

«Mumiene forteller»

En analyse av egyptiske utstillinger på norske universitetsmuseum



Kristine Hegreberg

Masteroppgave i kulturvitenskap

Institutt for arkeologi, historie, kultur- og religionsvitenskap

Universitetet i Bergen

Våren 2020

Abstract

The purpose of this master's thesis is to create new insights into what is disseminated about the ancient Egyptian culture at Norwegian museums, and how this is done. The study is inspired by the «new museology», which with a critical gaze questions the museums' activities. The thesis is based on fieldwork and observation of two Egyptian exhibitions in Norway. The first is «Eternal Life - Treasures from Ancient Egypt» at the University Museum of Bergen, and the second is «Eternal Life in Ancient Egypt» at the Museum of Cultural History in Oslo. Through an exhibition analysis of the objects, the visual aids and the texts in the exhibitions, this thesis examines which aspects of the Egyptian culture that are highlighted and which are omitted, and what similarities and differences there are between the exhibitions. Furthermore, the findings are also used to analyze which view of knowledge underlie the dissemination, and whether the museums meet their visions in the Egyptian exhibitions.

The findings show that both exhibitions partly reflect stereotypical notions of ancient Egyptian culture by highlighting the Egyptians religious conceptions of death as the defining cultural element. Religion is the prevalent theme of the exhibition in Oslo, while in Bergen one can also find various other aspects of Egyptian society. The findings also show that both exhibitions are traditional exhibitions which mainly convey facts about the Egyptian culture through informative and explanatory texts. At the same time, there are also traces of doubt, criticism and interpretation in certain places in the texts. This is especially true for the exhibition in Bergen.

Forord

«I have realized that the past and future are real illusions, that they exist in the present, which is what there is and all there is»

- Alan Watts

Den gamle egyptiske kulturen har vært en kilde for fascinasjon for mennesker i tusenvis av år, og som så mange andre før meg har også jeg alltid følt meg fascinert av alt som har med denne kulturen å gjøre. I over et år har jeg prøvd å finne et svar og en forklaring når folk har spurt meg om hva som er så interessant med det gamle Egypt. I arbeidet med denne masteroppgaven har jeg ikke kommet nærmere svaret, men jeg har oppdaget at jeg ikke er alene, verken i min interesse eller mangel på forklaring.

Det er flere som fortjener takk for deres bidrag til denne masteroppgaven. Takk til min veileder Haci Akman for å hatt troen på oppgaven fra dag én. En stor takk skal også rettes til Anna Karlsson for å ha lest og kommentert utallige utkast som jeg har sendt i tide og utide. Jeg vil også takke mine medstudenter Mari, Vilde, Marita, Andreas og Stine for tilbakemeldinger og moralsk støtte, men også for flere fine år sammen. Kulturvitenskap hadde ikke vært det samme uten dere.

Takk til Nofret, Dismutenibtes og den navnløse mannen. Jeg håper deres hjerter ble funnet lettere enn Maats fjær. Den største takken skal rettes til Teshemmin for å ha inspirert meg til å skrive om egyptiske utstillinger. Uten deg hadde ikke denne masteroppgaven eksistert.

Takk.

Sotra, 15. mai 2020

Kristine Hegreberg

Innholdsliste

Kapittel 1 – Introduksjon	6
Problemstilling	7
Bakgrunn: Egyptomania	8
- Den nye egyptomania tar form	9
- Koloniseringens politiske maktspill og synet på «de andre»	12
- Egypt i fiksjon og populærkulturen – før og nå	14
Tidligere forskning	17
- Den nye museologien	17
- «De andre» på museum	18
- Egyptiske utstillinger	19
Oppgavens struktur	21
Kapittel 2 – Metode og etiske refleksjoner	23
Feltarbeid – forberedelser, utførelse og erfaring	23
Utstillingsanalyse – å lese utstillinger	24
Sekundært skriftlig materiale	25
Etiske refleksjoner	26
Kapittel 3 – Teoretiske perspektiver	28
Den nye museologien – et kritisk blikk på museum	28
Fortellinger om «de andre» og stereotyper	29
Kunnskapssyn og utstilling som kulturell konstruksjon	31
Kapittel 4 – Museumsdefinisjoner og visjoner	34
Hva er et museum? Definisjoner i endring	34
Museenes visjoner og verdier	37
Kapittel 5 – Fra kanopiske krukker til veggmaleri: Gjenstander, visuelle virkemidler og opplevelse	39
Utstillingene	40
- «Evig liv – skattar frå det gamle Egypt» - utstillingen i Bergen	40
- «Evig liv i Det gamle Egypt» - utstillingen i Oslo	45

Utstillingenes institusjonelle kontekst og plassering i museene	49
Utstillingssjanger	52
Rommene	56
Bilder og film	57
Veggmaleri	59
Montrene	61
Gjenstandene	62
Atmosfære og kroppslig opplevelse	65
Oppsummering	67
Kapittel 6 - «Mumiene forteller»: Tekstene i utstillingene	69
Utstillingenes navn	70
Om samfunnet	71
- Religion	71
- Makt	76
- Klasseskiller og kjønnsroller	79
- Dagligliv	83
- En sivilisasjon	86
Om seg selv	90
Om «oss»	93
Skrivefeil i utstillingen(e)	97
Oppsummering	98
Kapittel 7 – Utstillingenes kunnskapssyn	100
Et blikk på utstillingenes kunnskapssyn	100
Visjon eller realitet?	106
Oppsummering	107
Kapittel 8 - Avslutning	108
Utstillingenes fremstilling av det gamle Egypt	108
Forskjeller og likheter i utstillingene	111
Veien videre	112
Litteraturliste	114

Kapittel 1

Introduksjon

Jeg fikk ideen til masteroppgaven etter at jeg hadde besøkt den egyptiske utstillingen på Universitetsmuseet i Bergen. «Mumiane fortel» står det med store bokstaver ved inngangen til utstillingen. Hva er det de forteller, og er det egentlig mumiene som forteller? Det er nettopp dette som skal undersøkes i denne masteroppgaven.

I begynnelsen hadde jeg planer om å undersøke hvordan døden ble fremstilt på museum, med utgangspunkt i mumier. Men under min andre observasjon av utstillingen i Bergen ble jeg oppmerksom på andre interessante aspekter i deler av utstillingen som ikke var direkte relatert til mumiene, som fortellinger om dagliglivet til egypterne. Underveis valgte jeg å inkludere den eneste andre egyptiske utstillingen i Norge, og under analysen ble jeg også interessert i hva utstillingene kan fortelle om museenes kunnskapssyn. Oppgaven har dermed fått et annet fokus og tema enn opprinnelig planlagt.

Jeg har altså valgt å analysere to utstillinger. Den første er «Evig liv – skattar frå det gamle Egypt» ved Universitetsmuseet i Bergen. Den andre er «Evig liv i Det gamle Egypt» ved Kulturhistorisk museum i Oslo¹. Disse utstillingene er de eneste nåværende utstillingene i Norge som omhandler den eldre egyptiske sivilisasjonen². Begge utstillingene befinner seg på universitetsmuseer og er en del av basisutstillingene³ til museene. Egyptiske gjenstander har vært en del av norske museumssamlinger siden tidlig på 1800-tallet, helt fra museene begynte innsamlingen av gjenstander. Mumien Teshemmin ankom museet i Bergen allerede i 1828, og den første gjenstanden som ble registrert i Etnografisk Museums samlinger (nå Kulturhistorisk Museum i Oslo) var en statuett av guden Osiris, kongen av underverdenen. Likevel har det nærmest ikke vært forsket på egyptiske utstillinger på norske museum. Når jeg har fortalt andre om temaet for masteroppgaven min har jeg ofte blitt spurt hvorfor jeg har valgt norske utstillinger, og ikke de større og mer spektakulære utstillingene på British Museum eller Louvre. Det er delvis av praktiske grunner, da jeg er norsk og bor i Norge, noe som har gjort det enklere å observere utstillingene her. Men også

1 For enkelhets skyld kommer jeg til å omtale utstillingen på Kulturhistorisk museum i Oslo som «utstillingen i Oslo», og utstillingen på Universitetsmuseet i Bergen for «utstillingen i Bergen».

2 Når jeg i denne masteroppgaven bruker ord som «egypter» og «egyptisk» o.l. refererer jeg til den gamle egyptiske sivilisasjonen, og ikke nåtidens egyptere. Henviser jeg til dagens egyptere vil det spesifiseres.

3 Basisutstillinger er langvarige utstillinger som «formidler bred og grunnleggende kunnskap innenfor et fagområde» (NOU 2006: 8, s. 28). Skiftende utstillinger stilles derimot ut i en avgrenset periode, og har ofte snevrere tema.

fordi jeg i mine forundersøkelser oppdaget at det meste av litteraturen jeg fant om mumier eller egyptiske gjenstander var britisk. At jeg fant veldig lite om norske utstillinger, samtidig som jeg hadde besøket på Universitetsmuseet i Bergen ferskt i minnet, gjorde at jeg valgte å gå for de to norske utstillingene vi har i Norge i dag. De virker kanskje ikke like spektakulære som utstillinger i andre land, men det gjør dem kanskje enda mer interessante ut i fra et forskningsperspektiv. Det er ofte enklere å stille spørsmål ved det usedvanlige og storslagne, mens det som blir oppfattet som alminnelig oftere blir tatt for gitt og glir under radaren.

Problemstilling

Jeg er som sagt interessert i hva mumiene har å fortelle, men jeg ser dem som et medium museet snakker gjennom. For de døde har ikke lært å snakke og mumiene sier ingenting selv. Hovedformålet med denne oppgaven er å skape ny innsikt om *hva* som formidles om den gamle egyptiske kulturen på norske museum, og *hvordan* dette gjøres. Jeg tar utgangspunkt i at utstillinger er en spesiell form for fortelling som skapes gjennom samspillet mellom objekt, tekst og visuelle virkemiddel (jf. Lien og Nielssen 2016, s. 20). Det vil derfor være viktig å analysere alle disse elementene. Jeg er også interessert i hva slags kunnskapssyn som kommer til uttrykk i de egyptiske utstillingene, og vil i det siste analysekapittelet bruke funnene fra de to første analysekapitlene til å undersøke om utstillingene har «eit tradisjonelt, autoritativt kunnskapssyn som presenterer objektive fakta, eller eit meir ope perspektiv som kan stimulere til kritisk refleksjon» (ibid. s. 22), da dette vil påvirke både *hvordan* og *hva* man formidler. Hovedproblemstillingen min lyder som følger:

- Hva og hvordan formidler utstillingene om den gamle egyptiske kulturen?

For å besvare dette spørsmålet har jeg i tillegg noen underspørsmål:

- Hvilke aspekter av egypternes kultur blir fremhevet, og hvilke blir utelatt?
- Hvilke likheter og forskjeller er det mellom utstillingene?
- Hvilket kunnskapssyn ligger til grunn for kunnskapen som formidles i utstillingene?
- Møter museene sine visjoner i de egyptiske utstillingene?

For å kunne svare på disse spørsmålene er det to sentrale aspekter i utstillingene som skal

analyseres. Det første er gjenstandene og de visuelle virkemidlene. I kapittel 5 vil jeg blant annet analysere hvilke gjenstander som er valgt ut, hvordan de er plassert og hva slags visuelle virkemidler som er tatt i bruk. Det andre viktige aspektet er tekstene i utstillingene. Både innhold og form, altså hva og hvordan de formidler, og spesielt inkluderingen eller ekskluderingen av stereotypiske forestillinger om den egyptiske kulturen, vil være sentrale elementer i tekstanalysen i kapittel 6. I kapittel 7 vil funnene fra de to forrige kapitlene brukes for å finne ut hva de kan si om utstillingenes kunnskapssyn, i tillegg til at utstillingene også settes inn i et større perspektiv ved at funnene settes opp mot museenes visjoner for å se om museene møter visjonene i de egyptiske utstillingene.

Bakgrunn: Egyptomania

Den gamle egyptiske kulturen har vært en kilde til fascinasjon i århundrer, og i dag kalles denne fascinasjon ofte «egyptomania»⁴. Det eksisterer mange stereotypiske forestillinger om den egyptiske kulturen som også påvirker hvordan den fremstilles, ikke bare i populærkulturen men også i museumsutstillinger. De gamle grekere oppfattet den egyptiske kulturen som både eksotisk og imponerende, en oppfatning mange fremdeles deler i dag (Fritze 2016, s. 26). Den egyptiske kulturen hadde mange kulturelle elementer som var velkjente både i deres egen tid og i dag, som de storslåtte pyramidene, de mystiske og intrikate hieroglyfene⁵ og de berømte mumiene. Det er ikke rart at man i tidligere tider så på Egypt med stor interesse da landet var en stormakt i oldtiden, og i motsetning til mange andre store stater og kulturer overlevde Egypt og dens kultur også flere okkupasjoner av andre folkegrupper (ibid. s. 54).

Egypt har alltid hatt en spesiell posisjon i Europa, mye grunnet landets rolle i Bibelen. Det var i Egypt at Moses ble født, og til slutt ledet sitt folk ut av i den berømte bibelhistorien, og det var faraoens uvillighet til å gi slipp på israelittene som gjorde at Gud sendte de ti landeplagene mot landet. Egypterne behandlet israelittene som slaver, og i denne bibelhistorien fremstilles dermed Egypt som et undertrykkende land. Samtidig kunne Egypt også være et tilfluktssted. Det var til Egypt Josef og Maria dro med Jesusbarnet da de måtte flykte fra Betlehem for å unngå at barnet skulle bli drept (ibid. s. 68). Bibelen har altså et ambivalent syn på Egypt, et syn som gjenspeiler seg i mange deler av egyptomania. Lenge var Bibelen og dens historier den viktigste kilden til

4 Begrepet «egyptomania» har både positive og negative konnotasjoner, men som Moser (2015) og Fritze (2016) argumenterer for er andre begreper for interessen for Egypt ofte for snevre og omfatter ikke alle de ulike elementene innenfor denne interessen.

5 Egypternes skriftspråk.

informasjon og forestillinger om Egypt i Europa (Fritze 2016; Thomas 2012).

Den vestlige⁶ interessen for Egypt dabbet av i middelalderen, men i renessansen⁷ fikk den en ny oppsving. På 1600- og 1700-tallet var egyptiske gjenstander for det meste å finne i private samlinger og kuriositetskabinett⁸ (Moser 2015, s. 1282; Riggs 2010, s. 1132). Men også British Museum hadde egyptiske gjenstander i sin samling da de åpnet i 1753 (Bednarski 2010, s. 1095). Fremvisning av egyptiske gjenstander har altså en lang tradisjon i europeiske museum. På denne tiden ble gjenstandene generelt sett oppfattet som verdifulle fordi de var underlige eller eksotiske, og de ble sjelden satt i en større kontekst slik det ble vanlig senere.

Den nye egyptomania tar form

Det var ikke før Napoleon invaderte Egypt i 1798 at interessen virkelig fikk fart på seg, både akademisk og i populærkulturen. Napoleon hadde med seg både kunstnere og forskere på ekspedisjonen som både dokumenterte og samlet inn informasjon om egyptiske gjenstander og monumenter. Selv om franskmennene til slutt tapte kampen om Egypt til britene, ble deres dokumentasjon av Egypts monumenter og reiseskildringer fra oppholdet deres der svært populære (Fritze 2016, s. 164)⁹. Det som skulle bli det viktigste elementet for å vekke interessen for Egypt var derimot funnet av Rosettasteinen. Det er tre skriftspråk inngravert på steinen: hieroglyfer, demotisk og gresk. Funnet av Rosettasteinen gjorde at man nå kunne oversette og forstå hieroglyfer, noe som gjorde steinen til den viktigste nøkkelen til å forstå den gamle egyptiske kulturen. Dette har også gjort den til den mest besøkte attraksjonen på British Museum, der steinen nå befinner seg.

