, for å skape spesifikke utfordringer og muligheter for disse kunstnerne.

Jeg har også valgt å se på dette opp imot *postkolonial teori*, som byr på et rammeverk som undersøker de pågående effektene av kolonialisme og imperialisme på samfunn og kulturer. For å forstå mer om hvordan kvinnelige samtidskunstnere i Kairo blir påvirket av sosiale normer og tradisjoner kan postkolonial teori brukes til å analysere hvordan vestlige idealer og verdier, inkludert de som er knyttet til kjønn, har blitt pålagt det egyptiske samfunnet og hvordan dette igjen påvirker de kvinnelige samtidskunstnere. Dette kan inkludere å undersøke hvordan kvinnelige kunstnere forventes å overholde vestlige skjønnhetsstandarder eller hvordan deres arbeid blir verdsatt eller avvist basert på vestlige forestillinger om hva som utgjør "god" kunst. Her vil jeg bruke teori fra den indisk-fødte litteraturkritikeren og postkolonial teoretikeren Gayatri Chakravorty Spivak, som er mest kjent for sitt konsept om *subalternity*. Hun hevder at erfaringene og perspektivene til de mest marginaliserte og undertrykte gruppene i postkoloniale samfunn ofte blir fortiet og oversett, og at det er essensielt å bringe disse stemmene i forgrunnen for å utfordre dominerende narrativer og maktstrukturer. I sitt essay, *Can the Subaltern Speak?* (1985), som også er en av hennes mest anerkjente verk, utforsker Spivak dette begrepet, som hun definerer som de som er ekskludert fra de dominerende representasjonssystemene og som ikke kan snakke for seg selv. Hun argumenterer for at det er nødvendig å lytte til de subalternes stemmer for å utfordre dominerende maktstrukturer, men anerkjenner også utfordringene ved å representere subalternen og de mulige fallgruvene ved å snakke på deres vegne (Spivak, 1985).

Til slutt vil jeg knytte dette opp imot *feministisk kunstteori*. Dette teoretiske rammeverket undersøker rollen til kjønn og feminisme i kunsten. Jeg vil bruke teorien til å analysere hvordan kvinnelige kunstnere bruker kunsten sin til å utfordre kjønnsbasert diskriminering og undertrykkelse. Dette inkluderer blant annet å undersøke hvordan kvinnelige kunstnere bruker kunsten sin til å gjenvinne kroppen sin eller for å kritisere patriarkalske sosiale normer. Her vil jeg bruke den britiske kunsthistorikeren og teoretikeren Griselda Pollock sin teori presentert hennes egen bok *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (1999). Pollock understreker viktigheten av å forstå måtene kjønn, rase, klasse og andre identitetskategorier krysser hverandre i utformingen av kunstnerisk produksjon og mottakelse. Hun har utviklet konseptet «feministiske intervensjoner» for å beskrive måtene feministiske kunstnere og forskere har utfordret dominerende narrativer og maktstrukturer i kunstverdenen. I boken nevnt tidligere utvider Pollock sitt tidligere arbeid ved å undersøke måtene feministiske kunstnere og forskere har

grepet inn i kunsthistoriens utfoldelse og utvikling. Hun argumenterer for at feministiske intervensjoner har forstyrret tradisjonelle fortellinger om kunsthistorie og har åpnet for nye måter å tenke på forholdet mellom kunst, politikk og identitet (Pollock, 1999). Jeg vil bruke dette rammeverket for å analysere og drøfte hvordan de kvinnelige samtidskunstnerne bruker kunsten til å utfordre sosiale normer og maktstrukturer i samfunnet, og hvordan dette manifesterer seg i ytringsrommet og bidratt til utvikling av kunstuttrykket.

Teoretisk rammeverk for analyse av økonomiske interesser og dominerende markedskrefter

I undersøkelsene kunne jeg identifisere prosesser på samtidskunstmarkedet i Egypt, hvor noen utpekte seg som spesielt viktige påvirkningsfaktorer for kunstnerne og deres muligheter og utfordringer når det gjelder ytring. Særlig synes markedet å være påvirket av kolonitidens import av vestlige verdier og idealer. Egyptisk samtidskunst er i dag en del av et globalisert marked, preget av økonomiske interesser, hvor vesten har dominerende makt. Kunstens verdi og anerkjennelse vurderes basert på maktstrukturer og samfunnsmessige konsepter, og det skjer en kommodifisering av kunsten. Den politiske konteksten spiller også en rolle for forholdene for ytringsfrihet på samtidskunstmarkedet, men hvor disse prosessene ser ut til å ha en innvirkning på disse forholdene.

For å analysere virkningen av dette har jeg valgt å bruke den palestinsk-amerikanske professoren Edward W. Saids teori om *kultur og imperialisme* fra hans bok *Culture and Imperialism* (1993). Her argumenterer Said for at kulturelle produksjoner som litteratur, musikk og kunst er formet av den politiske og økonomiske konteksten det produseres i. Han hevder at imperialismen har spilt en betydelig rolle i utformingen av vestlig kultur, og at mange kunstverk og litteratur kan sees på som refleksjoner eller produkter av imperialismen. Han utforsker også måtene imperialismen har blitt representert på i kulturelle produksjoner, og argumenterer for at disse representasjonene ofte har blitt brukt for å rettferdiggjøre og opprettholde imperialismen. Han fremhever viktigheten av å undersøke kulturelle produksjoner i deres historiske og politiske kontekst, og argumenterer for at dette kan bidra til å forstå kompleksiteten av hvordan kultur og makt er tilknyttet hverandre. Han fremhever også hvordan kulturell produksjon og representasjon er formet av vestlig imperialisme, da spesielt for koloniserte samfunn (Said, 1993). Dette ser jeg som relevant for denne oppgaven

ettersom at samfunnet i Egypt er spesielt påvirket av vestlig imperialisme, blant annet på grunn av den britiske okkupasjonen.

Ifølge Said er imperialisme «the practice, the theory, and the attitudes of a dominating metropolitan center ruling a distant territory» (Said, 1993, s 9.). Han definisjon av kultur er mer kompleks, hvor han mener at det er viktig å ikke glemme imperialismen når vi snakker om kultur. Said skriver: "The novels and other books I consider here I analyze because first of all I find them estimable and admirable works of art and learning, in which I and many other readers take pleasure and from which we derive profit. Second, the challenge is to connect them not only with that pleasure and profit but also with the imperial process of which they were manifestly and unconcealedly a part; rather than condemning or ignoring their participation in what was an unquestioned reality in their societies, I suggest that what we learn about this hitherto ignored aspect actually and truly enhances our reading and understanding of them." (Said, 1993, s. xiv). Said referer i hovedsak til litteratur i sin analyse av imperialisme og kultur, men dette er overførbart til samtidskunsten i den forstand at kunsten også er skapt for en estetisk opplevelse som kan vekke følelser eller «pleasure», og hvor det som produkt skaper fortjeneste for selgeren. Når det gjelder Suids forståelse av kultur og imperium, eller dominerende sentrum, mener han at kunsten har: «the power to narrate, or to block other narratives from forming and emerging" (Said, 1993, s. xiii). Altså kan dette forstås som kunstens makt til å videreformidle, eller hindre fortellinger i å vokse frem. Dette kan overføres til undersøkelsene av kulturelle fortellinger til stede i samtidskunsten i Downtown-området, og eventuelt hvorvidt disse underbygger vestlige verdier, eller arbeider for å motvirke den vestlige infiltreringen. Jeg vil også se på dette opp imot yringsrommet, og forholdene for frihet til å gjøre dette på kunstmarkedet.

Ifølge Said kan globalisering føre til homogenisering av kunst og kultur, og at dette kan føre til nye muligheter for kulturell utveksling og utfordre dominerende narrativer i samfunn som har verdier som faller utenfor den globale normen (Said, 1993). Når det gjelder Egypt har samfunnet mer begrensede forhold for yringsfrihet enn den globale normen. Det er interessant å bruke denne teorien til å bedre forstå hvordan globalisering kan ha en effekt på yringsfriheten, og hvordan dette utspiller seg for samtidskunstneren. Said argumenterte for at kunst og kultur kan være en form for politisk meningsytring og at kunstnere og intellektuelle burde bruke arbeidet sitt til å utfordre dominerende ideologier og maktstrukturer. Han uttrykker: "just as none of us is outside or

beyond geography, none of us is completely free from the struggle over geography. That struggle is complex and interesting because it is not only about soldiers and cannons but also about ideas, about forms, about images and imaginings” (Said, 1993, s. 7). Her antyder han at ingen havner utenfor interaksjonen mellom landegrenser, og hvor dette ikke kun handler om krig eller vold, men også meningsytring og kreative uttrykk.

Saids snakker også imperialisme hvor han hevder at dette, i kraft av globaliseringen, skaper forenkling og segregering av kulturer og identiteter. Han skriver: “We are all taught to venerate our nations and admire our traditions: we are taught to pursue their interests with toughness and in disregard for other societies. A new and in my opinion appalling tribalism is fracturing societies, separating peoples, promoting greed, bloody conflict, and uninteresting assertions of minor ethnic or group particularity” (Said, 1993, s. 20). Altså mener han at samfunnet i dag er indoktrinert med ideen om å ta vare på seg selv og sin nasjon og undergrave andre kulturer, hvor dette skaper separasjon, konflikt og ødeleggelser i samfunn. Dette er fundamentalt i hans begrep om *orientalisme*. I hans bok *Orientalism* (1978) skriver han: “Arabs, for example, are thought of as camel-riding, terroristic, hook-nosed, venal lechers whose undeserved wealth is an affront to real civilization. Always there lurks the assumption that although the Western consumer belongs to a numerical minority, he is entitled either to own or to expend (or both) the majority of the world resources. Why? Because he, unlike the Oriental, is a true human being” (Said, 1978, s. 109). Her refererer han til en vestlig konstruksjon eller forestilling om en orientalsk essens produsert av vestlige, ofte tiltenkt Midtøsten eller Asia. Han mener at dette perspektivet skaper en følelse av «oss» og «dem», hvor Vesten er i en maktposisjon til å fordømme Østen. Dette igjen har sin innvirkning på samtidskunstmarkedet i Egypt, hvor det kan synes en Vestlig dominans.

Jeg vil også se på dette opp imot *Kritisk teori*, av de tyske filosofene Max Horkheimer og Theodor W. Adorno, som er lagt frem i deres bok *Dialectic of Enlightenment*, (1947). Boken er en kritikk mot moderniteten og dens påvirkning på samfunnet, hvor de skriver om forholdet mellom fornuft, dominans og vold. Videre argumenterer de for at opplysningstidens fokus på fornuft og rasjonalitet har ført til instrumentalisering av naturen, menneskene og samfunnet, noe som har resultert i mindre frihet og forsterkning av dominerende maktstrukturer. Dette er en sosiologisk tilnærming som belyser og kritiserer måtene sosiale, kulturelle og politiske maktstrukturer bidrar til ulikhet og undertrykkelse i et samfunn (Horkheimer & Adorno, 1947). Jeg vil bruke kritisk teori for å bedre

forstå hvordan økonomiske interesser skaper maktstrukturer og samfunnsmessige konsepter, og trer inn som en slags dominerende kraft og bidrar til kommodifisering av kunst og kultur. Teorien fokuserer også på forholdet mellom makt og kultur, og fremhever hvordan dominerende kulturelle verdier og normer kan opprettholde ulikheter og forme sosiale strukturer. Teorien understreker også kunstens og massemedienes rolle og påvirkning på samfunnet, og argumenterer for at disse kreftene også kan brukes til å utfordre dominerende maktstrukturer (Horkheimer & Adorno, 1947).

Jeg vil bruke kritisk teori til å analysere hvordan de dominerende kreftene påvirker samtidskunstlandskapet i Downtown-området, og innvirkningen denne kan ha på samtidskunstnerens muligheter og utfordringer når det gjelder ytring og engasjere seg i kritisk diskurs. Jeg vil også drøfte måtene samtidskunstnerne reagerer på disse dominerende maktstrukturene gjennom kunst og representasjon. Dette vil jeg gjøre ved å se på hvorvidt samtidskunstnerne engasjerer seg åpenlyst i politiske temaer, eller om det er mer subtile måter som brukes for å utfordre dominerende maktstrukturer.

Horkheimer og Adorno påpeker også at kultur i kapitalistiske samfunn blir en vare produsert for profitt fremfor dens symbolske verdi (Horkheimer & Adorno, 1947). Jeg vil drøfte hvordan dette kan påvirke hvorvidt markedskreftene bidrar til et smalere spekter av akseptable kunstneriske uttrykk, eller om markedskreftene drar i retning av mer frihet og mindre sensur i kunsten. Det teoretiske rammeverket kan også hjelpe meg til å identifisere kunstnerens strategier for motstand og frigjøring, ettersom samtidskunstnere ofte jobber for å utfordre dominerende kulturelle normer og myndighetenes kontrollregime og sensur. Videre hevder Horkheimer og Adorno at kommodifisering av kunst og kultur kan føre til at økonomiske interesser dominerer over kreativ og kritisk tanke. Jeg vil bruke kritisk teori til å drøfte hvordan denne dominansen påvirker diskursen og ytringsrommet, og hvordan samtidskunstnerne forholder seg til dette.

6) Analyse og diskusjon

I denne analysen vil jeg drøfte mine empiriske funn opp mot den teoretiske tilnærmingen. For å komme nærmere et svar på forskningsspørsmålet, og åpne for ny kunnskap og refleksjon rundt tematikken. Etter en lang periode med feltundersøkelser og innsamling av empirisk materiale er det mange tanker, inntrykk og perspektiver jeg ønsker å videreformidle. Analysen er basert på kategorisering og nøye gjennomgang av intervjumateriale, observasjons- og feltnotater, bilder, sekundærdata og egne refleksjoner. I første del vil jeg analysere hvordan historiske og politiske hendelser har manifestert seg som kulturelle traumer, og hvordan dette har vært med på å forme egyptisk kultur, forholdene for ytringsfrihet og dagens kunstuttrykk. Deretter vil jeg analysere hvordan kjønn og sosiokulturelle faktorer spiller inn som betydelige for forholdene for ytringsfrihet og ulike måter dette påvirker samtidskunstnerne. Her har jeg et spesielt fokus på kvinnelige samtidskunstnere, ettersom at funn i felt viste at denne gruppen ble mest påvirket. Til slutt vil jeg analysere hvordan økonomiske interesser og markedskrefter styrer noen prosesser som foregår på kunstmarkedet i Egypt. Jeg vil også drøfte hvordan disse påvirker kunstuttrykk og kunstens verdi og anerkjennelse, og hvordan dette kan innvirke på kunstnerens muligheter og utfordringer med å uttrykke og ytre seg fritt.

Historisk og politisk kontekst

Det kommer tydelig frem i empirien at Egypts historie og politiske situasjon i stor grad har påvirket, og fortsetter å påvirke, samtidskunstnere i Downtown-området. Som jeg har gjort rede for tidligere har landet en kompleks historie, både når det gjelder kunst og kultur, men også dets internasjonale relasjoner. Teorien om *cultural trauma* av Jeffrey Alexander redegjør for hvordan kollektive traumatiske hendelser, som kan oppfattes som truende for samfunnets eksistens, kan resultere i et felles behov for å adressere og bearbeide det traumet (Alexander, 2004). Når det gjelder Egypt, er landets historie og politiske situasjon preget av flere ulike traumatiske hendelser. Dette har hatt dyp innvirkning på landets kunstneriske landskap, også når det gjelder samtidskunsten og dagens diskurs. I det empiriske materialet kommer det frem i flere samtaler og intervjuer med informanter og respondenter at noen historiske hendelser fortsatt er aktuelle og hvor det er vokst frem en felles forståelse av hvordan de har preget samfunnet, kulturen og kunsten til å bli slik det er i dag.

Et av de mest betydningsfulle traumene i Egypts historie er knyttet til den koloniale arven etter den britiske okkupasjonen. Under koloniperioden mellom 1892 til 1922 forsøkte britene å påtvinge sin kultur og verdier på det egyptiske folket, hvor de mente at det var deres plikt å sivilisere og introdusere moderniteten til landet. Dette gjorde de blant annet ved å etablere nye skoler og universiteter med læreplaner som vektla britiske verdier og kultur, og ga liten plass til islamistisk og arabisk kultur (Thompson, 2008). Dette hadde en varig og stor påvirkning på landets kulturelle og kunstneriske landskap. På den ene siden skapte dette et tradisjonalistisk motsvar til briternes forsøk på innføring av modernismen, hvor flere kunstnere forsøkte å ta tilbake og gjenopplive tradisjonelle uttrykksformer som under britisk styre hadde blitt undertrykt. Under observasjon i felt lærer jeg at tradisjonelle symboler og motiver, som hieroglyfer, guder fra egyptisk mytologi og islamsk kalligrafi, ofte er representert i moderne kunst, da gjerne i en miks med uttrykk for ulike samtidstemaer. Jeg blir fortalt av informanter at disse symbolene og motivene fortsatt er høyt respektert og ofte symboliserer en stolthet for landets historie fra tiden før kolonialiseringen. Dette traumet merkes fortsatt av egyptiske samtidskunstnere, som fortsetter å kjempe med spørsmål om identitet, representasjon og en bevissthet rundt arven fra kolonialismen i sine verk. Ved å gjøre det søker de å utfordre hegemoniet til vestlig kunst og gjenvinne en følelse av nasjonal identitet, nasjonsbygging og stolthet. For å underbygge dette vil jeg trekke frem et sitat fra et av dybdeintervjuene, hvor kunstneren uttrykker «Ved å bruke tradisjonelle symboler kan egyptere relatere mer til kunsten, de kan se at dette er et produkt av Egypt, at jeg er en stolt egypter, og at det oppstår en felles følelse ekte egyptisk representasjon i kunstverket.». Et eksempel på en samtidskunstner som inkorporerer tradisjonelle egyptiske kunstformer er Hassan Khan. Khan jobber på tvers av flere ulike medier, inkludert installasjon, skulptur, video og lyd. Arbeidene hans inneholder ofte elementer av tradisjonell arabisk og islamsk kunst, i samspill med moderne vestlige kunstformer. Ved å gjøre dette er han med på å skape et visuelt uttrykk som reflekterer Egypts kulturelle kompleksitet.

En annen måte som den koloniale arven etter britisk okkupasjon har påvirket samtidskunstnere i Egypt, er å gi en følelse av motstand og kritikk. Mange kunstnere bruker arbeidet sitt til å utfordre kolonialismens dominerende fortellinger og for å avsløre og kritisere dens påvirkning på samfunnet i dag, i et forsøk på å skape bevissthet og å fortsette prosessen for å de-kolonisere den egyptiske kulturen. For eksempel bruker kunstneren Huda Lutfi gamle materialer og bilder for å lage verk som kommenterer de sosiale og politiske spørsmålene Egypt står overfor i dag, som fremveksten av islamsk fundamentalisme og Vestens påvirkning.

På den andre siden har de vestlige idealene fått en betydelig plass i dagens egyptiske kultur. For mange er det ansett som «kult og moderne å lage kunst som likner på, og reflekterer, de vestlige trendene, skjønnhetsidealene og vestlig populærkultur. Ofte er tradisjonelle egyptiske symboler også sett på som gammeldags» forteller en ung kunstner med under et dybdeintervju. I undersøkelsene er det mulig å identifisere ulike typer av samtidskunstnere. Den mer radikale, politisk engasjerte og sosialistisk orienterte kunstneren som ofte har et ønske om å representere egyptisk identitet, symbolikk og kulturuttrykk. I dybdeintervjuene blir jeg fortalt at det er denne «typen» kunstner som også har en større interesse for, og er mer opplyste om, landets historie og koloniseringens hendelser. De var også til stede under demonstrasjonene under revolusjonen, som jeg skal komme tilbake til senere. Den mer kommersielle, trendfokuserte og suksessopptatte kunstneren virker mer villig til å gå bort fra tradisjonell egyptisk kultur, og har et ønske om å passe inn i et vestlig verdensbilde. De vil fremstå som «Freshe, kule og internasjonale» blir jeg fortalt i samme dybdeintervju. Videre forteller kunstneren «Det er dette de internasjonale mediene, underholdningen og størsteparten av den internasjonale kunstverdenen viser frem».

Et eksempel på en egyptisk samtidskunstner som kan sies å uttrykke vestlige idealer og trender i sin kunst er Selma Gurbuz. Gurbuz har utforsket temaer som kropp, kjønn, seksualitet og feminisme, og hennes arbeid er sterkt influert av vestlige kunstbevegelser som popkunst og neo-ekspressjonisme. I hennes verk "Untitled" fra 2017, viser hun et maleri av en kvinne iført en hvit t-skjorte og blå jeans, og med ansiktet skjult bak en stor solhatt. Maleriet reflekterer vestlige motetrender og kvinners kroppsbilde, men forteller også noe om hvordan disse idealene kan påvirke egyptiske kvinner.

En annen traumatisk hendelse som har vært med på å forme det egyptiske samfunnet, og som også har i stor grad har påvirket samtidskunstnerne, er den egyptiske revolusjonen som startet i 2011. Masseprotestene og store politiske omveltninger hadde en dyp innvirkning på egyptisk kunst og kultur, og mange kunstnere brukte arbeidet sitt for å ta opp politiske og sosiale spørsmål som hadde preget samfunnet i tiden før revolusjonen. Traumet fra disse hendelsene fortsetter å påvirke egyptiske samtidskunstnere i dag, hvor spørsmål om politisk ustabilitet, sosial ulikhet og kunstens rolle i krisetider forblir sentrale spørsmål. For mange egyptiske kunstnere var revolusjonen en hendelse som også kultivere dyp inspirasjon og kreativitet. Som jeg ble fortalt i intervju med flere av

kunstnere var det nettopp denne hendelsen som inspirerte de til å satse på kunsten. En av deltakerne i studien fortalte: «Jeg følte at min stemme var viktig, og at jeg gjennom fotografi kunne fange elendigheten, samholdet og meningen med revolusjonen. Det var da jeg visste at jeg ville bli fotograf». En annen presiserte: «Det var revolusjonen som ga meg et navn som kunstner. Vi var der under protestene alle sammen. Jeg kjenner til mange av kunstnere på grunn av dette, hvor vi alle har gjemte arkiv i kjelleren med bilder fra hendelsene. Oss kunstnerne imellom vet at de som utstilles er et sensurert utvalg, og at de virkelige bildene er gjemt i hver våre arkiver». Kunstnere var ofte i forkant av protestene, og brukte sin kreativitet til å produsere kraftige og tankevekkende kunstverk som reflekterte revolusjonens ånd. Mange kunstnere brukte arbeidet sitt til å uttrykke sin solidaritet med demonstrantene og til å oppfordre til større politisk frihet og sosial rettferdighet. Et av de revolusjonæres håp for forandring var mer frihet, altså frihet til å uttrykke seg, å kunne være den man vil og å ha kontroll over egne liv. Det kollektive traume fra revolusjonen skapte et kollektivt engasjement blant samtidskunstnere for å fange øyeblikkene, meningsytringen, håpet og elendigheten. Mye av samtidskunsten i dag preget av revolusjonen, med motiver og gjenspeiling av revolusjonens hendelser.