Egypt var ikke lenger bare for intellektuelle eller samfunnseliten, og i britiske aviser ble det skrevet mye om landet, noe som økte populariteten blant massene (Bednarski 2010, s. 1092). På begynnelsen av 1800-tallet begynte også turister å besøke Egypt, mens det tidligere bare var kjøpmenn og diplomater som foretok denne reisen (Fritze 2016, s. 189). Selv om transportmidlene ikke nødvendigvis er de samme i dag som for 200 år siden, er både rutene til dagens turister og

6 Når jeg bruker ordene «vestlig» og «ikke-vestlig» eller variasjoner av disse ordene gjør jeg dette for enkelhetens skyld. Jeg er av den oppfatning at disse begrepene er kulturelle konstruksjoner.

7 I renessansen var Roma det eneste stedet i Europa som hadde en større samling med egyptiske gjenstander (Fritze 2016, s. 134).

8 Dette var gjenstandssamlinger som var eid av privatpersoner og som kunne ha mange ulike typer gjenstander, alt etter hva eieren var interessert i.

9 En av de mest berømte av disse skildringene var *Description de l'Égypte* (1809-1829), og nettopp dette bokverket var en av hovedattraksjonene for den midlertidige utstillingen «Egypt i bevegelse» som ble utstilt på Kulturhistorisk museum i Oslo høsten 2018. Jeg hadde dessverre ikke anledning til å gå på denne utstillingen.

stedene de besøker mye de samme som før (ibid. s. 194). Forestillingen om hva som er verdt å få med seg som turist i Egypt ble altså etablert rundt denne tidsperioden. Mange europeere som dro til Egypt så ned på datidens egyptere, og uttrykte at det var vanskelig å forestille seg at de kunne være etterkommere av de gamle egypterne som hadde bygget så mange fantastiske ting (ibid. s. 203). Samtidig kunne egypterne dra nytte av den vestlige interessen for deres forfedre, og tjene gode penger på å selge antikviteter og mumier til et vestlig publikum. Av alle egyptiske «antikviteter» står mumien i særstilling. Utenom menneskers fascinasjon av døden generelt sett, har mumier har også vært populære av andre grunner. På 1600-tallet var det stor etterspørsel etter mumier da man mente at mumier fungerte som medisin, og man kunne derfor kjøpe oppmalt mumie på apoteket (ibid. s. 182). Selv om denne praksisen ble mindre populær utover 1700-tallet stoppet man ikke å selge det før på begynnelsen av 1900-tallet. Utenom medisin ble mumier også i en periode brukt til å lage maling, og noen steder ble de brukt som brensel. Mumier ble generelt sett ikke sett på som verdifulle på denne tiden, men etterhvert steg interessen for dem og det ble arrangert «mumieutpakninger», altså arrangementer der man pakket ut mumier¹⁰ foran et betalende publikum (ibid. s. 184). Denne praksisen mistet sin popularitet i midten av 1800-tallet. Men mumiens popularitet har holdt seg frem til i dag, noe jeg vil gå nærmere inn på senere i dette kapittelet.

Egyptiske gjenstander fant som oftest veien til europeiske samlinger og museum gjennom konsuler fra forskjellige land (Riggs 2010, s. 1134), og de tre store navnene i denne innsamlingen av egyptiske gjenstander var italieneren Bernardino Drovetti, briten Henry Salt og italieneren Giovanni Battista Belzoni (Fritze 2016, s. 175). Disse tre mennene hentet ut store mengder gjenstander fra ulike arkeologiske utgravninger og solgte dem videre til ulike museer og samlere. De hadde også private samlinger, og i 1821 ble Belzoni sin samling stilt ut i en offentlig utstilling i Egyptian Hall på Piccadilly i London (Thomas 2012). Utstillingen var en rekonstruksjon av graven til Seti I som Belzoni hadde oppdaget, og viste seg å være svært populær blant publikum, med nesten to tusen besøkende bare den første dagen.

Det var i denne tidsperioden og konteksten at de fleste egyptiske gjenstandene som nå befinner seg i Norge fant veien til norske museum. To av mumiene som befinner seg i Norge ble donert av Giovanni Anastasi¹¹, som var den norsk-svenske konsulen i Egypt (Bettum 2010). Teshemmin

10 Dismutenibtes, Teshemmin og Nofret har alle vært pakket ut på et tidspunkt, men dette har skjedd på museene av museumsansatte, og ikke foran et publikum. Mumien til den navnløse mannen har derimot ikke blitt åpnet (Mumieweb u.å.).

11 I utstillingen i Bergen står det at det var Anastasi som sendte Teshemmin til museet, men ut i fra nye funn i dokumenter fra museets arkiver ser det ut til at dette er feil, og at det var Gerhard Stub som sendte henne til museet (På Høyden 2013). Teksten i utstillingen har derimot ikke blitt endret.

ankom Bergen Museum i 1828, mens Dismutenibtes ble donert til Kongelige Frederiks Universitet (nå Universitetet i Oslo) i 1838. Anastasi donerte også andre gjenstander til museene, som amuletter og usjabbier. Nofret¹² ble donert til Universitetet i Oslo sin Ethnografiske Samling i 1889 av kong Oscar II (som selv fikk henne i gave), mens den navnløse mannlige mumien i Bergen ble donert til museet av Fridtjof Sundt i 1902. Andre gjenstander kom også som gaver, blant annet to mumiekister som befinner seg i utstillingen i Oslo, som var del av et stort funn i Deir el-Bahri i 1891. Disse var en gave fra khediv Abbas II av Egypt, som også donerte gjenstander fra funnet til andre vestlige museer. I Bergen ankom den siste gjenstanden i 1903, mens i Oslo kom de siste gjenstandene så sent som i 1962 (informasjon fra utstillingene).

I Storbritannia ble de egyptiske gjenstandene i begynnelsen gjerne sett på som kuriositeter, og ikke skikkelig kunst. Mange var usikker på hvilken status man burde tilegne dem og hvilken verdi de egentlig hadde, både estetisk og økonomisk (Thomas 2012, s. 8). Stephanie Mosers studie av egyptiske gjenstander på British Museum på 1800-tallet antyder at disse gjenstandene ikke hadde like høy status som de romerske og greske gjenstandene (2006). Det var først utover på 1800-tallet at de egyptiske gjenstandene ble opphøyet til kunst og antikviteter på lik linje med de romerske og greske. I Frankrike var det annerledes. Her ble Egypt sett på som likeverdig, og egyptisk kunst ble generelt sett oppfattet på lik linje med annen klassisk kunst (Riggs 2010). På Bergen Museum i 1840-årene ble de egyptiske gjenstandene klassifisert i samme kategori som romerske oldsaker og mineraler (Ågotnes 2012, s. 218). De ser derimot ikke ut til å ha vært klassifisert som en del av den etnografiske samlingen i museet (selv om de ble utstilt ved siden av dem), slik de er i dag.

Selv om ulovlig handel og plyndring var utbredt ble mange gjenstander også kjøpt lovlig eller gitt som gaver av egyptere. Mohammad Ali Pasha, som var guvenør eller khediv i Egypt fra 1805 til 1848, ga ofte gaver til europeiske museum og agenter fordi han ville styrke båndet til europeiske stormakter (Fritze 2016, s. 175). Khediven ser ikke ut til å ha vært nevneverdig bekymret for at egyptiske antikviteter ble ødelagt eller fjernet fra sitt hjemland, og han var ikke den eneste. Mange egyptere har gjennom tidene hatt en praktisk tilnærming til sin kulturarv, og tok tidligere ofte fra hverandre gamle monumenter og bygninger for å gjenbruke materialene (ibid. s. 179). Mange statuer og monumenter har også blitt ødelagt da monumentene og gjenstandene har blitt oppfattet som hedenske symboler av noen muslimske egyptere¹³ (Riggs 2013, s. 69). Siden 1983 har derimot Egypt ulovliggjort eksport av alle antikviteter, som nå tilhører staten. Samtidig har ikke egyptiske

12 Nofret er navnet Kulturhistorisk museum i Oslo har gitt henne. Hennes egentlige navn er ukjent.

13 De fleste egyptere er i dag muslimske. Det er som oftest såkalt «radikale» som har ødelagt eller ønsker å ødelegge gamle monumenter, også i dag (se f.eks. Wedeman 2012).

myndigheter uttrykt noe spesiell bekymring for behandlingen av egyptiske mumier som befinner seg på vestlige museum, selv om utstilling av menneskelige levninger er et mye debattert tema i museumsverden i dag (Nicolaisen 2007; Riggs 2010). Det er også sjelden at Egypt ber om tilbakeføring av gjenstander, selv gjenstander med usikker proveniens¹⁴.

I 1922 ble graven til Tutankhamon oppdaget av den britiske arkeologen Howard Carter, og dette skulle vise seg å bli det mest kjente funnet i egyptologisk historie (Fritze 2016, s. 222). Funnet førte til en spesiell versjon av egyptomania kalt «Tutmania», og Tutankhamons dødsmaske i gull har blitt det mest kjente symbolet og representasjonen for det gamle Egypt. At Tutankhamon ble så populær som han har blitt var ikke gitt. I sin tid ser han ikke ut til å ha vært en mektig farao, og han var lite kjent før graven hans ble funnet. Populariteten hans hadde delvis å gjøre med at han regjerte i en tid med politisk intrige, at han var svært ung da han ble farao og at han døde tidlig av uvisse årsaker (Bednarski 2010; Fritze 2016). Samtidig var det også på denne tiden at massemedia tok form, og nyheten om gravfunnet ble spredd på måter som var utenkelig før. Interessen ble heller ikke mindre av at Lord Carnarvon, som finansierte utgravingen til Carter, døde kort tid etter. Mange mente at det var mumiens forbannelse som tok livet av ham (Fritze 2016, s. 227).

Selv om disse enkelthendelsene var viktige for utbredelsen av egyptomania var de ikke de eneste grunnene til at interessen spredde seg. Som Moser understreker:

It was not simply major discoveries that caused a craze for ancient Egypt, but rather, the interaction between existing visual traditions of representation (which were vibrant and strong), an emerging academic discourse on Egyptian antiquities, and discourses of colonialism and imperialism (2015, s. 1290).

Det var altså mange ulike hendelser og strømninger i samtiden som til sammen videreførte og økte interessen for det gamle Egypt. Som vi skal se kunne den egyptiske kulturen og gjenstandene den etterlot seg også brukes til ulike formål i samtiden.

Koloniseringens politiske maktspill og synet på «de andre»¹⁵

Det gamle Egypt kunne også brukes i politiske hensikter, og det var mange grunner for at interessen

14 «Proveniens» er gjenstandens historie, altså hvor den i utgangspunktet tilhører, hvor den ble funnet og hvordan den endte opp der den befinner seg i dag (Rasmussen 2007, s. 5).

15 «De andre» er en betegnelse på grupper eller individer som regnes som annerledes enn en selv, og blir ofte brukt for å omtale mennesker som tilhører en annen kultur eller etnisitet enn majoriteten i samfunnet.

for egyptiske gjenstander økte på 1800-tallet. For britene hadde gjenstandene også en symbolsk verdi. Da britene slo Napoleon i Egypt beslagla de samtidig gjenstandene som franskmennene hadde samlet inn. Gjenstandene ble tolket som krigstrofeer og ble et symbol for seieren over Frankrike, og ble på denne måten en viktig element i den nasjonale selvhevdelsen (Moser 2015, s. 1287). Som Riggs påpeker var det ikke bare i Storbritannia at egyptiske gjenstander fungerte som «trophies of war and badges of national status» (2010, s. 1134). Også i andre europeiske land var man tidlig ute etter å sikre seg gjenstander til sine samlinger. Det ga altså status å ha egyptiske gjenstander i nasjonens museum. Samtidig var det en generell etterspørsel etter eksotiske kulturer og gjenstander i kolonitiden (Lien og Nielssen 2016; Moser 2015). Kulturhistoriske museum var spesielt godt rustet til å kunne møte denne etterspørselen ved å vise frem andre folkegruppers gjenstander. Egyptiske gjenstander på museum, også i Norge, er altså uløselig knyttet til kolonitiden¹⁶ (jf. Lien og Nielssen 2016).

En politisk diskurs som fremdeles kommer til uttrykk i dag ble også etablert på denne tiden, nemlig ideen om at egypterne selv ikke var i stand til å ivareta sin egen kulturarv (Riggs 2010, s. 1140). Europeere reiste til Egypt for å «redde» gjenstandene fra vanskjøtsel eller ødeleggelse (Riggs 2013, s. 69). En måte å legitimere denne «redningsaksjonen» på var å påstå at den egyptiske kulturarven tilhørte menneskeheten¹⁷, ikke bare egypterne, og at vestlige institusjoner kunne forvalte denne kulturarven på en bedre måte enn egypterne selv. Dette var, og er, en form for diskriminering som ved første øyekast kan være vanskelig å få øye på. Også i dag brukes argumentasjonen om at ikke-vestlige gjenstander best blir ivaretatt av vestlige institusjoner (se f.eks Rasmussen 2007; Riggs 2013). Utover på 1800-tallet ble det også en vanlig tankegang at ikke-vestlige kulturer ikke kunne representere seg selv, de måtte bli representert (Brenna 2002, s. 143). Denne argumentasjonen hang tett sammen med rasetenkningen på 1800-tallet, og var en konsekvens av, og uttrykk for, fremmedgjøringen av «de andre». Det var heller ikke bare egypternes gjenstander som måtte reddes og forvaltes av Vesten. Man argumenterte også for at landet selv og dens innbyggere ville få det bedre under vestlig kontroll (Said 2018, s. 45). Akkurat som egypterne ikke var i stand til å forvalte sin egen kulturarv var de heller ikke i stand til å styre seg selv, da de ble ansett for å være passive, late og primitive, som de fleste andre ikke-vestlige folkegrupper (Said 2018; Riggs 2010).

Et annet utslag av rasetenkningen var diskusjonen rundt hvilken etnisitet egypterne hadde i fortiden.

16 Dette gjenspeiler seg også i utstillingen i Bergen, da man må gå gjennom utstillingen «Inntrykk fra koloniene» for å komme til den egyptiske utstillingen.

17 Dette ble også uttrykt i 2011 under den egyptiske revolusjonen, da *Museum of Egyptian Antiquities* i Kairo og gjenstandene som befant seg i museet ble truet av tilstandene. ICOM uttalte at det var det «collective memory of mankind» som var truet (Riggs 2013, s. 66).

Egypt ble oppfattet både som et ikke-afrikansk land og et ikke-europeisk land, og dette gjorde det problematisk å klassifisere landet (Riggs 2010, s. 1146). Noen mente egypterne hadde vært hvite, mens andre var overbevist om at de var svarte. I malerier på tidlig 1900-tallet ble de gamle egypterne ofte fremstilt som hvite eller søreuropeiske. Skallemåling var i vinden som aldri før, og egyptiske mumier ble derfor brukt i raseforskningen som var populær på 1800-tallet og tidlig 1900-tallet. På Manchester Museum i 1907 ble mumiene av to brødre pakket ut og undersøkt av egyptologen Margaret Murray, og hennes team konkluderte med at brødrene tilhørte ulike raser. Den ene broren, Nakhtankh, ble klassifisert som hvit, mens den andre broren, Khnumnakht, ble klassifisert som mørkhudet (ibid. s. 1147). Dette gjorde at man stilte spørsmål ved om de faktisk var i familie i det hele tatt, slik som inskripsjonene på kistene deres tilsa at de var¹⁸. I dag derimot nevner ikke de fleste egyptiske utstillinger rase eller hudfarge¹⁹ (ibid. s. 1148).

Egypt i fiksjon og populærkulturen – før og nå

Også populærkultur kan være med på å skape eller forsterke stereotypiske forestillinger. Kolonialismen formet fantasier og fortellinger, ikke bare institusjoner (Riggs 2013, s. 67), og de fleste populærkulturelle representasjoner av det gamle Egypt er basert på myter, ikke fakta (Fritze 2016, s. 19). Oppstandelse fra de døde, reinkarnasjon og hevn er ofte sentrale tema i fiksjon som omhandler den egyptiske kulturen. Egypt ble oppfattet som et land fylt av overnaturlige, magiske og okkulte krefter, samt et sted for skjult kunnskap om verden og dens mysterier, og fra 1700-tallet og utover begynte mange hemmelige samfunn og brorskap, som Frimurerne, å ta i bruk egyptiske ritualer og symboler i sine innvielsesriter (ibid. s. 154).

På 1800-tallet oppstod det en ny litterær sjanger som hadde Egypt som tema (ibid. s. 208). Mange forfattere skrev bøker der handlingen enten foregikk i Egypt eller der noen av hovedpersonene var egyptiske. De mest populære skikkelsene i fiksjonen har vært Cleopatra og Akhenaten²⁰. I mye av fiksjonen foregår handlingen ofte om periodene da Akhenaten, Tutankhamon eller Hatshepsut regjerte, da det er uvisst hvordan de døde, noe som bidrar til den mystiske stemningen (ibid. s. 368). Men handlingen kan også foregå i nyere tid, som oftest på 1800-tallet eller tidlig 1900-tallet, og har

18 DNA-analyser som ble utført på de to brødrene i 2015 har vist at brødrene faktisk er brødre, men at de mest sannsynlig har hatt ulike fedre (The University of Manchester 2018).

19 Ideen om at de gamle egypterne var svarte afrikanere blir i dag avvist av de fleste museer og egyptologer, selv om det fremdeles argumenteres for dette synet i afrosentriske teorier (Fritze 2016; Riggs 2013).

20 Akhenaten er kjent for å ha prøvd å innføre monoteisme i Egypt istedet for den rådende polyteismen (Fritze 2016). Etter hans død ble han fjernet fra listen over faraoer av sine samtidige, som også ødelagte statuer av ham. Akhenaten ble også kjent som «kjetteren» og omtalt som en kriminell. I utstillingen i Bergen kalles han Akhnaton.

da ofte en kolonial setting. Et eksempel på denne type fiksjon er Agatha Christies populære bok *Death on the Nile* (1937).

Mye av fiksjonen på 1800-tallet handlet om mumier og «mumiens forbannelse». I begynnelsen handlet fiksjonen ofte om at innehaveren av en mumie opplevde uflaks, eller til og med døde, som en konsekvens av at man urettmessig hadde fjernet mumien fra graven sin (Fritze 2016, s. 210). Ofte var handlingen plassert i et museum, siden det var museet som var mumiens naturlige habitat i den vestlige verden. Denne type fiksjon var ofte en kritikk av Vestens plyndring av egyptiske graver, og det man mente var en respektløs behandling av de døde og deres eiendeler. Senere fiksjon fremstilte derimot ofte mumier som onde og tankeløse skapninger som var ute etter å skade folk. Også i dagens fiksjon fremstilles mumier ofte som onde og farlige, men de er ikke nødvendigvis dumme eller tankeløse (som f.eks. zombier). De kan derimot være svært smarte og utspekulerte, og er ofte ute etter å hevne seg på gravrøvere eller mennesker som har behandlet dem urettferdig. Et nyere eksempel på denne type fiksjon er *The Mummy* (1999)²¹ og dens oppfølgere *The Mummy Returns* (2001) og *The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor* (2008). Den første filmen, og delvis den andre, viste seg å bli svært populær (IMDB u.å.). I disse filmene følger man amerikaneren Rick O'Connell, den britiske egyptologen Evelyn Carnahan og deres allierte mens de kjemper mot den egyptiske presten Imhotep som er kommet tilbake fra de døde for å gjenopplive sin elsker Anck-Su-Namun. Filmen spiller på stereotypiske forestillinger om mumier som kommer tilbake fra de døde og prester som har magiske krefter. I motsetning til den originale *The Mummy* filmen (1932) som var en skrekkfilm har derimot denne trilogien et eventyrpreg, og ligner mer på *Indiana Jones* filmene. Filmen *The Mummy Returns* ble brukt til å promotere utstillingen i Bergen, og museet plasserte monter i kinofoajeen med ekte egyptiske gjenstander, og oppfordret publikum til å komme til museet for å se utstillingen (Storaas 2012, s. 54).

Den nyeste store mumiefilmen er *The Mummy* (2017), som er en nyinnspilling av de andre tidligere *The Mummy* filmene (både fra tidlig 2000-tallet og den originale filmen fra 1932). Den fikk derimot generelt sett dårlig kritikk (se f.eks Rotten Tomatoes u.å.). Også her er mumiens forbannelse og hevn sentralt, og man blir igjen påminnet at å forstyrre en grav kan få fatale konsekvenser. I motsetning til andre typer fiksjon som omhandler Egypt pleier mumier som oftest å dukke opp i filmer heller enn i litteratur. Mumiefilmer har blitt tolket som en refleksjon av frykten for «de andre», og mumiefiksjon på 1800-tallet kunne også reflektere «the desire and anxieties of imperialism», i det minste for britiske forfattere (Fritze 2016, s. 357). Men mumien har også blitt et

21 Som var en nyinnspilling av *The Mummy* fra 1932.

ikonisk monster i horrorfilmer, slik som Dracula og Frankensteins monster, og er et uttrykk for noe truende eller ondskapsfullt.

Et annet populært tema er de egyptiske gudemytene, som plottet i filmen *Gods of Egypt* (2016) er basert på. I filmen følger man en ung mann som prøver å gjenopplive kjæresten sin ved hjelp fra gudene. Horus lover mannen at han vil oppfylle ønsket hans hvis han hjelper Horus i sin kamp mot sin onde onkel Seth. I filmen stifter man bekjentskap med de fleste store gudene, som alle har magiske krefter og kan fysisk transformere seg selv til en sterkere form som ligner på dyret de vanligvis forbindes med. Også her er altså mange stereotypiske forestillinger i spill. Filmene fikk derimot mest oppmerksomhet for skuespillerne som var valgt ut, og ble sterkt kritisert for sin mangel på egyptiske skuespillere og «whitewashing», altså at egyptere ble spilt av hvite personer. Filmens regissør beklaget valget av skuespillere og kom med en unnskyldning (se f.eks. Grinberg 2015; Hedenstad 2016). At ikke-hvite spilles av hvite skuespillere er ikke et ukjent fenomen, men i dette tilfellet er det kanskje spesielt tankevekkende i lys av tidligere tiders debatt og usikkerhet rundt de gamle egypternes hudfarge og etnisitet. Også i dag stilles det spørsmål rundt dette, blant annet i afrikansk-amerikansk egyptomania, der mange mener at egypterne var mørkhudede (Fritze 2016, s. 301).

Egypt er også populært i spill. I *Civilization* spillene (1991-) er målet å skape og bygge opp en sivilisasjon, og dette målet kan man nå på flere måter, blant annet ved å erobre andre sivilisasjoner eller ved å oppnå et visst kulturnivå. Her kan man velge å spille som mange ulike sivilisasjoner og folkegrupper, og egyptere har vært en av gruppene som har vært tilgjengelig helt fra det første spillet i 1991 (Civilization Wiki u.å.). I *Titan Quest* (2006) er Egypt ett av tre land som handlingen utspiller seg i (de to andre landene er Hellas og Kina). Spilleren skal redde mektige artefakter slik at onde krefter ikke får tak i dem og kan bruke dem til å befri et ondsinnet monster kalt Typhon fra gresk mytologi. I den egyptiske delen kjemper man blant annet mot mumier, sjakalmenn og skarabeer, mens man besøker pyramider og ulike egyptiske byer. Man møter også presten Imhotep, men i motsetning til i *The Mummy* filmene er han her en vennlig person som hjelper spilleren. Spillet bruker generelt sett typiske egyptiske skikkelser og symboler som finnes ellers i populærkulturen. I spillet *Assassin's Creed Origins* (2017) foregår derimot hele handlingen i Egypt, mot slutten av den ptolemeiske perioden (300-30 f. Kr.). Selv om handlingen er oppdiktet er det mest annet i spillet basert på fakta, da spillet ble utviklet i samarbeid med historikere og egyptologer (Ubisoft 2018). En spesiell versjon av spillet kalt *Assassin's Creed Origins - Discovery Tour* tillater også spilleren å gå på guidede turer der man får informasjon om ulike aspekter ved den

egyptiske kulturen, f.eks. hvordan man bakte brød (de Rochefort 2018). Dette spillet blir brukt i historieundervisning av enkelte lærere (Steinbråten 2019), noe som også var hensikten bak *Discovery Tour* versjonen. Dette spillet har altså en annen tilnærming til den gamle egyptiske kulturen enn det som har vært vanlig i populærkulturen.

Hvordan Egypt blir, og har blitt, fremstilt i populærkulturen vil påvirke hvilken kunnskap, forestillinger og forforståelse som besøkende tar med seg til utstillingene. Populærkulturen kan også bidra til å øke interessen for utstillingene, og som nevnt brukte Universitetsmuseet i Bergen filmen *The Mummy Returns* til å promotere utstillingen og skape interesse for den. Populære forestillinger om Egypt kan også påvirke hva museene velger å vektlegge i utstillingene og hvilke gjenstander de viser frem for å tiltrekke publikum.

Tidligere forskning

Mye er skrevet om museum, både i norsk og internasjonal sammenheng. Det er også forsket på egyptiske museumsgjenstander internasjonalt, men dette temaet er viet liten oppmerksomhet i Norge. Da det er mye tidligere forskning å velge mellom angående museumsvirksomhet, har jeg valgt å fokusere på forskning som er relevant for mitt eget prosjekt, og som enten har bidratt med ulike perspektiver på tema og teori eller har fungert som inspirasjon. Siden begge utstillingene jeg analyserer er norske vil hovedfokuset være på forskning i norsk sammenheng. Jeg vil først se nærmere på den nye museologien, før jeg går videre til tidligere utstillingsanalyser som omhandler hvordan «de andres» kultur fremstilles på museum. Til slutt vil jeg nevne forskning gjort på egyptiske utstillinger mer spesifikt.

Den nye museologien

En av de viktigste inspirasjonskildene til oppgaven er «den nye museologien» som ble populær på 1980-tallet, mye grunnet boken *The New Museology* (1989), redigert av Peter Vergo. Antologien hadde et kritisk blikk på museum, og Vergo mente at problemet med den «gamle» museologien var at den var «too much about museums methods, and too little about the purposes of museums» (ibid. s. 3). En av de viktigste oppgavene til den nye museologien har derfor vært å besvare spørsmålet: Hva er egentlig et museum? Dette spørsmålet kommer jeg til å diskutere nærmere i kapittel 4, der jeg også ser på museenes visjoner. Andre spørsmål som er viktige for bokens forfattere er museenes

samfunnsrolle, historie og utvikling, samt hvordan mening og kunnskap konstrueres av museene gjennom utstillingene. Det sistnevnte er også et viktig element i min analyse.

I norsk sammenheng var antologien *Tingenes Tale: Innspill til museologi* (Johansen, Losnedahl og Ågotnes (red.) 2002) et tidlig bidrag til den nye museologien. Det understrekes at boken ikke presenterer en ferdig utviklet museologi, men innspill til utviklingen av den (ibid. s. 12). De fleste artiklene tar for seg en spesifikk utstilling, samling eller museum, og setter blant annet fokus på hvordan gjenstander gjennomgår en meningstransformasjon når de blir en del av museenes samlinger, og hvordan museum konstruerer historie og identitet. Ti år senere kom antologien *Museologi på norsk – Universitetsmuseenes gjøren* (Maurstad og Hauan (red.) 2012), som tar for seg prosessene bak diverse utstillinger på ulike universitetsmuseum. Mens Vergo (1989) mente at man i den nye museologien burde se på *hvorfor* museum gjør som de gjør og hvorfor man skal ha museum i utgangspunktet, mener Maurstad og Hauan at museologien også må beskjeftige seg med *hvordan*, altså hvordan museumsarbeid foregår i praksis (s. 21). Bidragsyterne i boken fremhever at kunnskap *skapes* gjennom prosesser og hverdagslige praksiser, eller «gjøren» som de kaller det, heller enn å *oppdages* (ibid. s. 13). Det er nettopp hvordan denne kunnskapsproduksjonen foregår i praksis de vil belyse i de ulike artiklene.

«De andre» på museum

En annen viktig kilde til inspirasjon, både metodisk og teoretisk, har vært kunsthistoriker Sigrid Lien og sosialantropolog Hilde Wallem Nielssens bok *Museumsforteljingar – Vi og dei andre i kulturhistoriske museum* (2016). Her har de analysert utstillinger om «de andre» på kulturhistoriske museum i Norge. Som de påpeker har det i den nye museologien vært mindre fokus på selve utstillingene og mer på museenes historie og samlinger, fordi utstillinger ofte blir oppfattet som en nøytral form for kunnskapsformidling (ibid. s. 20). De legger vekt på at utstillingene ofte er preget av både en kolonial fortid og det nasjonale prosjektet, og spør hvem sine stemmer det egentlig er som blir hørt gjennom utstillingene. De understreker også at det er viktig å studere utstillinger som en spesifikk fortellingsform «der både måten det blir fortalt på, kva som blir fortalt, og kva som blir utelate, krev kritisk merksemd» (ibid.). Som i min egen analyse er hvilket kunnskapssyn museene har, samt hvordan forholdet mellom oss og de andre omtales, noen av de viktige elementene i Lien og Nielssens analyse. Deres forskning ligger altså tett opp til min egen, både teoretisk og metodisk, men de tar for seg andre folkegrupper og kulturer, som f.eks. amerikansk urbefolkning, og ikke den egyptiske kulturen.