Et eksempel på virkningen av revolusjonen på egyptisk samtidskunst er arbeidet til gatekunstneren Ganzeer. Ganzeers arbeid utforsker temaer om politisk dissens og sosial rettferdighet, og han spilte en viktig rolle under revolusjonen ved å lage en serie kraftige gatemalerier i gatene i Downtown-området, som ble symbolsk for protestbevegelsen. Veggmaleriene hans inneholder ofte politiske slagord og bilder av ikoniske revolusjonære skikkelser, som Che Guevara og Malcolm X. Et annet eksempel er arbeidet til fotografen Ahmed Hayman, som tok noen av de mest ikoniske bildene av revolusjonen. Haymans fotografier fikk mye oppmerksomhet i sosiale medier og i pressen. Bildene dokumenterte protestene og opplevelsene til demonstrantene, hvor disse også ble sterke symboler for revolusjonens formål.

Revolusjonen ettervirkninger inkluderer ytterligere begrensninger på ytringsfrihet og sensur i Egypt. Dette har hatt betydelig innvirkning på samtidskunstnere i landet. Regjeringens strenge kontrollering av media og offentlig ytring gjør at kunstnere ofte ikke er i stand til å uttrykke seg fritt, fordi dette ofte kan få alvorlige konsekvenser. En av de viktigste måtene denne sensuren påvirker samtidskunstnere er gjennom begrensninger på tematikk, hvor bestemte temaer blir tabubelagte og sensurert. Mange kunstnere føler at de ikke kan å ta opp politiske eller sosiale spørsmål i

arbeidet sitt av frykt for represalier fra regjeringen. Dette fører ofte til selvsensur, der kunstnere unngår kontroversielle temaer helt, eller uttrykker seg på mer abstrakte eller subtile måter for å unngå å tiltrekke uønsket offentlig oppmerksomhet. Jeg blir fortalt i et dybdeintervju med en kulturarrangør at I tillegg til begrensninger i tematikk legger regjeringen også føringer og begrensninger for form og presentasjon av kunsten. For eksempel skal kunstutstillinger og forestillinger godkjennes av Kulturdepartementet, noe som ofte kan være en vanskelig, dyr og tidskrevende prosess. I dybdeintervjuet ble jeg fortalt at denne prosessen ofte er uforutsigbar. Favorisering av visse kunstnere, nettverk og internasjonal anerkjennelse kan påvirke prosessens omfang og resultat. Myndighetene overvåker også sosiale medier og kan iverksette tiltak mot kunstnere som legger ut verk som kan virke regimekritisk. Til tross for disse utfordringene og begrensningene har mange samtidskunstnere i Egypt funnet smutthull eller andre måter å gå rundt myndighetenes restriksjoner på, og for å gjøre sin stemme hørt. Noen uttrykker seg via gatekunst og offentlige installasjoner, som en måte å omgå godkjenningsprosessen for arrangerte utstillinger. Andre har funnet metoder for å skape kunst som «snakker mellom linjene», slik det blir forklart i et dybdeintervju, og som da kan uttrykke implisitt kritikk mot regjeringen.

Samlet sett kan teorien om cultural trauma belyse hvordan de overnevnte traumatiske hendelsene som har formet egyptisk samfunn og kultur, og derfor også livene til egyptiske samtidskunstnere. Selv om revolusjonen i utgangspunktet ga håp for ytringsfriheten, har dessverre konsekvensene ført til strengere sensur og begrensning av ytringsfriheten. Under et intervju fortalte en kunstner «det er mye kunst som omhandler revolusjonen som ikke kan vises frem for offentligheten, men vi har blitt gode på å si ting mellom linjene. De som vet, de vet. Mye kan bli sagt gjennom symbolikk og subtile hint». Dette hentyder at kunstnerne har blitt flinkere til å bruke symbolikk og subtile hint i kunsten sin. Selv om forholdene for ytringsfrihet er begrensede, klarer kunstneren å bruke kunstens symbolske og fortolkende karakter til å ytre seg likevel. Dette har på sin måte vært med på å forme et nytt og aktuelt kunstuttrykk blant kunstnerne i Downtown-området. Som Alexander påpeker brukes ofte motstand og aktivisme som måter å komme overens med, og bearbeide, traumer fra politisk vold og undertrykkelse. I Egypt sitt tilfellet kan vi se at kunsten kan bli et middel for å gjøre dette. Felles for de to traumene er nettopp motstandens dyrkelse av nye og alternative kunstuttrykk, enten det er det ved konservativ eller progressiv ytring. Dette kan bidra til en mangfoldig kunstkultur som gjenspeiler kompleksiteten til dagens Egypt. Arven etter revolusjonen fortsetter å påvirke egyptisk samtidskunst i dag, ettersom kunstnere fortsetter å utforske temaer

som politisk dissens og sosiale ulikheter i arbeidet sitt gjennom nye metoder og symbolikk. Disse traumene er også to eksempler på hvordan den historiske og politiske konteksten har påvirket samtidskunstlandskapet i Egypt, hvor de har lagt til grunn et behov for ytring og motstand. Likevel er det flere elementer ved konteksten som ikke nødvendigvis kun knyttes til disse traumene, men som har manifestert seg i pågående sosiokulturelle faktorer, og dette vil jeg diskutere videre i neste avsnitt.

Kjønn og sosiokulturelle faktorer

I empirien viste det seg at sosiokulturelle normer har en betydelig innvirkning på karrieren og ytringsfriheten til samtidskunstnerne i Downtown-område, og at dette i stor grad er kjønn. Undersøkelsene forteller meg at ulike samfunnsmessige faktorer, som familiens tradisjoner og forventninger, klasse og status og religion sterkt påvirker både kunstens innhold og kunstnerens muligheter og utfordringer for egyptiske kvinnelige samtidskunstnere. Som nevnt er samfunnet i Egypt fortsatt preget av store ulikheter mellom menn og kvinner, hvor kvinner i større grad og på ulike måter opplever undertrykkelse og fordommer. Egypt er også et klassesamfunn, med store ulikheter mellom rik og fattig. Jeg oppdaget at dette også spiller inn på forventninger til, og muligheter for, de kvinnelige kunstnerne.

Jeg vil først bruke *interseksjonalitetsteori* fra den amerikanske professoren Kimberlé Crenshaw, som anerkjenner at ulike former for undertrykkelse, inkludert kjønn og klasse, kan interagere med hverandre og skape ulike opplevelser for ulike individer med ulik bakgrunn (Crenshaw, 1989). Denne teorien vil jeg bruke for å analysere hvordan kjønnsbasert diskriminering kan sammenfalle med klasse, og hvordan dette kan påvirke egyptiske kvinnelige kunstneres ytringsfrihet, utfordringer og muligheter. I sitt foredrag *The Urgency of intersectionality* under TED Talk forteller Crenshaw: "intersectionality is not just about identities, it's about power. When we talk about intersectionality, we're talking about the way in which different forms of inequality and injustice are interconnected" (Ted Conferences, 2016). Her hentyder hun at for å bedre forstå et individs opplevelse av undertrykkelse burde vi ta hensyn til flere maktaspekter, og inkludere hvordan ulikhet og urettferdighet også påvirker hverandre. I undersøkelsene ser jeg for eksempel at en kvinnelig kunstner som kommer fra en lavere klasse, møter på andre utfordringer enn en kvinnelig kunstner fra en høyere klasse. Personer som er en del av den lavere klassen har ofte dårligere økonomi, lavere stillinger og dårligere muligheter for god utdanning. Av ulike sosiokulturelle og økonomiske

grunner befinner den høyere klassen seg i maktposisjoner i samfunnet. Sosiale ulikheter og klasse påvirker igjen andre aspekter ved kulturen. Overklassen har mer tilgang på informasjon, teknologi og muligheter til å oppleve andre kulturer. Dette gjør at overklassen i større grad blir påvirket av vestlige samfunn, som blant annet har en friere tilnærming til ytring og kontroversielle temaer. I tillegg blir jeg fortalt i et dybdeintervju at om du er en del av overklassen, vil ofte nettverket ditt inkludere personer med høye stillinger og innflytelse i samfunnet, og hvor dette gjør at myndighetene har en høyere terskel for å gripe inn fordi de er klar over at de vil kunne miste respekterte og verdifulle relasjoner.

Jeg ble også fortalt at medlemmer av lavere klasser ofte har en sterkere religiøs tilknytning, noe som spiller en rolle for sosiale normer og forventninger til hvordan kvinner skal oppføre seg og presentere seg i offentligheten. En kvinne som tilhører en mer konservativ religiøs gruppe, står ofte overfor utfordringer med å utforske emner som for eksempel seksualitet og feminisme. Et kvinnelig intervjuobjekt fra en lavere klasse fortalte meg at: «som kvinne blir du fort dømt om du er ute på kulturarrangement på kvelden. Du kan ofte bli møtt med negative kommentarer og avisning». Jeg fulgte opp med spørsmålet «Hvem opplever du at dømmer deg?». Hun svarte: «alle. Det kan være dørmannen, servitøren eller bekjente og venner. Jeg må tenke på hva naboene tenker og sier, fordi dette påvirker familien min». Hun fortalte videre at for lavere klasser er ofte de sosiale normene basert på et mer tradisjonelt kjønnsrollebilde, der det er strengere regler for, og undertrykkelse av, kvinner. Ofte må de dekke seg til, holde seg hjemme på kveldene og være forsiktige med utradisjonelle og kontroversielle meninger. Videre lærer jeg at i lavere klasser er det sjeldent kvinner forstår eller leser engelsk, som igjen gjør at de for det meste bruker lokale, arabiske og offentlige medier som samtidig viser innhold påvirket av myndighetenes propaganda, sensur og meningsytring. De er dermed mindre påvirket av Vesten, og mer påvirket av landets myndigheter. Mine data fra undersøkelsene viser at kunstnere fra lavere klasser ofte er inspirert av romantikk, åndelighet og tradisjonelle egyptiske symboler og motiver, fremfor aktuelle politiske og sosiale temaer i samtiden. En kan anta at dette kan være et resultat av frykt for fordommer og konsekvenser, i samspill med begrenset tilgang på informasjon, inspirasjon og aksept. I tillegg vil kvinnelige kunstnere fra underklassen stå overfor økonomiske begrensninger og mangel på tilgang til ressurser som kan hindre henne i å utforske og utvikle sin kunstneriske praksis.

På den andre siden kan kvinnelige kunstnere med overklassebakgrunn ha bedre økonomiske ressurser og tilgang til utdanningsinstitusjoner og kunstneriske nettverk, men kan samtidig oppleve andre former for undertrykkelse og diskriminering. I mine samtaler med kvinnelige kunstnere fra overklassen kan jeg for eksempel se at de ofte møter på forventninger om å etterleve konvensjonelle estetiske normer og tradisjonelle kjønnsroller i kunstverdenen. De kan ofte bli stigmatisert eller marginalisert om de utfordrer disse normene. Det kommer tydelig frem i både observasjoner og intervjuer at overklassen representerer en mer sekulær eller liberal religiøs gruppe, med mer frihet til til å utforske og uttrykke meninger rundt temaer som seksualitet, sosiale ulikheter, politikk og andre kontroversielle emner, både privat og deres arbeid som kunstner. Jeg ble fortalt at veldig ofte vil personer som er en del av overklassen studere, jobbe eller leve deler av livet sitt i utlandet. De er ofte opptatt og inspirert av vestlige medier, trender og kultur, og er bevisste de sosiokulturelle forskjellene mellom Vesten og Midtøsten. De har god økonomi, ofte har de høye stillinger og større innflytelse i samfunnet. Her observerer jeg mindre frykt og færre sanksjoner enn for underklassen.

Med begrepet interseksjonalitet refererer Crenshaw til den doble diskrimineringen av rasisme og sexisme som svarte kvinner står overfor, hvor hun kritiserer «... the single-axis framework that is dominant in antidiscrimination law and that is also reflected in feminist theory and anti-racist politics" (s. 139) for dets fokus på opplevelsene av de mest privilegerte medlemmene av underordnede grupper (Crenshaw, 1989). Selv om Crenshaws fokus er på rasediskriminering, kan teorien overføres til å belyse undertrykkelse av kjønn i samspill med klasse. Crenshaw antyder her at undertrykkelse også er knyttet til privilegier, hvor ulike privilegier skaper ulike erfaringer av diskriminering. Som undersøkelsene også viser varierer undertrykkelsens art eller effekt og har ulik innvirkning på ytringsfriheten for de kvinnelige samtidskunstnere. Den upriviligerte, her en kvinnelig kunstner fra underklassen, opplever begrensninger på ytringsfriheten både når det gjelder sosiokulturelle og politiske faktorer. Interseksjonalitetsteorien gir innsikt i hvordan hver kunstner kan erfare og å takle utfordringene på forskjellige måter, avhengig av deres spesielle livserfaringer og situasjon. Den sier noe om ulike lag av undertrykkelse og hvordan dette sammen skaper særegne betingelser, opplevelser og forståelser av samfunnet. I dette tilfellet gir det en mer kompleks forståelse av egyptiske kvinnelige samtidskunstners muligheter og utfordringer hva angår det å kunne uttrykke seg som samtidskunstner i Egypt i dag. I undersøkelsene kan vi se at det er store forskjeller mellom kvinner, og at forholdene for ytringsfrihet handler om klasse så vel som

kjønn. Det er viktig å påpeke at disse eksemplene ikke er universelle sannheter for alle kvinnelige kunstnere i Egypt. Interseksjonalitetsteori anerkjenner nettopp at individuelle erfaringer og identiteter er unike og komplekse, og kan spille sammen på forskjellige måter. Men undersøkelsene viser at kunstnere opplever en begrensning på ytringsfrihet grunnet kjønnsbaserte ulikheter, og hvor dette er mest utfordrende for kvinner fra lavere klasser. Likevel har mange kvinnelige samtidskunstnere i dag klart å overvinne disse hindringene og har blitt toneangivende i den egyptiske samtidskunstverden. Det er også viktig å merke seg at kvinner med ulik bakgrunn kan ha forskjellige tilnærminger til kunst og tema. En kunstner fra underklassen ha en annen tilnærming til feministisk kunst enn en kunstner fra overklassen. Ved å bruke interseksjonalitetsteori kan vi fastslå at kvinnelige samtidskunstnere i Egypt ikke er en homogen gruppe, men består av individer og grupper med spesielle erfaringer og identiteter. Disse må anerkjennes og representeres for å få en bedre forståelse for hvordan forholdene for ytringsfrihet påvirker kunstnere.

Jeg vil se nærmere på underklassekvinnen som kunstner i Egypt ved å bruke Gayatri Chakravorty Spivaks *postkoloniale teori og subalternitet-begrepet*. Spivaks definerer subalternitet som en person eller gruppe som er undertrykt og ekskludert fra de dominerende representasjonssystemene, og som ikke er i stand til å uttrykke seg selv fullt ut. Dette kan skyldes sosiale, økonomiske og politiske strukturer som hindrer subalternens tilgang til makten og gir dem begrenset mulighet til å delta i samfunnet. Subalternitet kan også være et resultat av kolonialisme og imperialisme, hvor den dominerende kulturen og makten tvinger sin egen kultur og verdier på de undertrykte (Spivak, 1988). Den subalterne i dette tilfellet er den egyptiske underklassekvinnen, som ofte opplever, både privat og profesjonelt, å være den ytterst marginaliserte og undertrykte da også i samtidskunstverdenen. Dette på grunn av deres underordnede stilling i samfunnet, både som kvinne og som en del av en lavere klasse.

I et dybdeintervju blir jeg fortalt at en kvinnelig samtidskunstners arbeid ble i noen tilfeller sett på som mindre viktig og mindre verdifull enn en mannlig samtidskunstners kunst. De kan bli oversett og utelatt fra den dominerende kunstscenen, og deres perspektiver og erfaringer blir ikke anerkjent og respektert på samme måte. En av årsakene til dette er samfunnets tradisjonelle kjønnsrollemønstre, som sterkest påvirker underklassekvinnen. I feltarbeidet kunne jeg observere at mange egyptiske kvinner var representert i utstillinger og arrangementer. Jeg oppdaget at dette i alle tilfellene var personer fra overklassen. Ekskluderingen gjelder altså for underklassekvinner. Jeg

ble fortalt i et dybdeintervju med en kulturarrangør: «Helst vil arrangører booke kunstnere som vi vet kommer fra overklassen, dette er fordi da vet vi at de er profesjonelle og ikke finner på noe tull». Jeg fulgte opp med spørsmålet: «hva er arrangørene redd for at kunstneren skal gjøre?», og refererte til underklassen. Personen svarte: «Det kan være mye forskjellig. At de er for utagerende, både i kunsten og personlig. At kunsten de viser frem ikke er presentabelt for publikum, eller kanskje for kontroversielt så vi får med myndighetene å gjøre». Jeg merker en frykt for hva underklassen, og oftest underklassekvinnen, faktisk ønsker å si om de hadde fått frie tøyler. Dette gjør det vanskelig for kvinnelige kunstnere fra underklassen å bryte inn i kunstverdenen og få anerkjennelse for sitt arbeid. Med sitatet: "Can the subaltern speak?" (Spivak, 1988, s. 271) refererer Spivak til spørsmål om hvorvidt subalterne, som er marginaliserte og undertrykte grupper, faktisk kan få sin stemme hørt og representert. Hun følger opp med sitatet "The subaltern cannot speak" (Spivak, 1988, s. 309) hvor hun antyder at svaret er at subalternes stemmer ofte blir undertrykt og underrepresentert, og at deres manglende mulighet til å snakke for seg selv skyldes en rekke sosiale, politiske og økonomiske faktorer (Spivak, 1988). Dette er dessverre tilfellet for de kvinnelige samtidskunstnerne fra underklassen i Egypt i dag. Deres stemme og perspektiv blir ofte ikke representert, og derfor heller ikke hørt. Dette igjen viser hvordan forholdene for ytringsfriheten kan være et hinder for kunstnerisk utvikling og mangfold i samfunnet, og at ytringsfriheten er skjeft fordelt. Når kunstnere ikke kan uttrykke seg fritt og uten frykt for ekskludering eller represalier, vil kunstverdenen og samfunnet som helhet bli berøvet deres perspektiver og erfaringer. Noe som absolutt mangler i den egyptiske samtidskunstscenen i dag.

Et interessant funn i undersøkelsene er at de sosiokulturelle utfordringene kvinnene står ovenfor, som spesielt rammer underklassekvinnen, fortsatt er et tema godt representert i kunsten til den kvinnelige samtidskunstneren fra overklassen. Flere av disse kunstnere, som jeg både har intervjuet og observert, tar opp temaer som undertrykkelse av kvinner, tradisjonelle kjønnsroller og utfordringene de står overfor når det gjelder begrensning på ytringsfrihet. Det kommer frem i dybdeintervjuer at flere av overklassekvinnene er bevisste, og opptatt av, de subalternes problematiske og urettferdige situasjon, og har et behov for å snakke på deres vegne. Som jeg blir fortalt i intervjuet er de opptatt av feminisme og kvinners rettigheter, hvor dette inkluderer alle kvinner. Selv om overklassekvinnen «har det bedre», er fortsatt også en del av en undertrykt gruppe, ettersom kvinner opplever kjønnsbasert diskriminering. Jeg ble fortalt av respondenten at hun vet at underklassekvinnen ikke har en stemme i samtidskunstverdenen i Egypt i dag, og at dette

er en del av viktige feministiske bevegelser de kollektivt jobber for å styrke. Det er mulig å bruke subalternitet-begrepet til å forstå bedre hvordan kvinnelige samtidskunstnere kan bruke egen kunsten som en form for motstand mot tradisjonelle kjønnsroller og maktstrukturer i samfunnet. Ved å uttrykke seg gjennom kunsten utfordrer de den dominerende diskursen, og bringer frem alternative perspektiver og erfaringer som ellers ville blitt oversett. Et av Spivaks sentrale argumenter er at de som er undertrykt og utelatt fra den dominerende diskursen ikke kan tale for seg selv, og at de trenger talspersoner som kan representere deres stemme og erfaringer. Hun bruker begrepet *strategic essentialism*, altså å bruke midlertidige, strategiske identiteter for å gi subalterne en stemme og en plattform til å tale fra. Ideen er å samle ulike agendaer for ulike kvinnegrupper som kan arbeide for en felles sak. Det handler også om behovet for å akseptere det beste midlertidige alternativet, en "essensialistisk" posisjon for å kunne handle. Ifølge Spivak kan denne taktikken bidra til å motvirke undertrykkelsen og marginaliseringen av subalterne (Spivak, 1988). Kvinnelige samtidskunstnere fra underklassen i Egypt trenger en talsperson til å representere deres perspektiver i den dominerende kunstscenen. I dette tilfellet tar overklassekvinnen jobben som talsperson for underklassekvinnen, og tar opp både generelle temaer om undertrykkelse av kvinner i tillegg til sosiale ulikheter og klasseskiller i kunsten sin. Det er nærliggende å tenke at overklassekvinnen på denne måten hjelper underklassekvinnen i å fremme undertrykte kvinner sak og belyse tematikken i samfunnsdebatten. Likevel kan det også tenkes at overklassekvinnen «bruker» underklassekvinnen for å være relevante i samfunnsdebatten med et relativt «hett» tema i internasjonale diskurs. Argumentet kan også snus, hvor det kan tenkes at underklassekvinnen hjelper overklassekvinnen tilbake. Likevel er det foreløpig overklassekvinnen som vinner mest i dette tilfellet, trolig både når det gjelder anerkjennelse og suksess som kunstner og forbedringer i forholdene for yringsfrihet.

Når det gjelder vestlige idealer og verdier, som har preget det egyptiske samfunnet gjennom kolonialisme og imperialisme, vil også vestlige forestillinger om kjønn og skjønnhet påvirke hvordan egyptiske kvinnelige samtidskunstnere blir sett og mottatt i kunstverdenen i Downtown-området. For eksempel ser jeg i undersøkelsene at om en skal lykkes på kommersielt eller internasjonalt nivå er det ofte forventet at de burde imøtekomme vestlige skjønnhetsstandarder, både som person (for eksempel ikke bruke hijab) og i kunsten (for eksempel utelate bruk av islamske symboler og motiver). På det kommersielle samtidskunstmarkedet synes vestlige ideer å påvirke hvordan kvinnelige samtidskunstnere blir vurdert og evaluert, og dette kan føre til at kunstverk som avviker

fra dette blir avvist, undervurdert eller oversett. Altså blir ofte det vestlige idealet overordnet og dominerende, samtidig som det tradisjonelle og lokale blir mindreverdige. Spivak argumenterer for at subalternitet refererer til en tilstand av underordning som er preget av marginalisering og undertrykkelse. I en postkolonial sammenheng kan subalternitet knyttes til de som har blitt undertrykt av kolonialisme og imperialisme.