Det finnes mye annen litteratur og forskning om utstillinger som omhandler «de andre». Mesteparten fokuserer på diskriminering av minoriteter eller urbefolkning i museumsverden, enten i historisk sammenheng eller i dag. Spesielt samiske utstillinger har det vært skrevet en del om i norsk sammenheng (se f.eks. Hirvonen 2008; Johansen 2012; Lien og Nielssen 2016; Olsen 2000). Også tidligere masteroppgaver i kulturvitenskap som analyserer utstillinger har fokusert på minoriteter. De ser ofte utstillingene ut i fra et diskursivt perspektiv, og hvordan makt og «sannhet» kommer til uttrykk gjennom utstillingene (se f.eks. Hauge 2008; Grønstad 2009). Majoritet og minoritet er sentrale begreper i begge disse masteroppgavene, og et slikt element finnes ikke i de egyptiske utstillingene jeg har undersøkt, da den egyptiske kulturen ikke blir stilt opp mot eller sammenlignet med andre kulturer i utstillingene. De egyptiske utstillingene passer derfor ikke inn i en tradisjonell mangfoldsdiskurs. Den egyptiske kulturen virker å ha en opphøyet posisjon i forhold til mange andre ikke-vestlige kulturer på museum, og skiller seg på mange måter fra andre utstillinger om «de andre». Dette kommer jeg til å diskutere nærmere i kapittel 6, der tekstene analyseres.

Egyptiske utstillinger

I den tidligere nevnte boken *Museologi på norsk – Universitetsmuseenes gjøren* (2012) har sosialantropologen Frode Storaas analysert prosessen og arbeidet med den egyptiske utstillingen i Bergen, som han selv var med på å lage. I artikkelen beskriver han alle de ulike elementene og menneskene som bidro til å skape utstillingen, og hvordan prosjektet endret seg underveis i prosessen. Jeg kommer til å bruke denne artikkelen i analysen for å forklare enkelte elementer i utstillingen som ikke blir forklart i selve utstillingen.

Utenom Storaas sin artikkel er Anissa Gabriella Naguib Leerberg sin masteroppgave i arkeologi *Behind the glass case: A comparative study of two sets of human remains in Norwegian museums* (2017) den eneste andre forskningen jeg har funnet om noen av de eksisterende utstillingene²², og den er også den eneste som tar for seg egyptiske utstillinger i Norge generelt. Hun har forsket på Dismutenibtes, en mumifisert kvinne som er en del av utstillingen «De egyptiske mumiene» på Kulturhistorisk museum i Oslo. Hun sammenligner Dismutenibtes med «Maren i myra²³», som er en

22 Religionshistoriker og egyptolog Anders Bettum har derimot forsket på to av kistene som befinner seg i utstillingen i Oslo (2004; 2010). Hans analyse fokuserer på kistenes bakgrunn og religiøse funksjon.

23 «Maren i myra» er navnet museet har gitt denne kvinnelige levningen. I motsetning til Dismutenibtes vet man ikke noe om hennes egentlige identitet.

annen kvinnelig levning som stilles ut på Teknisk museum i Oslo. Leerberg har fokus på menneskelige levninger og hvordan levningene fremstilles på museum, og undersøker om det er noen fremstillingsmessige paralleller mellom biografiene til de to kvinnene. Hun spør også om det finnes bedre måter å stille ut menneskelevninger på, og hvordan dette i så fall kan gjøres (ibid. s. 2). Hennes fokus er altså ikke på hvordan den egyptiske kulturen generelt fremstilles i utstillingen, men fordi hun analyserer hvordan Dismutenibtes fremstilles på museet er hennes forskning også relevant for min oppgave. Det ser generelt sett ut til å være svært lite forskning som omhandler egyptiske utstillinger i Norge, og min analyse er derfor et forsøk på å fylle en luke i forskningsfeltet.

Internasjonalt er det relativt mye forskning angående den gamle egyptiske kulturen på museum, men den omhandler som oftest hvorvidt man bør stille ut levninger, slik som Leerberg diskuterer (se f.eks. Antoine 2014; Jenkins 2008; Sayer 2010), om funn man har gjort når man har undersøkt mumiene eller teknikker man kan bruke for å undersøke dem (se f.eks. Taylor 2014; Veiga 2012). Det har vært mindre fokus på hva som faktisk blir fortalt om disse levningene, og hvordan de blir fremstilt. Det denne forskningen har til felles er at den har egyptiske mumier som sitt hovedfokus. Mumier er som oftest en del av egyptiske utstillinger og noe som publikum forventer å se når de besøker disse utstillingene (Sayer 2010; Storaas 2012). Kanskje forskere deler denne interessen, noe som påvirker forskningen i en viss retning? Som nevnt innledningsvis hadde også jeg i utgangspunktet tenkt å fokusere på mumiene og hvordan døden ble fremstilt på museum, før jeg bestemte meg for at jeg ville ha et bredere perspektiv der jeg tok for meg ulike aspekter ved utstillingene. En mer generell tilnærming til egyptiske gjenstander på museum finner man hos historikeren Christina Riggs, som har forsket på historien bak inntoget av egyptiske gjenstander på vestlige museum, og hvordan den egyptiske kulturen ble konstruert, mottatt og oppfattet (2010). Hun mener at mange av utstillingene ble brukt politisk for å legitimere krig og kolonisering, og at mange gjenstander var trofeer fra erobringer. Det oppsto som nevnt også en diskurs om at Vesten måtte redde egyptiske gjenstander fordi egypterne selv ikke var i stand til det (ibid. s. 1137-38). Riggs understreker at hvordan kulturen har blitt fremstilt har vært påvirket av kulturelle og politiske strømninger i tiden (jf. Vergo 1989). Men hun påpeker også at måten museum konstruerer «Det gamle Egypt» også har vært med på å forme synet på den egyptiske kulturen, og at hvordan vi i den vestlige verden i dag ser på Egypt ofte er påvirket av utstillinger (Riggs 2010, s. 1152).

Dette synet deler arkeologen Stephanie Moser, som hevder at utstillinger ikke bare *formidler* kunnskap, men at de også bidrar til å *skape* kunnskap om Egypt og den gamle egyptiske kulturen (2015). Samtidig er synet vårt ikke bare påvirket av akademisk tenking, men også populærkultur, og

preget av en gjensidig påvirkning og dialog mellom de to (ibid. s. 1303). Moser etterspør mer forskning på hvordan disse ulike tolkningene har påvirket kunnskapen om det gamle Egypt²⁴. I boken *Wondrous Curiosities - Ancient Egypt at the British Museum* (2006) analyserer hun derimot hvordan British Museum har behandlet og presentert egyptiske gjenstander fra midten av 1700-tallet frem til 1880. De egyptiske gjenstandene ble i utgangspunktet ikke sett på som like kultiverte og kunstneriske som sine greske og romerske motparter, og hadde en lavere status på museet. Moser hevder at synet på de egyptiske gjenstandene etterhvert gjennomgikk en transformasjon der de gikk fra å være «colossal monstrosities» og «wondrous curiosities» til å bli ansett som «monumental masterpieces» og «accessible oddities» (2006). Med det mener hun at de gikk fra å bli behandlet som eksotiske kuriositeter til å oppnå en høyere status, og at de i tillegg ble kontekstualisert og tilgjengeliggjort for publikum i større grad enn tidligere. På midten av 1800-tallet endte gjenstandene også opp med å bli oppfattet som viktig historisk dokumentasjon (ibid. s. 220). Moser tar derimot ikke for seg tiden etter 1880 eller hvordan situasjonen ser ut i dag.

Mye av forskningen som har blitt gjort på egyptiske utstillinger på vestlige museum har altså hatt et historisk perspektiv eller fokusert på menneskelige levninger. Min analyse vil derimot fokusere på nåtidige utstillinger og ha et helhetlig perspektiv som tar for seg alle de ulike elementene i utstillingene.

Oppgavens struktur

I kapittel 2 vil oppgavens metoder og materiale presenteres, samt de etiske problemstillingene jeg har stått overfor i arbeidet med oppgaven. I kapittel 3 vil det redegjøres for de teoretiske perspektivene jeg tar utgangspunkt i. I kapittel 4 drøftes museumsdefinisjoner, og hvordan museenes syn på sin egen virksomhet kan påvirke kunnskapen som formidles gjennom utstillingene. Også museenes visjoner og kjerneverdier presenteres her.

I kapittel 5, 6 og 7 skal ulike elementer av utstillingene analyseres. Kapittel 5 begynner med en vandring gjennom utstillingene, før utstillingenes institusjonelle kontekst, utstillingssjanger, visuelle virkemidler, gjenstander og atmosfære analyseres. I kapittel 6 er det utstillingenes tekster som står i fokus, og i tekstanalysen har jeg hovedsakelig sett etter hva som blir fortalt, hvordan det fortelles og

24 Historikeren Ronald H. Fritze har med sin bok *Egyptomania – A history of fascination, obsession and fantasy* (2016) gjort nettopp det Moser etterspør, og har analysert ideer om, og fortolkninger av, Egypt gjennom tidene, fra hvordan Egypt fremstilles i Bibelen til hvordan egyptomania kommer til uttrykk i dagens populærkultur. Selv om han også skriver mye om egyptologi og historisk forskning, skriver han derimot lite om museum og utstillinger.

hva som blir utelatt, samtidig som funnene også settes inn en større kontekst. Her vil også skrivefeilene i en av utstillingene diskuteres. I kapittel 7 vil kunnskapssynet i utstillingene analyseres gjennom å bruke funnene fra kapittel 5 og 6. Her vil jeg avslutningsvis også diskutere om museene møter sine visjoner i de egyptiske utstillingene.

I det avsluttende kapittelet (kapittel 8) vil funnene fra analysekapitlene diskuteres opp mot problemstillingene i oppgaven.

Kapittel 2

Metode og etiske refleksjoner

Valget mellom kvalitative og kvantitative metoder handler om valget av hvilke type kunnskap man er ute etter (Kaijser og Öhlander 2011, s. 31). I kulturvitenskap bruker man som oftest kvalitative metoder, og dette er også tilfellet i dette prosjektet. Dette betyr at jeg har valgt å gå i dybden istedet for bredden for å finne ut hva som formidles om den egyptiske kulturen på norske museum. Jeg kunne valgt et større antall utstillinger, f.eks. ved å inkludere utstillinger i andre land enn Norge eller ved å også velge ut flere kulturer enn den egyptiske, men jeg har heller valgt å si mye om lite enn lite om mye.

Ved analysen av materialet kom det frem hvor ulike, men samtidig like, utstillingene var. Selv om gjenstandene var tilnærmet like, ble informasjonen om dem, og om den egyptiske kulturen generelt, presentert på ulike måter, spesielt i forhold til innhold, men også stil. Som nevnt innledningsvis gjorde dette at jeg også ble interessert i hva de egyptiske utstillingene kunne fortelle om museenes kunnskapssyn. Selv om jeg har valgt ut en spesifikk kultur for å se hvordan den fremstilles på norske museum, vil altså analysen også kunne si noe om de aktuelle museene generelt.

Mesteparten av materialet som anvendes i denne oppgaven er skaffet tilveie gjennom observasjon av utstillingene. Jeg vil derfor først si mer om selve feltarbeidet, før jeg går nærmere inn på utstillingsanalyse som metode. Deretter vil jeg forklare hva slags sekundærmateriale jeg har anvendt. Til slutt vil jeg diskutere de etiske problemstillingene jeg har stått overfor i arbeidet med denne masteroppgaven.

Feltarbeid – forberedelser, utførelse og erfaring

Første gang jeg så utstillingen i Bergen var i januar 2018, da jeg besøkte alle utstillingene som museet hadde å tilby. Den gangen var jeg en vanlig besøkende, og visste ikke på dette tidspunktet at jeg kom til å skrive en masteroppgave om den egyptiske utstillingen. I august samme året valgte jeg derimot å gjøre nettopp dette, og jeg besøkte utstillingen igjen i desember for å samle materialet til oppgaven. Mai 2019 besøkte jeg utstillingen på nytt for å ta bilder, noe jeg hadde glemt å gjøre den første gangen. Utstillingen i Oslo besøkte jeg ikke før i september 2019²⁵, og det er også den eneste

²⁵ Jeg oppdaget da jeg var på Kulturhistorisk museum i Oslo at de skulle åpne en ny egyptisk utstilling våren 2020. Da

gangen jeg har vært på museet.

Jeg har altså besøkt Universitetsmuseet i Bergen flere ganger, men har bare vært én gang på Kulturhistorisk museum i Oslo. Dette er det flere grunner til. Den ene er at museet i Bergen er i nærheten av mitt bosted, og at jeg derfor har hatt anledning til å besøke museet når jeg har ønsket det. Oslo ligger derimot på andre siden av landet, og krever derfor nøyere planlegging å besøke. Den andre grunnen til at jeg har besøkt museet i Bergen oftere er at det var her jeg gjorde mine første feltarbeid, og jeg var uerfaren på dette tidspunktet. Første gang glemte jeg å ta med meg kamera, og andre gang kom jeg en halv time før museet stengte fordi jeg glemte å se på åpningstidene. Disse feilene lærte jeg av, og da jeg utførte feltarbeidet i Oslo var det både raskere og mer effektivt. Jeg vil derfor si meg enig med etnolog Magnus Öhlander som understreker at forskning «är ett hantverk som kräver färdigheter man endast får genom att utöva det» (2011, s. 294). Eller for å si det med et godt gammelt ordtak: Øvelse gjør mester.

Jeg prøvde å ha et åpent sinn for hva slags materiale jeg skulle dokumentere og senere analysere. Denne innstillingen gjorde at jeg tok bilder av alle tekster og gjenstander i utstillingene, og ikke bare utvalgte deler av dem. Jeg noterte også alle inntrykk jeg fikk underveis, uavhengig av kilden. Det kunne være innholdet i tekster som slo meg som interessante eller underlige, eller visuelle inntrykk. Mitt første feltarbeid tok timesvis, da jeg som nevnt glemte å ta med meg et kamera. Dette gjorde at jeg prøvde å skrive ned tekstene for hånd, noe som viste seg å være for tidkrevende. I de påfølgende feltarbeidene passet jeg derfor på å ha med meg et kamera slik at jeg kunne ta bilde av både tekstene og gjenstandene, og det er gjennom fotografier at jeg har dokumentert utstillingene. Dette har også gjort det enklere å analysere utstillingene i etterkant av feltarbeidene, fordi jeg ikke var like avhengig av min egen hukommelse. Bildene har mest vært til eget bruk, men jeg har også valgt å bruke noen av bildene i oppgaven. Disse befinner seg i kapittel 5 der gjenstandene og det visuelle analyseres, og brukes for å illustrere hvordan utstillingene er utformet.

Utstillingsanalyse – å lese utstillinger

Å «lese» utstillinger kan både være metodisk og analytisk utfordrende, da utstillinger er komplekse konstruksjoner bestående av ulike elementer som kan kombineres på utallige måter, og måten man tilnærmer seg utstillinger vil derfor variere (Lien og Nielssen 2016, s. 177; Moser 2010, s. 23). Det

denne masteroppgaven er ferdig i mai 2020 har jeg dessverre ikke anledning til å inkludere den nye utstillingen «Følelser i antikken og Det gamle Egypt» i min undersøkelse.

er likevel noen generelle innfallsvinkler som kan være nyttige. Først bør man beskrive utstillingen, som i seg selv er utfordrende på grunn av alle elementene som er tilstede. I tillegg til at man identifiserer de viktigste elementene i utstillingen, er det også viktig at man forstår hvordan elementene påvirker, utfyller og forsterker hverandre (Moser 2010, s. 23). Spesifikke spørsmål man kan stille seg er f.eks. om utstillingen er arrangert kronologisk slik at man følger en bestemt rekkefølge, eller om gjenstandene og tekstene er plassert «tilfeldig» slik at de kan leses uavhengig av hverandre (Lien og Nielssen 2016, s. 178). I analysen av gjenstandene fokuseres det på hvilke typer gjenstander det er i utstillingene og hvordan de er plassert. Montre, veggmaleri, bilder, atmosfære og utstillingenes plassering innad i museene er noen av de andre viktige elementene som blir analysert i kapittel 5.

I analysen av tekstene har jeg hovedsakelig sett etter hva som blir fortalt, hvordan det fortelles og hva som blir utelatt (jf. Lien og Nielssen 2016; Moser 2010). I tekstanalysen er delkapitlene valgt ut i fra hvilke tema som omtales i utstillingstekstene. Grammatikk var ikke et element jeg i utgangspunktet hadde tenkt å inkludere, da jeg ikke så for meg at det skulle være skrivefeil i en utstilling ved et universitetsmuseum. Under analysen viste det seg derimot at det var det. Derfor har jeg også valgt å diskutere dette i slutten av tekstanalysen i kapittel 6.

Synet på hva et museum er, og skal være, har endret seg de siste tiårene, noe som kan påvirke formidlingen, og dermed utstillingene, til museene. Dette aspektet vil jeg gå nærmere inn på i kapittel 4. I det siste analysekapittelet vil også funnene fra de andre analysekapitlene brukes for analysere hvilket kunnskapssyn som ligger til grunn for kunnskapen som formidles.

Jeg har altså analysert materialet på flere nivåer og fra ulike perspektiver, da det er gjennom samspillet mellom form og innhold at man får et helhetlig inntrykk av den egyptiske kulturen slik som den fremstilles på norske museum i dag.

Sekundært skriftlig materiale

Det skriftlige primærmaterialet mitt er tekstene i utstillingene, men jeg har også brukt annet materiale for å danne meg et bilde av hvordan den egyptiske kulturen og dens gjenstander blir tolket av museene. Artikler skrevet av museumsansatte som omhandler utstillingene eller gjenstandene i utstillingene har derfor vært av interesse, spesielt fordi jeg har valgt å ikke intervju ansatte ved museene. Da jeg var i Oslo kjøpte jeg også et hefte som museet har publisert, som heter *Evig liv i*

*Det gamle Egypt – Guide til utstillingen*²⁶. Jeg tok også med utstillingsbrosjyrene som var tilgjengelige i resepsjonen på begge museene. I tillegg til dette har jeg også hentet informasjon fra nettsidene til museene, og deres nettutstillinger.

Selv om jeg har valgt å ikke intervju ansatte har jeg sendt en email til begge museene med spørsmål om utstillingene. Noen av spørsmålene har vært knyttet til grunnleggende informasjon om utstillingene, som året de ble åpnet og hvem som var fagansvarlig, mens andre spørsmål har vært for å oppklare enkelte elementer i utstillingene som det gis lite eller ingen informasjon om i selve utstillingene.

Det sekundære materialet vil hovedsakelig bli brukt som et supplement for å oppnå en dypere forståelse av gjenstandene i utstillingene, da enkelte av gjenstandene ikke blir omtalt i utstillingstekstene. Dette er mest aktuelt i forbindelse med utstillingen i Bergen.

Etiske refleksjoner

Jeg forsker på en kultur som ikke er norsk, men er selv norsk. Dette kan gjøre at jeg overser viktige momenter da jeg enten tar dem for gitt, eller ubevisst overser dem (Fangen 2010, s. 51). Samtidig gjør dette også at jeg har en forståelse for hvorfor enkelte elementer er viktige i det norske samfunn, og dermed også hvordan og hvorfor de har funnet veien inn i utstillingene. Nærhet og distanse kan derfor være et tveegget sverd. Skal man analysere hvordan museum fremstiller andre kulturer og hvordan museets perspektiver påvirker fremstillingen, bør man altså også stille spørsmål ved sitt eget perspektiv. En forsker er aldri nøytral, og har som alle andre mennesker bestemte forestillinger og fordommer når man går inn i et felt, som vil påvirke hvordan man oppfatter det man opplever. Hvordan man tolker materialet vil også være «preget av de forståelsesformene som forskeren bærer med seg, som er bygd på variert erfaring, og som er en del av forskerens personlighet» (Alver og Øyen 1997, s. 58). Dette kan man ikke unngå, men man kan bevisst stille spørsmål ved sin egen forforståelse.

Begge museene er offentlige institusjoner som er åpen for publikum, så jeg mener at det ikke har

26 Selv om dette også er navnet til den permanente utstillingen på museet var det også en midlertidig utstilling med lignende navn i 2003. Heftet tilhører mest sannsynlig denne midlertidige utstillingen da det fortelles at «Universitetets Kulturhistoriske Museers (UKM) utstilling, 'Mumien lever! Evig liv i Det gamle Egypt', formidler egypternes begravelsesskikker og tanker om døden og etterlivet» (u.å. s. 14-16). Dette var navnet på den midlertidige utstillingen. Mye av informasjonen i heftet er likevel også aktuell for den permanente utstillingen.

vært nødvendig å spørre om tillatelse for å observere utstillingene. Hadde museene vært drevet av privatpersoner hadde det stilt seg annerledes. Når det er sagt har jeg benyttet meg av det faktum at jeg er student ved Universitetet i Bergen, som gjør at jeg kommer gratis inn ved Universitetsmuseet i Bergen. På Kulturhistorisk museum i Oslo har jeg derimot betalt for inngangsbilletten.

Jeg har ikke intervjuet ansatte på de respektive museene om deres meninger og oppfatninger av utstillingene, da jeg ikke har ansett dette som nødvendig for å kunne svare på problemstillingene mine. Inntrykket jeg har av utstillingene ville kanskje endret seg om jeg hadde gjennomført intervjuer i tillegg. Men de fleste besøkende går også gjennom utstillingene alene uten å ta kontakt med ansatte, noe jeg selv observerte under feltarbeidene, så min tilnærming ligger tettere opp mot hvordan et vanlig museumsbesøk gjennomføres. Jeg har derimot valgt å sende email til begge museene i etterkant av feltarbeidene med spørsmål om enkelte faktaopplysninger og for å oppklare enkelte elementer i utstillingene.

Da jeg fant grammatiske feil i utstillingene vurderte jeg å ikke ta dette med i analysen, fordi jeg følte det kunne tolkes som om jeg kritiserte de ansatte som har skrevet tekstene. Jeg har likevel valgt å inkludere dette aspektet fordi det påvirker helhetsinntrykket av utstillingene. Det er museene som har det endelige ansvaret for utstillingene, ikke enkeltpersoner, og min kritikk er derfor rettet mot museene som institusjoner, og ikke individuelle ansatte.

Av åpenbare grunner kan jeg ikke spørre Teshemmin, Dismutenibtes, Nofret eller den navnløse mannlige²⁷ mumien om lov til å forske på dem i forbindelse med denne masteroppgaven. Når jeg her bruker bilder av utstillingene er det museene jeg har spurt om lov til å bruke disse bildene, ikke mumiene selv. Det har som nevnt tidligere vært mye debatt rundt utstilling av menneskelige levninger på museum, men dette kommer ikke til å bli viet stor oppmerksomhet i denne masteroppgaven, unntatt i kapittel 6 der jeg blant annet analyserer hvordan mumiene og egypternes religion fremstilles. Når det er sagt har jeg inntatt den posisjonen at menneskelige levninger tross alt har vært levende mennesker en gang, og derfor bør behandles og omtales som personer. Jeg kommer derfor til å bruke navnene deres når jeg omtaler dem enkeltvis. For enkelhetens skyld brukes benevnelsen «mumiene» når jeg omtaler dem samlet.

27 I utstillingen kalles han «den navnløse personen». Jeg kommer derimot til å omtale ham som «den navnløse mannen».

Kapittel 3

Teoretiske perspektiver

Fordi utstillinger er komplekse og består av ulike elementer har jeg valgt å kombinere flere ulike teoretiske perspektiver i analysen, med hovedvekt på museologi. Jeg vil her presentere de overordnede teoretiske og analytiske innfallsvinklene jeg tar utgangspunkt i.

Den nye museologien – et kritisk blikk på museum

Som nevnt tidligere tar jeg utgangspunkt i den nye museologien, som har et kritisk syn på museenes virksomhet og deres samfunnsrolle. At den er kritisk betyr ikke at «den tar avstand fra alt, eller at den aldri kan si seg tilfreds med noe», men at den stiller spørsmål ved det man ofte tar for gitt og som virker selvsagt (Johansen, Losnedahl og Ågotnes 2002, s. 14). Et eksempel på noe man tidligere har tatt for gitt er definisjonen på hva et museum er. Siden dette er en sentral del av den nye museologien, og dette synet i tillegg påvirker utstillingene og hvordan de utformes, vil rådende definisjoner av hva et museum er og skal være diskuteres nærmere i neste kapittel. Et annet viktig perspektiv jeg vil ta med meg fra den nye museologien er synet på utstillinger som kulturelle konstruksjoner, som betyr at deres utforming og kunnskapsformidling avhenger av mange ulike faktorer som påvirkes av kulturelle og sosiale kontekster som endres over tid, fremfor å være nøytrale eller objektive. Jeg har altså et konstruktivistisk syn på både utstillinger og museumsvirksomhet generelt.

For 30 år siden mente Peter Vergo at det var for mye fokus på metoder i den «gamle» museologien, og for lite på hensikten med museum (1989, s. 3), noe som har endret seg de siste tiårene. Men metodene er også viktige da de virker inn på hvordan de ulike elementene i utstillingene utformes, og nyere museologisk forskning har derfor igjen tatt interesse for metodene. Som nevnt tidligere er nå både *hvorfor* og *hvordan* blitt sentralt i den nye museologien:

Formidling er produksjon av kunnskap. Museografiske verktøy bidrar, og det er museologiens oppgave å avdekke og vise fram hvordan disse verktøyene virker på resultatet, og hvilken effekt det har på virkeligheten. Det blir også museologiens oppgave å drøfte om framvisningen av *hvordan* er i samsvar med ideene om *hvorfor* museum. Museologi er både hvordan og hvorfor (Maurstad og Hauan 2012, s. 21).

Det er *hvordan* som vil utgjøre mesteparten av min analyse, da det er de ferdige utstillingene jeg fokuserer på i de to første kapitlene av analysen. I det siste kapitlet vil jeg derimot også dreie fokus mot *hvorfor*, da jeg analyserer hva utstillingene kan si om museenes kunnskapssyn.

Fortellinger om «de andre» og stereotyper

Et begrep jeg allerede har tatt i bruk flere ganger er «de andre», som jeg innledningsvis definerte som grupper eller individer som regnes som annerledes enn en selv, og som ofte blir brukt for å omtale mennesker som tilhører en annen kultur eller etnisitet enn majoriteten i samfunnet. I museumssammenheng har betegnelsen «de andre» oftest blitt brukt om ikke-norske kulturer, og ofte kulturer fra ikke-vestlige land. De gamle egypterne skiller seg fra dagens nordmenn både med hensyn til tid og sted, og kan derfor sies å falle inn under dette begrepet.

Museum er et viktig møtested mellom kulturer (Akman 2008, s. 187). Dette møtet kan utspille seg på ulike måter avhengig av hvordan museene presenterer de ulike kulturene for og til hverandre. Mye forskning har fokusert på hvordan museenes samlinger og representasjoner av de andre har vært preget av en kolonial fortid (se f.eks. Johansen 2012; Lien og Nielssen 2016; Sjørslev 2008). Spesielt litteraturviter Edward Saids bok *Orientalismen – Vestlige oppfatninger av Orienten* (2018²⁸) har hatt stor innflytelse på postkolonial teori, og rettet søkelyset mot sporene etter kolonitiden som fremdeles finnes både i vestlige og tidligere koloniserte land. Den nye museologiens interesse for hvordan museum har blitt påvirket av sin koloniale arv har i de senere år fått kritikk, og kritikerne mener at dette ensidige synet ikke tar hensyn til andre viktige faktorer som påvirker museet, som f.eks. kulturelle endringsprosesser (se f.eks. Bangstad 2017; Brenna 2012). Likevel kan man ikke se bort fra museenes og gjenstandenes koloniale fortid, spesielt i forbindelse med den egyptiske kulturen, da de fleste gjenstandene kom til museene nettopp i kolonitiden.

Utstillinger er offentlige ytringer om historie og kultur som sier noe om hvem vi og andre er (Lien og Nielssen 2016, s. 177). De bidrar derfor til å skape og opprettholde identiteter, og det er nettopp identitet som dagens kulturhistoriske museum som oftest formidler gjennom sine utstillinger (Eriksen 2009). Den vanligste måten å formidle identitet på er ved å fokusere på det unike ved hver kultur, som gjør at man legger vekt på hva som skiller denne kulturen fra andre kulturer. Museets fokus på forskjeller kan slik bidra til å skape en større distanse mellom kulturer heller enn å minske dem (jf. Akman 2008). Det sterke fokuset på annerledeshet mellom grupper gjør også at det kan

28 Boken kom for første gang ut i 1978.

oppstå stereotyper (Lien og Nielssen 2016; Olsen 2000). Stereotyper er «forenklede beskrivelser av antatte trekk ved bestemte kategorier av mennesker» som «generaliserer og fremhever de aktuelle egenskapene og attributtene ensidig og sterkt» (Eriksen og Selberg 2006, s. 107-108). I forrige kapittel ble mange stereotypiske forestillinger knyttet til den egyptiske kulturen fremhevet, og noen av de vanligste som eksisterer i dag er blant annet at de var besatt av døden, at de hadde stor makt, at samfunnet besto hovedsakelig av faraoer og slaver, og at kulturen plutselig døde ut (jf. Fisher 2000 referert i MacDonald 2003). Som nevnt bidro stereotyper blant annet til å legitimere kolonialisme på 1800-tallet, da mennesker i de koloniserte landene ble stemplet som primitive og dermed uskikket til å ta vare på seg selv og sine interesser. De andre har som oftest karakteristikk som er motsatte av våre egne, og sier derfor samtidig noe om oss selv. Er de andre urenlige er vi renlige, og er de andre kvinneundertrykkende er vi for likestilling (Eriksen og Selberg 2006, s. 118). «De er ikke som oss» betyr implisitt også at «vi er ikke som dem», og konstrueringen av de andre som bærere av negative egenskaper og personlighetstrekk gjør at en selv fremstår som innehaver av korrekte og positive egenskaper. Man stempler altså andre samtidig som man skaper positive ideer om sin egen gruppe (ibid. s. 108).

Den viktigste og mest utbredte stereotypen angående ikke-vestlige kulturer, og spesielt urbefolkning, er at de har, og har hatt, en sterk forbindelse med naturen (Eriksen og Selberg 2006; Mathisen 1994). Dette henger sammen med synet på disse kulturene som primitive, med tradisjonelle livsstiler som i liten grad har forandret seg gjennom tidene. Dette står i motsetning til kulturer i den vestlige verden som derimot blir forbundet med kultur og sivilisasjon. Denne motsetningen mellom natur og kultur, og implisitt primitiv og sivilisert, kan bidra til å forsterke forskjellene mellom «dem» og «oss», også i tilfeller der nærhet til naturen fremstilles som noe positivt.