Dette synet på vestlige idealer og verdier er også preget av Vesten som oksidenten, altså Østens forestillinger om Vesten og dens posisjon. Begrepet oksidentalisme er ofte sett i sammenstilling med begrepet *orientalisme*. Edward Saids, en palestinsk-amerikansk professor i litteratur, begrep om orientalisme refererer til en vestlig konstruksjon eller forestilling om en orientalsk essens produsert av vestlige, projisert på orienten som en slags negativ versjon av Vesten. Begrepet orienten refererer til vestlige stereotyper av, Midtøsten eller Asia. Han mente at orientalisme underbygde Vestens politiske og økonomiske dominans over Østen (Fosshagen, 2021). I artikkelen *Occidentalism: An Eastern Reply to Orientalism* redegjør forfatter Abdullah Metin for oksidentalismens som motsvar til orientalismen. Han hevdet at orientalismen isolerer og fremmedgjør ikke-vestlige kulturer i diskursen om «Vesten og resten», og at Vestens bruk av begrepet ikke bare gjelder det å bli kjent med Østen, men også er et forsøk på å definere og gjenoppbygge den. Oksidentalismen på den andre siden, har ifølge Metin en hensikt om å balansere øst-vest-diskurser og meninger. Formålet med begrepet var blant annet å ikke bruke den orientalistiske metoden for å definere Vesten som noe annerledes, og målet er ikke å dominere eller fremmedgjøre Vesten, men heller å reversere forholdet mellom «sentrum» (Vesten) og «periferien» (Østen). En oppfatningen av oksidentalisme er relatert til målet med å studere Vesten for å «redde» Østen fra epistemologisk dominans fra Vesten, og starte en frigjøringsbevegelse som vil rebalansere forholdet mellom øst og vest, og å rekonstruere vestliggjørings- og moderniseringsprosessen. En annen oppfatning av oksidentalismen er at Østen ser at Vesten inntar en sentral posisjon i samfunnet i dag, og følgelig er Østens bruk av oksidentalisme ansett som en ressurs for selvopprettelse for å møte denne ubalansen. Ifølge Metin anerkjenner denne tilnærmingen at Vesten har en sentral posisjon og Østen en perifer posisjon; dersom Østen ønsker å innta en sentral posisjon i fremtiden, bør den derfor tilpasse seg senterets verdier (Metin, 2020). I lys av oksidentalismen kan vi se at denne anerkjennelsen er til stede hos egyptiske kvinnelige kunstnere, hvor det å rette seg mot Vestens idealer er en metode, og ofte nødvendig, for å innta en sentral posisjon som kunstner. Dette kan også være en metode for å bli akseptert på det

internasjonale markedet, hvor de likevel vil representere Østen selv om det er på Vestens premisser. Det kan anses som et skritt i riktig retning, samtidig som at det også kan underbygge vestliggjøringen av kunstlandskapet.

For å videre forstå hvordan dette vestlige idealet og forholdene for ytringsfriheten påvirker samtidskunstnerne vil jeg se på kolonialismens og imperialismens effekt i en større samfunnsmessig kontekst. Spivak beskriver hvordan europeisk imperialisme ble rettferdiggjort og fremstilt som en "siviliserende oppgave" som skulle frembringe modernitet, utvikling og fremskritt til "underutviklede" samfunn. Hun hevder at den ideologiske diskursen og imperialistiske logikken har blitt internalisert og videreført også etter at okkupasjonen var over, og at det koloniale tankesettet har blitt videreført i samfunnsstrukturer, institusjoner og kulturpraksiser (Spivak, 1988). At europeisk kultur er overlegen, og at det fortsatt er en siviliserende oppgave å videreføre vestlig kultur i det egyptiske samfunnet i dag er ideer som har overlevd. Som resultat vokste det frem oppfatninger om at egyptisk kultur og samfunn var mindreverdige, og at det var et behov for «modernisering» av samfunnet (Escobar, 1995). Dagens Egypt er preget av en sterk patriarkalsk struktur, og reaksjoner på denne internaliserte ideologien har blitt videreført. Ifølge Metin kan også oksidentalisme, altså Østens forsøk på selvopprettelse for å møte ubalansen mellom øst og vest, også oppfattes som et uttrykk for hat mot Vesten. Ifølge denne definisjonen og oppfatningen er Østen motivert av hevn, og kjemper derfor mot vestlige verdier (Metin, 2020). Egypts forsøk på å ta tilbake egen stemme og posisjon har forsterket motstanden fra konservative og autoritære politiske krefter som ønsker å opprettholde den patriarkalske strukturen. Dette manifesterer seg som et slags hat mot vestlige verdier, hvor det brukes motstand for å innta maktposisjon. Dette hatet kan igjen fremprovosere motstand for Vestens feministiske krav og likestillingsreformer. Altså kan også det vestlige synet på ytringsfrihet få en motsatt effekt når begrepet om mindreverdighet, og subalternitet, blir påført et samfunn som opplever kolonisering og imperialisme. Vi kan likevel se at «de siviliserte», her refererer jeg til overklassen, ofte har et ønske om modernisering og opprettholder Vesten som et ideal. Dette kan være fordi de ikke påvirkes like sterkt av den patriarkalske strukturen og dens motstand som det underklassen gjør.

Videre vil jeg bruke Griselda Pollocks *feministiske kunstteori* og konseptet om *feministiske intervensjoner* til å analysere hvordan kvinnelige samtidskunstnere i Downtown-området bruker kunsten sin til å utfordre kjønnsbasert diskriminering og undertrykkelsen av kvinner i det egyptiske

samfunnet i dag (Pollock, 1999). I undersøkelsene kom det frem at selv om kvinner er undertrykt og har flere utfordringer knyttet til det å bli akseptert som kunstner og å kunne uttrykke seg fritt er det flere kvinner som er fremtredende og suksessrike samtidskunstnere i Downtown-området i dag. Mange av de er også relevante deltakere i den offentlige politiske diskursen, i feministiske bevegelser, og kunsten deres uttrykker ofte budskap om rettferdighet, undertrykkelse, kjønn og andre sosiokulturelle utfordringer. Selv om det ofte er gjort mellom linjene, og jeg opplever at det er vanskelig å få de til å snakke om dette på en direkte måte i intervjuene, uttrykker motivene relativt klare budskap. Til nå har jeg skrevet mest om kvinner i dette kunstfeltet. Jeg observerte et skille mellom samtidskunst skapt av kvinner, og samtidskunst skapt av menn i feltarbeidet. De kvinnelige kunstnerne brukte oftere motiver av ekte kvinner, ofte i en trist situasjon, ofte tilsørt eller fremvist på en ekstrem måte, og andre ganger sterke portretter eller typete kvinner i et moderne uttrykk. De mannlige kunstnerne viste også ofte frem motiver av kvinner, men da gjerne malerier av subtile kvinnekropper, gjerne vakre og med et feminint uttrykk. En kan betrakte ulike perspektiver, mening og uttrykk i de ulike kunstneres verk. Pollocks teori vektlegger betydningen av å skape en ny kunsthistorie som anerkjenner og inkluderer kvinnelige kunstnere, og deres deltakelse i kunstfeltet. Hun argumenterer for at kunstverkene til kvinnelige kunstnere ikke bare er en reaksjon på mannlige kunstneres verk, men også en utforskning av det kvinnelige perspektivet og erfaringene (Pollock, 1999). På samtidskunstscenen i Downtown-området ser jeg at mange av de kvinnelige kunstnerne har et behov for nettopp dette, hvor et mer samfunnsrelevant og tankevekkende kvinnelig perspektiv kommer til syne.

I utformingen av konseptet om feministiske intervensjoner refererer Pollock til feministiske handlinger som utfordrer og kan føre til endringer i eksisterende sosiale og kulturelle strukturer (Pollock, 1999). Kunstverkene til kvinnelige samtidskunstnere i Downtown-området kan betraktes som slike intervensjoner, ettersom at de ofte tar opp spørsmål om kvinners stilling og rolle i det egyptiske samfunnet, og hvor de uttrykker deres erfaringer med diskriminering og undertrykkelse. De bruker kunsten til å utfordre tankene og de tradisjonelle perspektivene som ligger til grunn i samfunnet som forsøk på opplysning og å motivere til endring. Det er likevel nødvendig å merke seg at slike intervensjoner ikke nødvendigvis vil føre til umiddelbar eller direkte endring i samfunnet, men heller er en del av en større kamp for likestilling og rettferdighet. Kunstverkene kan bidra til å øke bevisstheten om samtidens problemer og utfordre dominerende narrativer og forestillinger som senere kanskje kan føre til endring i samfunnet. Med deres feministiske tilnærming og

kunstneriske uttrykk bruker de kvinnelige samtidskunstnerne kunst som middel for aktivisme. Begrensningene på ytringsfriheten gjør det vanskelig å uttale eller uttrykke seg direkte om disse temaene og kritisere samfunnsstrukturene, men kunstnere har funnet mer indirekte måter å gjøre dette på via kunstneriske uttrykk.

Jeg observerer også at måten kvinnene fremstiller kvinnekropp og utseende i kunsten ofte skiller seg fra hvordan mannlige kunstnere fremstiller kvinnekroppen. Feministiske intervensjoner kan også sees som kritikk av patriarkalske sosiale normer. I dette tilfellet kan kvinners bruk av kroppen i kunstverkene deres anses som en måte å gjenvinne kontroll over, og eierskap til, egen kropp, og å utfordre patriarkalske normer som undertrykker kvinners seksualitet og autonomi. Ofte har jeg også observert at feministiskrettede kvinnelige kunstnere selv har en mer androgyn stil, ofte kort hår som kan tolkes som en reaksjon på den stereotypiske kvinnen med langt hår. De hadde ofte vide bukser, store t-skjorte og dressjakker til motsetning av feminine kjoler og stereotypisk kvinnelig bekledding. Også i kunsten kunne en ofte se de sterke kvinnene få et mer maskulint uttrykk og de svakere kvinnene enten tildekket i hijab eller niqab, eller også fremstilt nakne på mer groteske måter. En kan anse dette som reaksjoner på de tradisjonelle normene om hvordan kvinnekroppen skal bekles, forstås og fremvises i samfunnet.

Økonomiske interesser og markedskrefter

I undersøkelsene kunne jeg identifisere noen prosesser som styrer en del av det som foregår på kunstmarkedet, men at kunstnere, representert i ulike grupper, har ulike motivasjoner og strategier i feltet. I lys av den historiske og politiske konteksten kan vi se at Egypts kunst og kultur av flere årsaker har blitt påvirket av ulike kulturer og tilkoblet et globalt nettverk. Det kom frem i undersøkelsene at samtidskunstmarkedet i Egypt preges av påvirkninger fra Vesten, og som synes å utfordre det tradisjonelle synet på kunst og kultur. Jeg lærte at egyptisk kunst er del av et internasjonalt marked, preget av globalisme og økonomiske interesser, hvor vesten har dominerende makt. Disse faktorene bidrar til kommodifisering av kunsten, hvor produktet får sin verdi og anerkjennelse basert på maktstrukturer og samfunnsmessige konstruksjoner. Dette ser igjen ut til å påvirke ytringsfriheten for samtidskunstnerne i Downtown-området i dag.