Et annet aspekt i fremstillinger av ikke-vestlige kulturer som er knyttet til denne natur/kultur dikotomien er fraværet av en kronologisk historie. Forestillinger om disse kulturene har ofte vært preget av tidløshet, og det samme gjelder utstillinger av dem (Akman 2008, s. 194; Lien og Nielssen 2016, s. 122). Fraværet av tid gjør at kulturer kan oppfattes som statiske og uforanderlige, og den tidløse og statiske kulturen forsterkes ofte av at etnografiske utstillinger ofte er organisert geografisk etter hvilken deler av verden kulturen kommer fra. At utstillingene er ordnet geografisk og romlig istedet for kronologisk kan bidra til å forsterke skillet mellom siviliserte europeere som har en historie og primitive ikke-europeere som kommer fra en tradisjonell og tidløs verden (Lien og Nielssen 2016, s. 143). Hvilket prinsipp utstillingene organiseres etter vil diskuteres i kapittel 5

der gjenstandene og det visuelle behandles, mens nærværet, eller fraværet, av tid er et av elementene som analyseres nærmere i kapittel 6 i forbindelse med tekstene i utstillingene.

Kunnskapssyn og utstilling som kulturell konstruksjon

Det er gjennom formidlingsvirksomheten at «museet 'forteller historier' og formidler et budskap eller en ideologi» (Eriksen 2009, s. 181). Men hva slags historier de forteller og hvordan de fortelles er ikke gitt, da både utstillingsformer og hva som blir sett på som riktig og relevant kunnskap konstant er i endring (Lien og Nielssen 2016, s. 182). Jeg tar som nevnt utgangspunkt i at utstillinger ikke er nøytrale og objektive, men at de er kulturelle konstruksjoner «der mening aktivt blir skapt gjennom samspelet mellom gjenstand, tekst, lyd og visuelle verkemiddel» (ibid. s. 20). Lien og Nielssen fremhever at dette perspektivet åpner for en rekke viktige spørsmål:

Kviler utstillingane på bestemte bilde av verda? Blir dei styrte av førestillingar om kva som er rett og viktig kunnskap? Kva historiesyn ligg til grunn for måten musea forvaltar og formidlar historie på? Kva stemmer er det som kjem til orde gjennom utstillingane? Og kva stemmer burde komme til uttrykk? Kven har eigarskap til forteljningane som blir forma gjennom utstillingane? (ibid.).

At utstillingene er konstruerte betyr altså ikke at de er falske eller uekte, men at de skapes gjennom prosesser, og ikke eksisterer av seg selv. Hvordan man tolker gjenstander og fenomener er sosialt og kulturelt betinget, og ulike mennesker kan tolke den samme gjenstanden eller teksten på ulike måter (jf. Akman 2008, s. 188). På samme måte må også museets ansatte tolke gjenstandene og sette dem inn i en kontekst ved hjelp av tilhørende tekster. Å vise frem gjenstander i en utstilling er å konstruere visse fortellinger og meninger (Lien og Nielssen 2016, s. 20; Vergo 1989, s. 3), og det er «as many contexts for an object as there are interpretive strategies» (Kirshenblatt-Gimblett 1998, s. 21). Man kan sånn sett si at museum først og fremst ikke er et sted for kunnskap og viten, men for forståelse (Waidacher 1996, s. 142).

Men forståelse avhenger av kunnskapen man besitter. Også kunnskap skapes gjennom prosesser og praksiser fremfor å være noe naturlig som oppdages «der ute». Som nevnt kaller Maurstad og Hauan denne prosessen bak kunnskapsproduksjon for «gjøren», og argumenterer for at kunnskap er noe man *gjør* og «at det er i praksiser virkeligheten skapes» (2012, s. 15). Å skape fakta er altså aktiv handling som gjør noe med verden vi lever i (jf. Brenna 2012; Lien og Nielssen 2016). Den vanligste formen for kunnskap man møter i museum er «a sense of the past» (Jordanova 1989, s.

25), og på denne måten bidrar utstillinger til å forme vårt syn på fortiden. Hva slags kunnskapssyn som ligger til grunn i utstillingene vil derfor påvirke hvordan vi ser på fortiden, og derfor er det avgjørende om utstillingene har «eit tradisjonelt, autoritativt kunnskapssyn som presenterer objektive fakta, eller eit meir ope perspektiv som kan stimulere til kritisk refleksjon» (Lien og Nielssen 2016, s. 22). I kapittel 7 vil funnene fra de to første analysekapitlene brukes for å undersøke hva slags kunnskapssyn som kommer til uttrykk i de egyptiske utstillingene. Dette innebærer å analysere om kunnskapen som formidles gir uttrykk for å være objektive og udiskutable fakta eller om kunnskapen stilles spørsmål ved og fremstår som en av mange mulige tolkninger. Jo mer museets kunnskapssyn ligner på publikums, jo naturligere, og mindre konstruert, vil kunnskapen som formidles i en utstilling fortone seg for de besøkende (Eriksen 2009, s. 186). Samtidig må deler av kunnskapen man formidler, og måten man formidler den på, være gjenkjennelig for publikum for at den skal være forståelig, og det vil derfor sjelden være hensiktsmessig å bryte helt med vanlige tenkemåter og konvensjoner. Jeg skal i denne masteroppgaven ikke analysere selve gjøren eller kunnskapsprosessene, men heller resultatet av disse prosessene, og hva slags kunnskap museene har produsert og produsert om den gamle egyptiske kulturen. Som etnolog Haci Akman påpeker: «Museums present knowledge created by someone for someone» (2008, s. 191). Det er nettopp denne kunnskapen jeg skal ta for meg i min analyse. Museenes kunnskapssyn påvirkes også av synet på hva et museum er og skal være, og museumsdefinisjoner er derfor relevante i denne sammenheng. Museumsdefinisjoner og museenes visjoner vil diskuteres i neste kapittel.

Det er ikke bare utstillingene i seg selv og kunnskapen som formidles gjennom dem som konstrueres. Jeg stiller meg også bak synspunktet at også etnografiske gjenstander lages heller enn oppdages, og transformasjonen til etnografiske gjenstander skjer gjennom «processes of detachment and contextualization» (Kirshenblatt-Gimblett 1998, s. 3; se også Akman 2008 og Rio 2002). De fleste gjenstander på museum, og kanskje spesielt kulturhistoriske, har ikke vært ment å stilles ut, verken på museum eller i private hjem. Det er ofte bruksgjenstander som tidligere i sitt liv har fått sin verdi ut i fra hvilken bruksnytte de har hatt. Når de blir samlet inn av museum endrer verdien og synet på gjenstandene seg, og de blir som oftest verdsatt for hva de kan *representere*, ikke gjøre (jf. Vergo 1989). Ofte tillegges gjenstander «betydninger som ville have forbløffet ophavsmændene og de oprindelige brugere» (Larsen 2002, s. 28). Gjenstander som ikke betydde noe utover seg selv, og som bare hadde en spesifikk bruksfunksjon, blir i museet ofte fremstilt som en representasjon og et symbol for en spesifikk tid eller utviklingsprosess. De eksisterer med andre ord som «henvisninger til bestemte virkeligheter, som de skal muliggjøre tolkningen av» (Waidacher 1996, s. 142). Dette

betyr ikke at de er en imitasjon av virkeligheten, men at de er en egen kulturell virkelighet (ibid.). At synet på gjenstanden endres betyr ikke nødvendigvis at det tidligere synet på gjenstanden opphører, og både nye og gamle oppfatninger kan eksistere side om side. Det er som oftest gjennom tekstene man blir fortalt hvordan gjenstandene skal tolkes og jeg vil i analysen av dem blant annet se på hvordan tekstene presenterer gjenstandene og deres potensielle funksjon og symbolikk.

Selv om tema og innhold er viktige komponenter for å skape mening og formidle kunnskap, er det også avgjørende hvordan man presenterer det. Utstillinger kan ta i bruk et vidt spekter av virkemidler for å formidle sitt budskap på ulike måter. Det første analysekapittelet vil derfor ta for seg både gjenstandene og de visuelle virkemidlene i utstillingene.

Kapittel 4

Museumsdefinisjoner og visjoner

*«Hvis vi tenker og gjør ting annerledes enn museumsfolk før oss, er det ikke fordi vi vet bedre enn dem. Vi lever i en slik verden av forestillinger, vi også – i en av mange mulige, neppe i den siste»
(Johansen, Losnedahl og Ågotnes 2002, s. 24)*

I dette kapittelet vil jeg drøfte museumsdefinisjoner og presentere museenes visjoner og verdier. Disse elementene har betydning for hva og hvordan man stiller ut, og innvirker også på hvordan museene definerer og tolker kunnskap, et tema som blir spesielt relevant i det siste analysekapittelet. Museenes syn på seg selv har vært i endring de siste tiårene og jeg vil derfor begynne med å drøfte disse endringene, før jeg går videre til å presentere museenes visjoner og verdier.

Hva er et museum? Definisjoner i endring

Museets syn på seg selv og sin rolle i samfunnet vil påvirke hvordan utstillingene utformes. Derfor er museumsdefinisjoner et sentralt tema i denne sammenhengen. Spørsmålet om hva et museum er og skal være er viktig fordi det sier noe om hva formålet til museum er. Skal museum formidle «nøytrale» fakta eller stille spørsmål ved disse «nøytrale» faktaene? Skal museum bidra til å endre samfunnet eller skal det videreføre tradisjoner? Eller skal det gjøre alt dette? Museenes oppfatning av seg selv vil påvirke hva og hvordan man stiller ut, og dermed hvilket formål formidlingen har. Samtidig er definisjoner alltid i endring. Dette gjelder også for museum, og dagens definisjoner vil kanskje virke fullstendig utdatert om noen tiår (jf. Waidacher 1996).

De fleste museum i dag, både i Norge og andre land, er medlem av *International Council of Museums*, bedre kjent som ICOM. ICOM ble etablert i 1946, og har som formål å representere det globale museumsfellesskapet og skape retningslinjer for museum verden over (ICOM u.å.). Slik lyder ICOMs nåværende definisjon av et museum:

Et museum er en permanent institusjon, ikke basert på profitt, som skal tjene samfunnet og dets utvikling og være åpent for publikum; som samler inn, bevarer/konserverer, forsker i, formidler og stiller ut materielle og immaterielle vitnesbyrd om mennesker og deres omgivelser i studie-, utdannings- og

underholdningsøyemed (Norsk ICOM u.å.: ICOMs statutter, artikkel 3, paragraf 1).

Ifølge ICOM skal altså museum blant annet formidle og stille ut materielle og immaterielle «vitnesbyrd om mennesker og deres omgivelser», og dette skal de gjøre for å tjene samfunnet ved å utdanne eller underholde publikum. Nettopp samfunnsnyttene til museum har fått stor politisk oppmerksomhet her i Norge. I den offentlige utredningen *Museum Mangfold, minne, møtestad* legges det stor vekt på samfunnsnyttene til museum, som den mener «ligg først og fremst i evna til å skapa nyfiken og forståing, evna til å stimulera undringa, til å stilla spørsmål, til å overraska og utfordra einskildmenneske emosjonelt og intellektuelt» (NOU 1996: 7, s. 35). Også utredningen *Kunnskap for fellesskapet – Universitetsmuseenes utfordring* (NOU 2006: 8) legger stor vekt på hvordan museum kan og skal tjene samfunnet (for en diskusjon om museenes samfunnsrolle se f.eks. Hylland 2017).

Det er verdt å merke seg at ICOMs definisjon sier mye om *hva* museum skal gjøre, men den nevner ikke noe om *hvordan* dette skal gjøres. Metodene blir derfor i stor grad opp til museene selv. Det som skiller museum fra andre lignende institusjoner er museets fire funksjoner, altså *samling, bevaring, forskning* og *formidling* (Eriksen 2009, s. 13). Museum skiller seg også ut fordi gjenstander alltid har hatt en sentral rolle i alle deler av museumsvirksomheten. Det var først i 2007 at «immaterielle vitnesbyrd» også ble en del av ICOMs definisjon (Holmesland 2013). Selv om definisjonen har endret seg lite siden ICOM ble etablert for over 70 år siden, har den relativt nye inkluderingen av det immaterielle betydelig økt antallet potensielle tema og utstillings«objekter» som det er mulig å samle inn, forske på og stille ut. Det har vært flere forslag om å endre ICOMs museumsdefinisjon, og i juli 2019 ble ett av disse forslagene valgt ut av ICOM. I september 2019 skulle det holdes en avstemning som skulle bestemme om man skulle ta i bruk denne nye definisjonen eller ikke, men den har blitt utsatt til juni 2020 (Norsk ICOM 2019). Det nye forslaget lyder slik:

Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people.

Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to

human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing²⁹
(ICOM 2019).

Den foreslåtte definisjonen har flere nye elementer. En av dem er at *interpret*, altså tolke, vil bli en ny viktig funksjon for museum. Tolkning er noe museum allerede gjør, selv om ikke publikum nødvendigvis alltid er bevisste på det og kan oppfatte tolkninger som fakta (NOU 1996: 7). At denne funksjonen synliggjøres i forslaget kan derfor bidra til å øke forståelsen om at museum tolker kunnskap og at utstillinger presenterer en av mange mulige tolkninger. Et annet viktig element er at museum skal øke forståelsen av verden, eller med andre ord, utdanne publikum. Å tilby underholdning ser ikke ut til å være en del av museenes formål lenger, og seriositeten som forventes av museum kommer til uttrykk i formuleringer som «in trust for society» og «safeguard». Museum skal fungere som en vokter av alle folkegruppers gjenstander og minner. Formuleringer som dette gjør også at forslaget virker høyst ideologisk og uttrykker åpenbart et sterkt ønske om å forbedre verden, noe som spesielt kommer til uttrykk i den siste setningen der formålet til museum er å «contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing». Grunnen til at avstemningen ble utsatt var blant annet at mange mente at man trengte mer tid til å reflektere over forslaget da det er langt mer omfattende enn den nåværende definisjonen, men også fordi forslaget fikk mye kritikk (Steen 2019). Mye av kritikken går ut på at forslaget ligner mer på en visjon enn en definisjon, og at det er for ideologisk og politisk. Forslaget forutsetter at en viss type verdier er korrekte, som å arbeide for å fremme «social justice» og «planetary wellbeing». Dette kan gjøre at grupper som ikke nødvendigvis deler disse verdiene eller er like opptatt av disse temaene føler seg fremmedgjort av museene. I et forsøk på å være inkluderende kan definisjonen tvert imot virke ekskluderende, og den største grunnen for uenigheten rundt forslaget ser nettopp ut til å være den splittende holdningen til museum som enten et sted for aktivisme, politikk og ideologi eller et sted for kunnskapsformidling (se f.eks. Snekkestad 2019). Det store spørsmålet er om museum aktivt skal bidra til å endre verden eller om de skal formidle «nøytral» kunnskap som ikke er politisk ladet, verdibasert og forutsetter et visst syn på verden, og handler altså om hva slags kunnskap som skal formidles. Dette spørsmålet har vært stilt stadig oftere siden den nye museologien kom på banen sent på 80-tallet³⁰, men er nå blitt vanskeligere å ignorere da godkjenningen av dette forslaget vil påvirke selve identiteten og formålet til museene hvis det blir vedtatt. Dette kan potensielt få store ringvirkninger på de fleste aspektene ved museumsvirksomheten.

29 Definisjonen foreligger foreløpig bare på engelsk.

30 Allerede i 1996 hevdet Peter Lewis, direktøren for Beamish Museum, at «Neither neutrality nor blandness is the correct stance of a museum, theatre, opera house, concert hall, art gallery or cinema. Museums don't have to be alike in style or methods. They can be different. They can even be vulgar, dangerous or provocative» (1996, s. 133).

Ifølge det nye definisjonsforslaget skal altså museum bidra aktivt til å endre verden og samfunnene de er en del av. Men denne påvirkningen er gjensidig, og museum blir også påvirket av samfunnet rundt seg. Den nye definisjonen viser tydelig at hva man samler, hvordan man bevarer, og hva og hvordan man forsker og formidler vil være avhengig av hvilke ideer og verdier som preger samfunnet og museumsinstitusjonene i samtiden. Også tidligere tiders ideer og verdier vil ha en innvirkning på dagens museum, spesielt med tanke på hva slags gjenstander man tidligere har vurdert som verdifulle nok til å samle inn og ta vare på. Både tidligere og nåværende definisjoner er altså relevante for kunnskapssynet til museene, og hvordan dette kommer til uttrykk i de egyptiske utstillingene vil jeg drøfte i det siste analysekapittelet der jeg nettopp analyserer hva utstillingene kan si om museenes kunnskapssyn.

Museenes visjoner og verdier

Museenes visjoner og verdier forteller noe om hva de individuelle museene anser som viktig for sin spesifikke institusjon. Dette kan blant annet være formålet med formidlingen eller hvilken type kunnskap som skal formidles. Visjoner og verdier vil derfor påvirke formidlingen og dermed også utstillingene.

På nettsidene til Kulturhistorisk museum i Oslo finner man museets visjon, misjon og kjerneverdier, som ble vedtatt 14. juni 2013 (UiO 2013). Disse har blitt vedtatt etter at den egyptiske utstillingen ble laget, og visjonen og verdiene vil derfor ikke nødvendigvis reflekteres i denne utstillingen. Teksten på nettsiden begynner med disse ordene: «Forskande, leikande og utfordrande». Man får så en oppramsing av de ulike fagene og feltene som bedriver forskning i museet. Videre følger de ulike punktene i visjonen, hvor ett av dem direkte omhandler utstillingene på museet: «Våre utstillinger utfordrar og engasjerar; vi opnar dører, inviterar til dialog og deltaking» (ibid.). I tillegg til den generelle visjonen har museet også tre kjerneverdier som forklares med to punkter hver:

Truverdig

- grunnfesta i forskning og fagleg kunnskap
- fokus på kvalitet i alle ledd

Mot og kreativitet

- til å utfordre grenser innan forskning, formidling og forvaltning
- til å søkje nye samanhengar og utfordre etablerte sanningar

Gjensidig anerkjening og respekt

- mellom kollegaer
- i møte med publikum

Det er spesielt første ledd i «Troverdige» og begge ledd i «Mot og kreativitet» som er viktig i denne sammenheng. Fokuset på utfordringen av grenser og etablerte sannheter gjør at museets visjon og verdier har mer til felles med den nye museumsdefinisjonen enn den nåværende. Den egyptiske utstillingen er også direkte knyttet til museets visjoner, da bildet på denne nettsiden er tatt i utstillingen og viser to barn som ser på Nofret.

Visjonen til Universitetsmuseet i Bergen er ikke like enkel å finne som Oslo sin visjon, da den er «gjemt» i en pdf-fil under navnet *Måldokument for UM* på museets nettsider³¹. Her finner man både den generelle visjonen og de forskjellige delmålene til museet som er knyttet til de ulike museumsfunksjonene forskning, forvaltning og formidling. Som i Oslo er visjonen og målene til museet vedtatt etter at den egyptiske utstillingen ble laget, nærmere bestemt 24. september 2014. Visjonen lyder slik:

Gjennom sine naturhistoriske og kulturhistoriske samlinger, gjennom forskning, forvaltning og formidling skal Universitetsmuseet i Bergen skape og formidle kunnskap, opplevelser og innsikter som er viktige for menneskers livskvalitet (UiB 2014, s. 8).

I tillegg til visjonen har museet også flere mål knyttet til de tre ovennevnte funksjonene. Under «Formidling» er det hele 11 punkter, og det første av dem omtaler formålet med formidlingen:

[Gjennom formidling] skaper vi forskningsbidrag som går i dialog med sitt publikum for å gi innsikt, opplevelser og kritisk analyse, samt skape nysgjerrighet og glede gjennom utstillinger og andre formidlingstiltak (ibid. s. 13).

Museet skal altså skape kunnskap og innsikt, samt opplevelser og positive følelser hos publikum gjennom utstillingene. I tillegg nevnes «kritisk analyse», og som i Oslo omtales dialog med publikum, akkurat slik vi også har sett i det nye museumsforslaget.

Om museene møter visjonene sine i de egyptiske utstillingene vil diskuteres i kapittel 7, i forbindelse med utstillingenes kunnskapssyn.

31 På samme nettside kan man også finne museets vedtekter og struktur:
<https://www.uib.no/universitetsmuseet/63892/organisasjon-m%C3%A5l-struktur-og-vedtekter>.

Kapittel 5

Fra kanopiske krukker til veggmaleri:

Gjenstander, visuelle virkemidler og opplevelse

«Displays create new worlds for objects to inhabit and these worlds are full of 'devilish details' that really matter when it comes to creating a system of meaning relating to the subject being represented»

(Moser 2010, s. 30)

Kan gjenstander snakke? Og i så fall, hva forteller de? I dette kapittelet vil jeg analysere gjenstandene og de visuelle virkemidlene som er tatt i bruk i utstillingene, for å se hva de forteller om museenes fremstilling av den egyptiske kulturen. Det er mange måter å velge ut gjenstander til en utstilling, og utvelgelsesprosessene og begrunnelsene bak dem har endret seg over tid. I dag er det vanligst å velge ut gjenstander for å fortelle en spesifikk historie eller belyse en spesiell problematikk (Eriksen 2009; Vergo 1989). Gjenstandene blir med andre ord valgt ut fordi man mener at de kan fortelle noe som andre gjenstander ikke kan. Også design og utforming av utstillinger handler om mer enn å gjøre utstillingene estetisk tiltalende; de bidrar aktivt til å skape mening (Ravelli 2006, s. 156). Selv om de enkelte elementene hver for seg kanskje ikke ser ut til å bety nevneverdig mye, kan de til sammen ha stor betydning for kunnskapen som formidles og hvordan besøkende tolker denne kunnskapen (Moser 2010, s. 23-24). Besøkende er ofte mer opptatt av «gjenstander, former, uttrykk og opplevingsaspektet ved utstillinga enn det å lese tekstar for å lære om eit tema» (Rokne 2012, s. 88). Det er derfor essensielt å analysere gjenstandene og det visuelle i utstillingene.

Begge museene bruker ulike benevnelser for sine respektive utstillinger. På nettsidene til Universitetsmuseet i Bergen kalles utstillingen «Evig liv – skattar frå det gamle Egypt», men i selve utstillingen blir man møtt av ordene «Mumiane fortel». I Oslo finner man informasjon om utstillingen på museets nettside under overskriften «De egyptiske mumiene», mens navnet som blir brukt på plakater i selve museet er «Evig liv i Det gamle Egypt», noe som også er overskriften på den første teksten man møter i utstillingen. Navnene på utstillingene vil analyseres nærmere i neste kapittel.

Jeg vil begynne med å beskrive vandringen gjennom utstillingene, da det er gjennom selve vandringen at utstillingsfortellingen blir til (Lien og Nielssen 2016, s. 26). Denne skildringen er

ment å gi et overblikk over utstillingene, og av den grunn vil ikke de ulike elementene forklares i detalj her. I resten av kapittelet vil jeg derimot analysere enkeltelementene i utstillingene og hva de formidler gjennom sin tause tale, og drøfte hvordan de bidrar til helhetsinntrykket av utstillingene. Dette inkluderer blant annet materielle elementer som veggmaleri, montre og bilder, men også mer abstrakte elementer som utstillingssjanger og utstillingenes institusjonelle kontekst. Til slutt vil også atmosfæren i utstillingene analyseres.

Utstillingene

«Evig liv – skattar frå det gamle Egypt» - utstillingen i Bergen

Utstillingen befinner seg i fjerde etasje, og åpnet i 2001. Faglig ansvarlig for utstillingen var Frode Storaas, Richard Pierce og Pål Steiner, mens Marit Fidjestøl og Bine Lodden har stått for designet. For å komme til utstillingen må man gjennom utstillingen «Inntrykk fra koloniene», som viser gjenstander nordmenn tok med seg hjem fra sine reiser under kolonitiden. Dette er de eneste utstillingene som befinner seg i fjerde etasje.



Bilde 1.1. Inngangen til den egyptiske utstillingen i enden av utstillingen «Inntrykk fra koloniene».

På veggen til venstre for døren inn til utstillingen blir man møtt av ordene «Mumiane fortel / Tales from the mummies» og noen hvite egyptiske figurer. På veggen til høyre for døren er et stort øye, et velkjent egyptisk symbol for Horus' øye. På veggen ved siden av øyet, på motsatt side av døren, er det hieroglyfer med det norske alfabetet³² under, slik at man kan forstå hvilken hieroglyf som

³² Alfabetet inkluderer bokstavene 'æ', 'ø' og 'å', og derfor bruker jeg betegnelsen «det norske alfabetet» selv om det teknisk sett ikke er norsk.

tilsvarende en bokstav i det norske alfabetet. Hieroglyfene er malt med en glitrende gullfarge, mens de norske bokstavene er skrevet i svart.

Når man går gjennom døren som leder inn til selve utstillingen kommer man inn i et større rom, som er delt i tre mindre rom ved hjelp av enten skillevegger eller tøybannere som henger fra taket. Det er også musikk i utstillingen, som følger den besøkende rundt når man vandrer gjennom de ulike rommene. Musikken høres ut som folkemusikk, og siden dette er en egyptisk utstilling kan man derfor gjetten seg til at den kan være egyptisk.

I det første rommet finner man montre med relieffer og to dyremumier: en katt som er innpakket i bandasjer og en liten krokodille uten bandasjer. Det er ingen tekst tilknyttet denne monteringen, men det er lett å se at dette er dyremumier. Det er også en kopi av et kistelokk til høyre for døren. På skilleveggen som adskiller dette rommet og det tredje rommet er det en tidslinje som beskriver viktige hendelser i Egypts historie, fra 3100 år f.Kr. til 1970 e.Kr. Enkelte viktige momenter i Norges historie finner man også i tidslinjen³³. Under tidslinjen er det tre stoler som besøkende kan sitte på. Hensikten med dette rommet og sammenhengen mellom gjenstandene er vanskelig å forstå, da det ikke er noe tekst i rommet som kan forklare de ulike gjenstandene og deres betydning. Dette gir inntrykk av at gjenstandene her er tilfeldig valgt ut.



Bilde 1.2
Relieff til venstre og to dyremumier til høyre. To egyptiske «voktere» på skilleveggene. Veggmaleri i bakgrunnen.

33 Det er bare en enkelt tekst som ikke kan knyttes til hendelser i verken Egypt eller Norge: «1492 e.Kr. Columbus kjem til Amerika».



Bilde 1.3

Tidslinjen som informerer om viktige hendelser i egyptisk og norsk historie. Under den er det stoler og en monter med mumier av en katt og en krokodille. I bakgrunnen kan man også se noen av bannerne som henger fra taket i det andre rommet.

To mindre skillevegger adskiller det første og det andre rommet. På hver av disse er det en figur, en egyptisk mann, som ser ut til å vokte inngangen til det andre rommet. Går man mellom dem kommer man inn i første del av dette rommet, hvor et stort veggmaleri lyser mot den besøkende. Maleriet viser et rituale i forbindelse med mumifiseringsprosessen. På veggen til venstre for maleriet er det en monter med forskjellige pigmenter i små glasskrukker. Glasskrukkene er bak små glassvinduer, og det er ni små vinduer til sammen. På noen av glassvinduene er det tekst som forklarer noen av pigmentene. Til høyre er det tre lange tekster. Den første forklarer hvordan man brukte de ulike pigmentene, mens den andre tar for seg pigmentet som kalles «egyptisk blått». I den tredje teksten får man også vite at man på 1700- og 1800-tallet lagde et pigment kalt «mumiebrunt», som ble laget ved å knuse mumier, og at dette pigmentet hadde en vakker brun farge som var populær blant kunstnere.



Bilde 1.4

Informasjon om pigmenter. Her er det også tre stoler man kan sitte på. Veggmaleri til høyre utenfor bildet.

Til høyre for pigmentene og veggmaleriet er det fire bannere som henger fra taket. To av dem har en lengre tekst som ser ut til å være et sitat fra de gamle egypternes tid (en banner på norsk og en på engelsk), mens de to andre bannerne har et utsnitt fra den lengre teksten (en for hvert språk). Det er ingen tekst i utstillingen som forklarer hvor disse sitatene stammer fra³⁴. Går man forbi bannerne finner man mumiene, og de tilhørende tekstene forteller hva de heter og når de døde. Den ene mumien heter Teshemmin, og hun var datteren til Petemehit og Peshrineteri. Hun ligger på en madrass som er kledd i et hvitt laken. Hun skiller seg også ut fordi hun er plassert midt i rommet, og hennes monter er den eneste vanlige monter som ikke er plassert langs en vegg (unntatt i siste rommet, se neste side). Til venstre for Teshemmin ligger den andre mumien, som er en navnløs mann, og teksten på monterens hans informerer om at stedet der navnet hans skulle stått på kisten er blank, så man vet ingenting om hans identitet. Monteren med den navnløse mannen er plassert langs veggen, som de fleste andre montrene i utstillingen. Utenom navn og ca dato for deres død forteller ikke tekstene på montrene til Teshemmin og den navnløse mannen noe mer om dem.



Bilde 1.5. Teshemmin (til høyre) og den navnløse mannen (til venstre). I bakgrunnen kan man se røntgenbildene av dem, samt Harsieses kiste, en monter med bl.a. kanopiske krukker (bak Teshemmin), og filmen som spilles i utstillingen.

Lenger inne i rommet er det to store røntgenbilder av Teshemmin og mannen, og mellom dem finner man informasjon om egypternes religiøse tro og selve mumifiseringsprosessen. Den første teksten beskriver detaljert hvordan mumifiseringsprosessen foregikk, mens den andre teksten forklarer hvorfor kroppen hadde en sentral del i troen på etterlivet for egypterne.

³⁴ Tekstene på bannerne er brev til gudene som ofte ble plassert i kisten sammen med mumien (Storaas 2012, s. 56).

På veggen ved siden av røntgenbildene vises det en film, og man skal ikke stå lenge å betrakte den før man ser at den er filmet i dagens Egypt, og at den viser dagliglivet langs Nilen. Foran filmen er det to monterer. I den ene er det en kiste, som ifølge teksten tilhørte en mann som het Harsiese, og i den andre er det blant annet to kanopiske krukker. Denne siste monteren har ingen tekst.



Bilde 1.6
Det tredje delen av utstillingen sett fra den andre delen.



Bilde 1.7
Montrene danner en sirkel.