I flere dybdeintervjuer ble jeg opplyst om at størsteparten av samtidskunst og kulturarrangement, samtidskunstfestivaler og samtidskunstaktører og tilhørende organisasjoner enten mottar

økonomisk støtte av internasjonale organisasjoner, har internasjonale kunder, eller deltar i internasjonale samarbeid. Også de samtidskunstnere jeg hadde intervjuer eller samtaler med kunne fortelle at det er umulig å tjene nok til å leve som kunstner om en kun jobber i Egypt eller med lokale offentlige aktører. De forteller at det er helt nødvendig å komme inn på det internasjonale, da ofte vestlige, markedet for å kunne tjene nok penger, få anerkjennelse og respekt som kunstner, og bli inkludert i de større kulturarrangementene i Egypt. Jeg ble informert om at det ikke finnes offentlige støtteordninger for kunstnere, og at om du ønsker å drive egen kulturforretning blir kunstneren nødt til å betale ytterligere skatt eller andre offentlige utgifter. Jeg lærer også i flere dybdeintervjuer at Egypts kunstmarked er betydelig og populært på verdensbasis, men at dette absolutt er et internasjonalt marked hvor de konkurrerer med internasjonale kunstnere. Det er mange rike personer i Egypt, men som en del av overklassen er disse ofte personer med gode internasjonale relasjoner, ofte mer påvirket av vestlige verdier, og både reiser og bor store deler av året i utlandet. Med andre ord er de markedskreftene som virker i Egypts kunstmarked i stor grad preget av vestlig innflytelse, noe som kan sees på som en form for ny-kolonialisme. Vi kan se at både kolonitidens import av vestlige verdier og idealer, og dagens globalisering, er begge viktige faktorer for påvirkning på samtidskunstnere og deres måter å uttrykke seg på i Downtown-området i dag.

Denne prosessen kan forstås i lys av Edward W. Said teori om *kultur og imperialisme*, som også er relevant i diskusjonen om globaliseringens effekter på kunst- og marked. Teorien beskriver hvordan kulturell produksjon og representasjon i stor grad er formet av samfunnets maktforhold og vestlig imperialisme, da spesielt for koloniserte samfunn (Said, 1993). Som nevnt har den vestlige innflytelsen i størst grad fått sin plass blant overklassen i Egypt i dag. Dette er den gruppen med ressurser, makt og frihet nok både til å velge en karriere som samtidskunstner og som har økonomi til å kjøpe verdifull kunst. Derfor vil antakelig både skaperen og kjøperen av verdifull kunst oftest være påvirket av et vestlig ideal. I Egypt er også Vesten en essensiell økonomisk ressurs for kunst og kulturmarkedet, om ikke helt nødvendig for å skape konkurransedyktig eller anerkjent kunst og suksessrike kunstnere. Dette gjenspeiler seg i kunstmarkedets representasjon, hvor Vesten som en «verdifull kunde» også er toneangivende for kunstproduksjonens innhold, tematikk og forhold for ytringsfriheten. Med Vestens mer liberale syn på kjønn, seksualitet, politikk og sosiale ulikheter, og i lys av samtidskunstens kontroversielle og aktuelle karakter, skaper dette et marked og rom for usensurert kunst utover hjemmemarkedet, som er preget av de egyptiske myndighetenes

sanksjoner og sensur. På en måte kan vi si at dette skaper rom og mulighet for samtidskunstnerne i Downtown-området til å kunne uttrykke seg friere når det gjelder kontroversielle temaer. Ifølge Said kan globalisering føre til homogenisering av kunst og kultur, hvor kulturproduksjonen er forventet å reflektere et globalisert samfunn, og hvor dette kan gi nye muligheter for kulturell utveksling og utfordre dominerende narrativer i samfunn som har verdier som faller utenfor den globale, eller vestlige, normen (Said, 1993). Undersøkelsene viser at det kan virke som at myndighetene i Egypt erkjenner et ønske om internasjonal kulturell anerkjennelse, hvor den vestlige og ofte mer kontroversielle kunsten får aksept og plass i det egyptiske kunstmarkedet. Derfor kan vi også anta at markedskreftenes innvirkning gjør at forholdene for ytring blir friere i Downtown, men hvor dette ofte vil være gyldig for den mer vestlige overklassesamtidskunstneren. Said argumenterte for at kunst og kultur kan være en form for politisk meningsytring og at kunstnere og intellektuelle burde bruke arbeidet sitt til å utfordre dominerende ideologier og maktstrukturer (Said, 1993). Slik kan en tolke Suids teori om kultur og imperialism som en oppfordring til kulturell aktivisme og politisk engasjement. Dette kan vi også se i samtidskunstlandskapet i Downtown-området, hvor politiske temaer ofte dukker opp i kunsten, er en del av miljøets diskurs og hvor flere kvinnelige samtidskunstnere også er en del av feministiske bevegelser og fronter ulike viktige politiske temaer.

På en annen side er det også relevant å se på hva dette gjør med kunstuttrykket og representasjonen i kunsten. Suids begrep orientalisme som nevnt refererer til en vestlig konstruksjon eller forestilling om en orientalsk essens produsert av vestlige, ofte tiltenkt Midtøsten eller Asia. Ifølge Said var denne konstruksjonen preget av forestillinger om at orientens, eller Østens, samfunn var statiske, tyranniske og karakterisert ved manglende rasjonalitet. Orientalismen antydte islam som en hovedårsak til underutvikling, fordi den bidro til å skape samfunn basert på irrasjonell underkastelse og skjebnetro (Fosshagen, 2021). Med den pågående globaliseringen, imperialismens innvirkning og det vestlige idealet som i dag har sin plass i samfunnet, ser vi også orientalismen og oksidentalismen som samtidsfenomener preger kunstmarkedet i Egypt. Oksidentalisme her, som nevnt, betegner Egypts oppfatning av, og forestillinger om, Vesten og deres reaksjoner med tanke på å tilpasse seg dette. For eksempel etterstreber de kvinnelige kunstnerne ofte et vestlig syn på kvinner, feminisme og likestilling. Kunsten preges av et vestlig syn på modernisme, og fremstillingen av problematiske temaer kan likne på Vestens syn om hva som er riktig og galt. Når kunsten skapes i et kapitalistisk og globalisert marked, hvor Vestens verdier

dominerer, blir ofte også de vestlige representasjonene av Midtøsten og Nord-Afrika formet av orientalistiske stereotyper. Det kan derfor tenkes at orientalismen har en innvirkning på hvordan samtidskunstnere i Egypt blir vurdert og verdsatt i den globale kunstverdenen. Sids synspunkt på orientalismen er også beskrevet ved en vestlig tradisjonen i kunst og litteratur om å videreføre en myte om Østen som noe eksotisk, primitivt og irrasjonelt, og hvor Vesten posisjonerte seg som overlegen, rasjonell og sivilisert (Said, 1993). Dette bildet av Østen, skapt av Vesten, kan føre til en forventning til hvordan egyptiske kunstnere og deres kunst og kultur skal se ut. På en side er det en forventning til tradisjonisme i kunstuttrykkene for at det skal representere Østen, men på en annen side er det en forventning til at det skal ha et vestlig kunstuttrykk for å kunne konkurrere på det internasjonale markedet. Når det gjelder blandingen av de to representerer også dette moderniseringsprosessen og ofte orientalismens oppfatning av hva Østen er.

Dette skaper igjen en interesse for egyptiske samtidskunstnere å skape kunst som gjenspeiler disse karaktertrekkene, for å være relevante, gjenkjennbare og relatere til den vestlige kunden. Da både som et forsøk på å være «en av de» eller et forsøk på å gjenspeile Vestens forestilling og forståelse av Østen. I felt kunne jeg observere kunstnere med vestlig stil og bekledning så vel som kunst med vestlig kunstuttrykk og symbolikk, som eksempelvis kunne være realistiske beskrivelser av menneskekroppen eller illusjonen av tredimensjonalt rom som skapes på et todimensjonalt maleri (se bilde 1 og 2 nedenfor). Det finnes riktignok også et marked for tradisjonell kunst i Egypt, men fordi dette faller utenfor samtidskunstens felt har jeg ikke tilstrekkelig med informasjon til å si noe om hvorvidt det som helhet gjenspeiler orientalismens forestillinger. Likevel har jeg observert at kunst med hovedfokus på tradisjonistiske kunstuttrykk er mindre representert i galleriene, på arrangementene eller på det internasjonale markedet. Derfor er det trolig utfordrende å kunne tjene nok eller å oppnå internasjonal anerkjennelse som tradisjonell kunstner. Når det gjelder inkorporeringen av tradisjonisme i moderne samtidskunst observerer jeg at dette ofte kan representere orientalismens forestillinger om Østen som noe eksotisk, primitivt eller irrasjonelt. Eksempelvis kan dette være primitive fremstillinger av Beduiner eller bruk av religiøs symbolikk (se bilde 3 og 4 nedenfor).



(1) Bilde fra Townhouse Gallery i felt



(2) Bilde fra Townhouse Gallery i felt



(3) Bilde av graffiti i felt



(4) Bilde fra kunstutstilling i felt

Som nevnt er kunstnere i Egypt avhengige av en plass på, og aksept av, og det vestlige kunstmarkedet for å kunne overleve som kunstnere. Derfor får kommodifisering av kunst og ny-koloniale markedsforbindelser en innvirkning på forholdene for ytringsfrihet og en påvirkning på samtidskunstnerne. På den ene siden får de mer frihet til å ytre seg om kontroversielle temaer, men hvor de på den andre siden får incentiv til å gjøre dette basert på vestlige verdier for å kunne lykkes på markedet og økonomisk.

Når dominerende markedskrefter skaper en avhengighet av vestlig aksept og ressurser til å både lære om og tilfredsstille vestlige krav og standarder, vil den kunstneren som har lettest tilgang til dette ofte få overtaket. I Egypt sitt tilfelle er dette kunstnere fra overklassen. Teorien om orientalismen kan også trekkes tilbake til teori om subalternitet, da det er et sentralt begrep i subaltern studies og postcolonialstudies og deres stilling til makt og representasjon (Fosshagen, 2021). Begrepet om subalternitet beskriver den undertryktes tap av stemme, og dermed representasjon. Videre beskriver orientalismen hvordan Østen, som mindreverdige, blir påvirket av Vesten, som den i maktposisjon, sine forestillinger om og vurdering av Østen. Underklassen, som nevnt tidligere er mer begrenset når det gjelder forholdene for ytringsfrihet og skaper ofte mer tradisjonell kunst, kanskje fordi de også er mindre integrert med vestlige verdier og kultur. *Kritisk teori*, formulert av de tyske filosofene Max Horkheimer og Theodor W. Adorno, er en sosiologisk tilnærming som belyser og kritiserer måtene sosiale, kulturelle og politiske maktstrukturer bidrar til ulikhet og undertrykkelse i et samfunn. Teorien hevder at spørsmål om fornuft og dominans er sentrale i analyse av moderne samfunn og kultur, og dets økonomiske interesser. De påpeker at ideen om instrumental rasjonalitet fører til en slags blind underkastelse til slike interesser på bekostning av medmenneskelige verdier om frihet og verdighet. De mener også at slike krefter gir overklassen makt til å undertrykke underklassen og grupper med økonomiske utfordringer (Horkheimer & Adorno, 1947). Altså kan den instrumentale rasjonaliteten i samspill med maktposisjonering og økonomiske interesser føre til at overklassen overser begrensningene av underklassens frihet og verdighet. Dette kan også settes i et større perspektiv, hvor overklassen, som den «vestlige» gruppen i samfunnet, grunnet slike interesser, overser og undertrykker underklassen, som den «østlige» gruppen i samfunnet.

I likhet med kritisk teori har teorien orientalisme og subalternitet en grunnleggende tanke om at dominerende kulturelle verdier og normer kan forsterke og opprettholde ulikheter og sosiale forskjeller. I et marked hvor det vestlige ses på som et ideal, og kunstnere med en mer vestlig tilnærming oppnår suksess, kan underklassen oppleve ytterligere undertrykkelse og sosiale forskjeller i deres karriere som samtidskunstner i Egypt. Kanskje vil den kvinnelige underklassekunstneren og deres kunst, som en representasjon av Østen, bli sett på som noe underlegent på det internasjonale markedet. Kanskje vil Vestens forestillinger av Østen, som noe irrasjonelt, underutviklet og tyrannisk, påvirke hvordan overklassen representerer underklassen i kunsten, hvor underklassen kan bli fremstilt kun som et trist samfunn med mye elendighet og

urettferdighet. Denne fremstillingen kan igjen forsterke Vestens forestillinger om Østen som underutviklet i forhold til Vesten. I underklassens forsøk på å representere Østen, da ved tradisjonelle kunstuttrykk, blir de undertrykt og deres stemme blir fortiet. Dette skjer ofte i samspill med overklassens representasjon av underklassen og tilnærming til Vesten. Derfor kan det tenkes at en ytterligere påvirkning av forholdene for ytringsfrihet for underklassen er preget av begrensede muligheter til å fremstille egen representasjon av Østen som noe annet enn Vestlige stereotypier og forestillinger. Det er viktig å påpeke at «Vesten» ikke er noe enhetlig, og betegnelsen er brukt i denne oppgaven for få frem poengene. Dette også fordi at betegnelsen brukes av informantene.

7) Konklusjon og oppsummering

Undersøkelsens forskningsspørsmål, «Hvordan påvirker forholdene for ytringsfrihet en samtidskunstner i Downtown, Kairo?», med fokus på kjønn, sosiokulturelle normer, økonomi og marked i lys av landets historiske og politiske kontekst kan besvares med følgende oppsummering av viktige funn og konklusjon:

Denne studien viser at spesielt to hendelser i Egypts historiske og politiske kontekst utmerker seg som betydelige for utviklingen av dagens kunstlandskap og samtidskunstens uttrykksformer og tematikk. Den første hendelsen var Britisk okkupasjon av Egypt som har resultert i et tradisjonalistisk motsvar som et forsøk på å gjenopplive og ta tilbake tradisjonelle uttrykksformer i kunsten, da i samtidskunsten ofte kombinert med et mer moderne og vestlig uttrykk. Denne hendelsen resulterte også i en følelse av motstand og kritikk, som har ført til at kunstnerne bruker arbeidet sitt til å utfordre kolonialismens fortellinger og for å avsløre og kritisere dens påvirkning på samfunnet i dag. Vi kan likevel se at det vestlige idealet fått en betydelig plass i dagens kultur, med innvirkning på verdier, skjønnhetsidealer og populærkultur. Ofte har den mer radikale og politisk engasjerte kunstneren et ønske om å inkorporere tradisjonelle egyptisk kulturuttrykk. Den mer kommersielle, trendfokuserte og suksessopptatte kunstneren virker mer villig til å gå bort fra tradisjonell egyptisk kultur, og har et ønske om å passe inn i et vestlig verdensbilde. Tross disse forskjellene er det mulig å konkludere at begge «typene» av samtidskunstnerne kommenterer samfunnet i Egypt i dag, bare på ulike måter.

Den andre hendelsen av spesiell betydning for samtidskunstnerne er den egyptiske revolusjonen i 2011. Hendelsen har ført til at mange kunstnere bruker arbeidet sitt for å ta opp spørsmål om politisk ustabilitet og sosial ulikhet. For mange egyptiske samtidskunstnere var revolusjonen en hendelse som kultivere dyp inspirasjon og kreativitet. Mye av dagens samtidskunsten er preget av revolusjonen, med motiver og gjenspeiling av revolusjonens hendelser. Revolusjonens ettervirkninger inkluderer ytterligere begrensninger på ytringsfrihet og sensur i Egypt. Dette har ført til selvsensur, der kunstnere unngår kontroversielle temaer helt, eller uttrykker seg på mer abstrakte eller subtile måter for å unngå å tiltrekke uønsket offentlig oppmerksomhet. Til tross for disse utfordringene og begrensningene har mange samtidskunstnere i Egypt funnet andre måter å gå rundt myndighetenes restriksjoner på, for å gjøre sin stemme hørt. Noen uttrykker seg via

gatekunst og offentlige installasjoner. Andre har funnet metoder for å skape kunst som «snakker mellom linjene».

Til felles for begge hendelsene er at de har vist seg å være såre traumer, som har bidratt til følelser av undertrykkelse og berøvelse av identitet og tradisjoner. På en annen side har de også blitt en kilde for inspirasjon for mange kunstnere. Den britiske koloniseringen har bidratt til et bredt kunstnerisk uttrykk, hvor dagens kunstnere har tilgang til både vestlige og tradisjonelle kunstformer, og en blanding av de to. Revolusjonen har ført til at kunstnerne har blitt flinkere til å bruke symbolikk og subtile hint til å ytre seg i kunsten sin. Dette har med på å forme et nytt og aktuelt kunstuttrykk blant kunstnerne. Disse traumene er også to eksempler på hvordan den historiske og politiske konteksten har lagt til grunn et behov for ytring og motstand for samtidskunstnerne i Downtown-området.

Den historiske og politiske konteksten har også vært med på å utvikle sosiokulturelle faktorer og Egypts syn på kjønn, hvor dette også kommer frem som betydelige i forholdene for ytringsfrihet og påvirkning på kunsten. En kvinnelig kunstner som kommer fra en lavere klasse møter på andre utfordringer enn en kvinnelig kunstner fra en høyere klasse. Overklassen er i større grad påvirket av vestlige verdier, som blant annet har en friere tilnærming til ytring og kontroversielle temaer. For medlemmer av lavere klasser er sosiale normer ofte basert på et mer tradisjonelt kjønnsrollebilde, der det er strengere regler for, og undertrykkelse av, kvinner. Ofte må kvinner fra lavere klasser være forsiktige med utradisjonelle og kontroversielle meninger. Det er også sjeldent disse kvinnene forstår eller leser engelsk, og blir dermed mindre påvirket av Vesten, og mer påvirket av landets myndigheter. Kunstnere fra lavere klasser er ofte inspirert av tradisjonelle egyptiske motiver, fremfor politiske og sosiale temaer i samtiden. Antakelig er dette et resultat av frykt for fordommer og konsekvenser, i samspill med begrenset tilgang på informasjon, inspirasjon og aksept. Vi kan derfor konkludere at underklassekvinnen selv sjeldent deltar på samtidskunstlandskapet.

På den andre siden opplever kvinnelige kunstnere med overklassebakgrunn andre former for undertrykkelse og diskriminering. For eksempel ser vi at de møter på forventninger om å etterleve Vestlige estetiske normer i kunstverdenen. Overklassen er ofte opptatt og inspirert av vestlige medier, trender og kultur, og er bevisste de sosiokulturelle forskjellene mellom Vesten og Midtøsten. Her observerer jeg mindre frykt og færre sanksjoner enn for underklassen. I

undersøkelsene kan vi se at det er store forskjeller mellom kvinner, og at forholdene for ytringsfrihet handler om klasse så vel som kjønn. Vi kan fastslå at kvinnelige samtidskunstnere i Egypt ikke er en homogen gruppe, men består av individer og grupper med spesielle erfaringer og identiteter. Disse må anerkjennes og representeres for å få en bedre forståelse for hvordan forholdene for ytringsfrihet påvirker samtidskunstnere. Underklassekvinnen blir ofte oversett og utelatt fra den dominerende kunstscenen, og deres perspektiver og erfaringer blir ikke anerkjent og respektert på samme måte. Dette igjen viser hvordan forholdene for ytringsfrihet kan være et hinder for kunstnerisk utvikling og mangfold i samfunnet, og at ytringsfriheten er skjeft fordelt.

Likevel blir ofte de sosiokulturelle utfordringene kvinnene står ovenfor, som spesielt rammer underklassekvinnen, representert i kunsten til den kvinnelige samtidskunstneren fra overklassen. Flere av disse kunstnere tar opp temaer som undertrykkelse av kvinner, tradisjonelle kjønnsroller og utfordringene de står overfor når det gjelder begrensning på ytringsfrihet. De vet at underklassekvinnen ikke har en stemme i samtidskunstverdenen i Egypt i dag, og at dette er en del av feministiske bevegelser de kollektivt jobber for å styrke. Overklassekvinnen fungerer som en talsperson for kvinner fra underklassen, og representerer deres perspektiver i den dominerende kunstscenen. Det er foreløpig overklassekvinnen som vinner mest i dette tilfellet, både når det gjelder anerkjennelse og suksess som kunstner og forbedringer i forholdene for ytringsfrihet.

Det er ofte forventet at samtidskunstneren imøtekommer vestlige skjønnhetsstandarder, både som person og i kunsten. Det påvirker hvordan kvinnelige samtidskunstnere blir vurdert og evaluert, og dette kan føre til at kunstverk som avviker fra dette blir undervurdert eller oversett. Egyptiske kvinnelige kunstnere retter seg mot Vestens idealer som en metode for å innta en sentral posisjon som kunstner og for å bli akseptert på det internasjonale markedet, hvor de representerer Østen, men på Vestens premisser. Det kan anses som et skritt i riktig retning, samtidig som at det også kan underbygge vestliggjøringen av kunstlandskapet.

Ideen fra kolonitiden om at europeisk kultur er overlegen, og at det er en siviliserende oppgave å videreføre vestlig kultur i det egyptiske samfunnet, har overlevd i dagens Egypt. I deres forsøk på å ta tilbake egen stemme og posisjon har konservative og autoritære politiske krefter forsterket motstanden og ønsker å opprettholde den patriarkalske strukturen. Dette manifesterer seg som et slags hat mot vestlige verdier, og fremprovoserer også en motstand til Vestens feministiske krav og

likestillingsreformer. Vi kan likevel se at overklassen, ofte har et ønske om modernisering og opprettholder Vesten som et ideal.

Mange kvinnelige kunstnere deltar i den offentlige politiske diskursen og i feministiske bevegelser. Det finnes et skille mellom samtidskunst skapt av kvinner, og samtidskunst skapt av menn. De kvinnelige kunstnerne lar et mer samfunnsrelevant og tankevekkende kvinnelig perspektiv komme til syne. De bruker kunsten til å utfordre de tradisjonelle perspektivene som ligger til grunn i samfunnet, som et forsøk på opplysning og å motivere til endring.

I lys av den historiske og politiske konteksten kan vi se at Egypts kunst og kultur av flere årsaker har blitt påvirket av ulike kulturer og tilkoblet et globalt nettverk. I undersøkelsene kom det frem at egyptisk kunst er del av et internasjonalt marked, preget av globalisme og økonomiske interesser, hvor vesten har dominerende makt. Størsteparten av samtidskunst- og kulturarrangement, samtidskunstkjører og tilhørende organisasjoner enten mottar økonomisk støtte av internasjonale organisasjoner, har internasjonale kunder, eller deltar i internasjonale samarbeid. Det er nødvendig å komme inn på det internasjonale markedet for å kunne tjene nok penger og få annerkjennelse og respekt som kunstner i Egypt. Vi kan se at både kolonitidens import av vestlige verdier og idealer, og dagens globalisering, er begge viktige faktorer for påvirkning på samtidskunstnere og deres måter å uttrykke seg på.

Vesten er en «verdifull kunde» og toneangivende for kunstproduksjonens innhold, tematikk og forhold for ytringsfriheten. Med Vestens mer liberale syn på kjønn, seksualitet, politikk og sosiale ulikheter, og i lys av samtidskunstens kontroversielle og aktuelle karakter, skaper dette et marked og rom for usensurert kunst utover hjemmemarkedet, som er preget av de egyptiske myndighetenes sensur. Myndighetene i Egypt erkjenner et ønske om internasjonal kulturell anerkjennelse, hvor den vestlige, og ofte mer kontroversielle, kunsten får aksept og plass i det egyptiske kunstmarkedet. Derfor påvirker markedskreftene forholdene for ytringsfrihet til å bli friere, men hvor dette oftest vil være gyldig for den mer vestlige overklassesamtidskunstneren.

Kunsten preges av et vestlig syn på modernisme, og fremstillingen av problematiske temaer kan likne på Vestens syn om hva som er riktig og galt. Dette resulterer i en interesse for å skape kunst som reflekterer et forsøk på å være «en av de» eller et forsøk på å gjenspeile Vestens forestilling og

forståelse av Østen. I inkorporeringen av tradisjonisme i moderne samtidskunst kan dette ofte representere Østen som noe eksotisk, primitivt eller irrasjonelt. Kommodifisering av kunst og nykoloniale markedsforbindelser er en stor påvirkningsfaktor på forholdene for ytringsfrihet og dets innvirkning på samtidskunstnerne. På den ene siden får de mer frihet til å ytre seg om kontroversielle temaer, men hvor de på den andre siden får incentiv til å gjøre dette basert på vestlige verdier for å kunne lykkes på markedet og økonomisk. Derfor kan en ytterligere påvirkning av forholdene for ytringsfrihet for underklassen preges av begrensede muligheter til å fremstille egen representasjon av Østen som noe annet enn Vestlige stereotyper og forestillinger.

Denne oppgaven er et bidrag til en bedre forståelse av hvordan forhold for ytringsfrihet kan være komplekse, ofte formet av en sammensatt historisk og politisk kontekst, og kan ha betydelig påvirkning på et samfunns kultur og samtidskunstlandskap. Det er likevel en tidskrevende og omfattende prosess og avdekke denne påvirkningen i sin helhet. På grunn av dette har denne oppgaven resultert i en dypere innsikt i samtidskunsten som tar del i moderniseringsprosessene, fremfor kunst som i sin helhet bevarer et tradisjonistisk kunstuttrykk. Et interessant emne for fremtidig forskning kan derfor være å utforske ytringsrommet for kunstnere som arbeider for å fremheve og styrke «ekte» egyptisk kunst og kultur.

8) Referanseliste

- Adorno, T. W. (2007). *Commitment* (F. McDonagh, Overs.). Verso. (Opprinnelig utgitt i 1962)
- Alaidy, A. (2009). *Being Abbas el Abd* (H. Davies Overs.). Dar Merit. (Opprinnelig utgitt i 2006)
- Alexander, J. C. (2004). Toward a Theory of Cultural Trauma. *Cultural trauma and collective identity* (1-31). University of California Press
- Barker, C. & Jane, A. E. (2016). *Cultural studies: theory and practice* (5. Utg.). Sage Publications
- Bernard, H. R. (2002). *Research methods in anthropology: Qualitative and quantitative approaches*. (3. Utg.). Walnut Creek
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics* (R. Nickas, Overs.). Le Presse Du Reel. (Opprinnelig utgitt 1998)
- Brown, J. (2011, 20. desember). *Salafis and Sufis in Egypt*. Carneige Endowment for International Peace. <https://carnegieendowment.org/2011/12/20/salafis-and-sufis-in-egypt-pub-46278>
- Brown, N. J. & el-Sadany, M. (2017, 30. oktober). How a state of emergency became Egypt's new normal. *Washington Post*, <https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2017/10/30/how-a-state-of-emergency-became-egypts-new-normal/>
- Cambanis, T. (2015). *Once upon a revolution: An Egyptian story*. Simon and Schuster
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*. 1989(1), 139-167
- Danto, A. (1981). *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Harvard University Press

- Danto, A. (1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press
- De forente nasjoner. (1966). *International Covenant on Civil and Political Rights*.
De forente nasjoner
- De forente nasjoner. (2021, 2. september). *Egypt*. FN-sambandet. <https://www.fn.no/Land/egypt>
- De forente nasjoner. (2022, 8. desember). *FNs Verdenserklæring om menneskerettigheter*.
FN-sambandet. <https://www.fn.no/om-fn/avtaler/menneskerettigheter/fns-verdenserklæring-om-menneskerettigheter>
- De forente nasjoner. (2022, 4. februar)². *Konvensjon om sivile og politiske rettigheter*.
FN-sambandet. <https://www.fn.no/om-fn/avtaler/menneskerettigheter/konvensjon-om-sivile-og-politiske-rettigheter>
- Det Norske Akademis Ordbok. (2023). *Samtid*. NAOB. <https://naob.no/ordbok/samtid>
- Eriksen, T. H. (2021). *Små steder - store spørsmål: innføring i sosialantropologi* (4. utg.). Universitetsforlaget
- Escobar, A. (1995). *Encountering development: The making and the unmaking of the third world*. Princeton University Press
- Fosshagen, K. (2021, 15. september). *Orientalisme*. Store Norske Leksikon.
<https://snl.no/orientalisme>
- Freedom House. (2023). *Freedom in the world 2023: Egypt*. Freedom House.
<https://freedomhouse.org/country/egypt/freedom-world/2023#CL>
- Ganzeer. (2014). *Concept Pop: Woah! Make way for Egyptian artists!*. Cairo Review 14

- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures: selected essays*. Basic Books
- Goodman, Nelson. (1976). *Languages of Art*. Hackett Publishing Company
- Graham, G. (1997). *Philosophy of the arts: An introduction to aesthetics*. Routledge
- Hagen, L. A. & Skorpen, S. G. (2016). *Hjelp, jeg skal på feltarbeid!: Håndbok i etnografisk metode*. Cappelen Damm Akademisk
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (1983). *Ethnography: Principles in practice*. Tavistock
- Homan, R. (1980). The Ethics of Covert Methods. *The British Journal of Sociology*, 31(1), 46-59
- Horkheimer, M., Adorno, T. (1987). *Dialectic of Enlightenment*. (E. Jephcott, Overs.). *Stanford University Press*. (opprinnelig utgitt i 1947).
- Jacobsen, D. I. (2015). *Hvordan gjennomføre undersøkelser?: Innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. (3. utg.). Cappelen Damm Akademisk
- Kierulf, A. & Gisle, J. (2021, 21. desember). *Ytringsfrihet*. Store Norske Leksikon.
<https://snl.no/ytringsfrihet>
- Krauthammer, C. (2007, 18. mai). *Prelude to the six days*. Washington Post.
<https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/05/17/AR2007051701976.html>
- Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T. M., & Rygge, J. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg. ed.). Gyldendal akademisk
- Little, D. P, Holt, P. M & Smith, C. G. (2023, 5. mai). *Egypt*. Britannica.
<https://www.britannica.com/place/Egypt>

- Louie, I. (2019, 1. mai). Judge overseeing polling station recounts troubling incidents in constitutional referendum. *Mada Masr*, <https://www.madamasr.com/en/2019/05/01/feature/politics/judge-overseeing-polling-station-recounts-troubling-incidents-in-constitutional-referendum/>
- MacLeod, A. (1991). *Accommodating protest: Working women, the New Veiling, and Change in Cairo*. Columbia University Press
- Mangset, P. (1992). *Kulturliv og forvaltning*. Universitetsforlaget
- Mehrez, S. (2008). *Egypt's culture wars: Politics and practice*. Routledge
- Metin, A. (2020). Occidentalism: An Eastern Reply to Orientalism. *Bilig – Journal of Social Sciences of the Turkic World*, 181-202. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1046348>
- Moltu, Berit. (2004). Etnografi og kunnskapsproduksjon. Om å skrive seg ut av feltarbeidet. *Norsk antropologisk tidsskrift*, 15 (4), 241-256
- Morley, D. (1992). *Television, audience and cultural studies*. Routledge
- Pollock, G. (1999). *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Routledge
- Rancière, J. (2009). *The Emancipated Spectator* (G. Elliott, Overs.). Venso. (Opprinnelig utgitt i 2009).
- Rabinow, P. (1977). *Reflections on fieldwork in Morocco*. University of California Press
- Robertson, J., & McDaniel, C. (2012). *Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980* (3rd ed.). Oxford University Press
- Rød, A. (2023, 3. mars). *Samtidskunst*. SNL.no. <https://snl.no/samtidskunst>

- Said, E. W. (1993). *Culture and imperialism*. Knopf
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books
- Schackt, J. (2022, 29. juli). *Franz Boas*. Store norske leksikon. https://snl.no/Franz_Boas
- Schackt, J. (2019, 20. september). *Kultur*. Store Norske Leksikon. <https://snl.no/kultur>
- Selim, A. (2014, 3. August). Toward an art that hides nothing behind. *Mada Masr*,
<https://www.madamasr.com/en/2014/08/03/feature/culture/toward-an-art-that-hides-nothing-behind/>
- Seymour-Jorn, C. (2021). *Creating spaces of hope: young artists and the new imagination in Egypt*.
The American University in Cairo Press
- Singh, S. (2015). Adorno in context: historical realities of concept pop – debating art in Egypt. *The association of Adorno studies*, journal 19/January
- Siverts, H. og Johannessen, F. S. (2021, 26. januar). *Kulturrelativisme*. Store norske leksikon.
<https://snl.no/kulturrelativisme>
- Spivak G. C. (1988). Can the subaltern speak? I C. Nelson & L. Grossberg (Red.), *Marxism and the interpretation of culture* (271-316). University of Illinois Press
- Spradley, J. P. (1980). *Participant observation*. Waveland Press, Inc.
- Sørensen, A. S., Høystad, O. M., Bjurström, E., Vike, H., & Nordgård, Y. (2008). *Nye kulturstudier: en innføring*. SAP Spartacus.
- Ted Conferences. (2016, 14. November). *The urgency of intersectionality*. Ted.
https://www.ted.com/talks/kimberle_crenshaw_the_urgency_of_intersectionality

Thompson, J. (2008). *A history of Egypt: From earliest times to the present*. The American University in Cairo Press

Whitehead, L. T. (2005). *Basic classical ethnographic research methods: Secondary data analysis, fieldwork, observation/participant observation, and informal and semi-structured interviewing*. University of Maryland

Whitehead, L. T. (2002). *What is ethnography?: Methodological, ontological and epistemological attributes*. University of Maryland

Zayyad, N, A. (2023, 2. April). *A History of Tahrir Square*. Midan Masr.
<http://www.midanmasr.com/en/article.aspx?ArticleID=140>