To bannere separerer det andre rommet fra det tredje, men i motsetning til de forrige bannerne har teksten her falmet såpass mye at det er svært vanskelig å lese den. I det tredje rommet er det fire monterer som viser ulike gjenstander. Noen av dem er religiøse, som shabtier og statuetter, mens andre er bruksgjenstander, som krukker og fiskesøkk. Inne i montrene, bak gjenstandene, er det korte tekster som forklarer gjenstandene. På hver monter er det også lange tekster på hver langsida som forteller om et spesifikt aspekt ved den egyptiske kulturen, som f.eks. handel, jordbruk og

kjønnsroller. Montrene i dette rommet har en helt annen design enn montrene i de andre rommene. Mens de fleste andre montre har en vanlig firkantet form er de her formet som trapper, som er høyest foran (der gjenstandene er) og lavest bak. De er plassert slik at de danner en sirkel, og fordi det er liten avstand mellom dem kan man stå i midten av sirkelen og betrakte alle fire ved å snu seg rundt. I basen på montrene er det også plassert en mindre glassmonter der det også er gjenstander. Disse ligger i det som ser ut som en blanding av grus og sand, og de fleste gjenstandene er krukker og andre bruksgjenstander. De har ingen tilhørende tekster.

For å komme seg ut av utstillingen må man følge veien tilbake dit man kom fra, gjennom døren i det første rommet og videre ut gjennom utstillingen «Inntrykk fra koloniene».

«Evig liv i Det gamle Egypt» - utstillingen i Oslo

Utstillingen befinner seg i andre etasje, og ble åpnet i 2004/2005³⁵. Prosjektleder for utstillingen var Idunn Kvalø, faglig ansvarlig var Anders Bettum, mens Torill Mugaas har stått for designet. Fra trappen kan man gå direkte inn i utstillingen, og i motsetning til i Bergen trenger man ikke gå gjennom andre utstillinger først. Fra utstillingen kan man gå videre til to andre utstillinger: «Amerika – samtid – fortid – identitet» er til venstre, mens «Gull verdt» er gjennom døren i nord. I tillegg finner man også utstillingen «Arktis: Folk i Arktis og Sub-Arktis» i denne etasjen.



Bilde 2.1

Inngangen til utstillingen. I tillegg til vanlige besøkende var det også en skoleklasse som hadde omvisning. Døren til utstillingen «Gull verdt» i bakgrunnen.

³⁵ Utstillingen ble åpnet i 2004 eller 2005, og er en nedskalert og bearbeidet versjon av en midlertidig utstilling i 2003 ved navn «Mumien lever – Evig liv i Det gamle Egypt» (Kulturhistorisk museum i Oslo, email, 25. mars 2020).

Rommet som utstillingen befinner seg i er ganske lite, og man kan se hele rommet når man står i døren. Det første man ser når man kommer inn er kistelokket som står oppreist (til høyre i bildet). Introduksjonsteksten til utstillingen er derimot til venstre i rommet, bak montereren til en liten statuett av Osiris. Teksten gir litt generell informasjon om den gamle egyptiske kulturen, før den går videre til å fortelle om mumifiseringsprosessen, og avslutter med å forklare hvordan mumiene og noen av de egyptiske gjenstandene kom til museet. Til høyre for teksten kan man også finne en kattesarkofag³⁶ med tilhørende informasjon om dyremumier, samt kanopiske krusker som ble brukt til å oppbevare mumiens organer i.



Bilde 2.2. Til venstre for inngangen. Statuetten av Osiris foran introduksjonsteksten. Nofret til høyre bak kattesarkofagen og de kanopiske kruskene. Døren til venstre leder inn til Amerika-utstillingen.

Bak denne montereren finner man Nofret og Dismutenibtes, som ligger i hver sin kiste foran en vegg som er malt blå med gule stjerner, og man får inntrykk av at stjerneveggen våker over de to kvinnene. Tekstene på montrene deres forteller hvor de er fra, og hva enkelte av motivene på kistene deres symboliserer. Om Dismutenibtes får man også vite noe om hennes sosiale status og familie, mens vi om Nofret får et innblikk i noen av funnene fra undersøkelsene av henne som museet har utført.

36 En sarkofag er en kiste, ofte laget av stein. Denne spesifikke sarkofagen er formet som en katt og har vært brukt til mumien av en katt.



Bilde 2.3. Nofret midt i bildet. Dismutenibtes til høyre. Bak Nofret kan man se to kvinnedrakter fra Palestina. Dette er en av tre frittstående monterer i dette rommet som ikke er en del av den egyptiske utstillingen.

På hver side av Dismutenibtes er det en mindre monter med en statuett. Monteren som ligger ved føttene hennes viser en gravstatuett fra Det gamle riket og teksten forteller at den er et typisk eksempel på kunsten i denne perioden. Monteren ved hodet til Dismutenibtes skal ifølge teksten vise en statuett av guden Osiris som mumie, men den var tatt ut for fotografering under mitt besøk.

I venstre hjørne av utstillingen finner man en monter med mange små figurer, som mest sannsynlig har vært en del av dekoren i egyptiske tempel. Den tilhørende teksten gir informasjon om de viktigste gudene i den egyptiske religionen. Over monteren er det et bilde som viser et egyptisk veggmaleri. En lignende monter med små figurer med et tilsvarende bilde på veggen ovenfor, er også i høyre hjørne av utstillingen. Denne monteren gir informasjon om andre viktige guder.



Bilde 2.4
Monter med små figurer som er knyttet til guder og gudinner i den egyptiske religionen. På veggen er det et bilde av et egyptisk veggmaleri. I monteren til venstre var gjenstanden, en statuett av Osiris, tatt ut for fotografering.

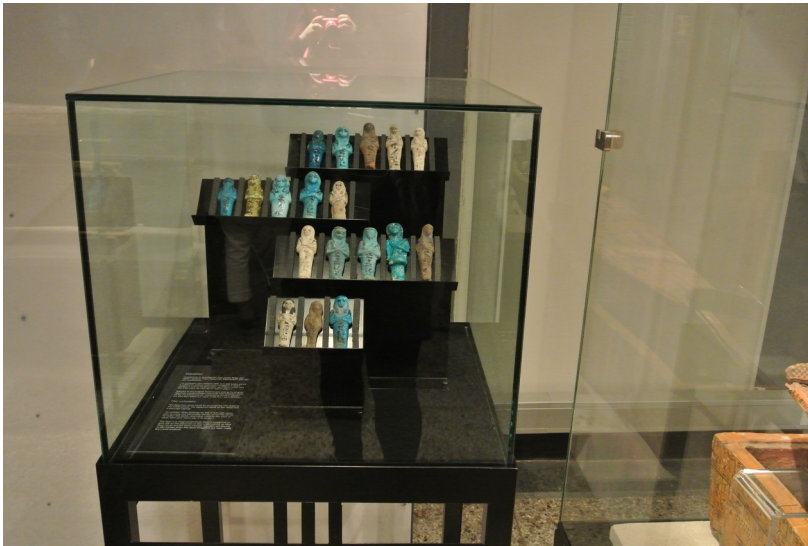
I den høyre delen av utstillingen finner man to tomme mumiekister. Tekstene forteller blant annet om hvor kistene ble funnet, hva noen av motivene på dem symboliserer og hva som foregikk i det egyptiske samfunnet i tidsperioden kistene ble laget. Mellom de to tomme kistene er det en liten monter med ushabtjer. Teksten forteller at dette var hjelpere som skulle arbeide for den døde i underverden.



Bilde 2.5
Overblikk over høyre side av utstillingen. Stående kistelokk, med to tomme kister bak seg. Lyset i bildet virker mørkere grunnet bruk av annen innstilling på kamera.



Bilde 2.6
Den andre tomme kisten. Monter med usjabtjer i bakgrunnen, med den første tomme kisten ved siden av seg. Man kan også se baksiden på kistelokket man møter ved inngangen. Helt til høyre kan man skimte en av kvinnedraktene som også er utstilt her.



Bilde 2.7
Ushabtier på rekke og rad. En av de tomme kistene til høyre.

I begynnelsen av utstillingen, på veggen mellom døren og en monter med kvinnedrakter fra Palestina, er det en tekst som forteller hvem som var med i prosjektgruppen som laget den egyptiske utstillingen (se bilde 2.3). På andre siden av døren er det også en monter med en kvinnedrakt fra folkegruppen Rasheida i Sudan, og en monter med smykker fra Afrikas horn (se bilde 2.6). Det er ingen tekst i utstillingen som forklarer at disse montrene ikke er en del av den egyptiske utstillingen, og jeg opplevde dette som forvirrende, spesielt fordi montrene var plassert ved siden av teksten om prosjektgruppen for Egypt-utstillingen.

Utstillingenes institusjonelle kontekst og plassering i museene

Hvordan utstillinger tolkes henger sammen med hvilken kontekst de opptrer i. Universitetsmuseene står i en særstilling grunnet sin tilknytning til universiteter, og besøkende har andre forventninger til et universitetsmuseum enn til andre typer museum. Universitetsmuseum har stor faglig tyngde og autoritet, og blir i særlig grad sett på som vitenskaps- og forskningsinstitusjoner (NOU 2006: 8). Det er ikke bare ved sin tilknytning til universiteter at disse museene står i en særstilling. De er også de eldste museene vi har i Norge. Kulturhistorisk museum i Oslo kan spore sine røtter tilbake til Universitetets Oldsakssamling som ble etablert i 1811, mens Bergen Museum (nå Universitetsmuseet i Bergen) ble stiftet i 1825 (ibid.). Begge museene ligger også i Norges største byer. I tillegg er begge museene kulturhistoriske museum, og det vil også påvirke hva slags forventninger besøkende har til utstillingene (jf. Riggs 2010). Den samme gjenstanden vil tolkes ulikt i et kulturhistorisk museum enn i et kunstmuseum, da et kulturhistorisk museum som oftest vil legge mer vekt på konteksten til gjenstanden enn i et kunstmuseum, der gjenstandens estetiske

utforming vil være sentral (Komissar 2002, s. 48). Siden begge museene har en lignende bakgrunn, alder og status, kan man derfor anta at besøkendes forventninger til museene og utstillingene vil være tilnærmet lik.

Men utstillingenes plassering innad i museene vil også påvirke hvordan utstillingene tolkes av den besøkende. Hvilke utstillinger som befinner seg i nærheten av hverandre forteller den besøkende i hvilken sammenheng utstillingene skal tolkes (Moser 2010). Museet kan utnytte dette bevisst for å sette utstillingene inn i en spesifikk sammenheng, men det kan også skape utilsiktede sammenhenger hvis ikke museet har tenkt over plasseringen. Hvis en utstilling om urbefolkning stilles ut ved siden av en utstilling om gamle homininer³⁷ kan man risikere at urbefolkningen også blir tolket som «primitiv» eller forhistorisk (ibid. s. 28).

Begge de egyptiske utstillingene befinner seg i samme etasje som andre etnografiske utstillinger som viser andre ikke-europeiske folkegrupper. I Bergen er «Inntrykk fra koloniene» den eneste andre utstillingen i samme etasje, og man har ikke annet valg enn å gå gjennom den for å komme til den egyptiske utstillingen. Dette skaper en forbindelse mellom den egyptiske kulturen og kolonitiden, et inntrykk introduksjonsteksten til den egyptiske utstillingen forsterker ved å fortelle at Teshemmin ankom museet i 1828, mens resten av egyptisamlingen kom i tiårene etter frem til 1903. Dette er også det samme tidsrommet som de fleste av gjenstandene i koloni-utstillingen kom til museet. Som nevnt tidligere er europeiske museers samlinger av egyptiske gjenstander sterkt knyttet til kolonitiden, da det var i denne perioden at interessen for Egypt virkelig fikk fart på seg, noe som skapte en stor etterspørsel i europeiske museer etter egyptiske gjenstander. Sann sett kan man si at koloni- og Egypt-utstillingen også er tematisk knyttet sammen, ikke bare geografisk. 1800-tallet nevnes også flere steder i Egypt-utstillingen, som forsterker inntrykket av at disse utstillingene kan ses i sammenheng med hverandre på flere måter. Koloni-utstillingen fokuserer derimot på hvordan gjenstandene kom til museet og nordmennene som brakte dem dit. Dette aspektet er nærmest fraværende i den egyptiske utstillingen, unntatt i den første teksten man møter.

I Oslo er utstillingen i samme etasje som utstillinger om urbefolkning fra Arktis-området og Amerika, og myntkabinettets jubileumsutstilling, men i motsetning til i Bergen trenger man ikke å besøke disse utstillingene før man kommer til den egyptiske utstillingen, da man kan bevege seg sirkulært gjennom utstillingene i denne etasjen. Man kan enten begynne i Egypt-utstillingen og gå videre til Amerika-utstillingen, før man ender opp i Arktis-utstillingen, eller begynne med Arktis-

37 Blir som oftest brukt om forfedre til mennesket, men inkluderer også dagens mennesker.

utstillingen og ende opp i den egyptiske til slutt. De tre etnografiske utstillingene er altså ikke avskåret fra hverandre, men henger sammen. Det er ikke vanlig å klassifisere egypterne (hverken før eller nå) som urbefolkning, og dette gjøres heller ikke i den egyptiske utstillingen. Tvert imot fremheves egypternes samfunn som en sivilisasjon, noe urbefolkning sjelden blir, noe jeg kommer tilbake til i neste kapittel. Den eneste klare sammenhengen mellom de tre utstillingene er altså at alle tre omhandler ikke-vestlige³⁸ folkegrupper, og som i Bergen gjør dette at man får inntrykket av at utstillingenes plassering er basert på geografisk tilhørighet.

Utstillingen «Gull verdt» kan man derimot bare få tilgang til ved å gå gjennom Egypt-utstillingen. Denne utstillingen skiller seg også ut ved at den ikke omhandler en spesiell kultur, men viser blant annet utvalgte gullmynter gjennom 2600 år (se UiO 2017). Noen av myntene er altså nesten like gamle som de egyptiske gjenstandene, selv om ikke alle er det. Myntkabinettet er også en av de eldste samlingene til museet. Utenom eventuelt alder har ikke denne utstillingen en åpenbar sammenheng til de tre andre utstillingene i denne etasjen.

I Oslo er det ikke bare etnografiske utstillinger i samme etasje, det er til og med gjenstander i det samme rommet som ikke har noe med den egyptiske utstillingen å gjøre. Disse montrene inneholder som nevnt gjenstander fra Palestina, Sudan og Afrikas horn, som også virker å være plassert der grunnet geografisk nærhet til Egypt. Det er ingen informasjon i utstillingen som forklarer at disse montrene er enkelstående montre uten sammenheng med den egyptiske kulturen eller utstillingen, og man må lese nettsidene til museet for å forstå at disse montrene er frittstående (se UiOb 2012). Disse montrene sementerer inntrykket av at geografiske forhold er det viktigste elementet for forståelsen av de utstilte kulturene. I en email fra museet bekreftes det at montrene er plassert i utstillingen grunnet geografisk nærhet til Egypt. Begrunnelsen for valget utdypes også nærmere:

Dette er områder som lå under egyptisk innflytelse i perioder eller som det var nær kulturkontakt med. Hovedgrunnen til at de er der er at Historisk museum har både etnografiske og arkeologiske utstillinger. I dette rommet stod tidligere en etnografisk utstilling fra Sør-Amerika. Da den ble tatt ned, valgte man å vise noen andre gjenstander fra etnografisk samling. Et poeng vi bruker i formidlingen, er at disse draktene viser hvordan vi gjør oss vakre i dette livet, mumiene handler om evigheten (Kulturhistorisk museum i Oslo, email, 25. mars 2020).

Det er altså hovedsakelig av geografiske grunner at de befinner seg der, men de ikke-egyptiske gjenstandene brukes også til å formidle noe generelt om menneskers kulturelle forestillinger, både

38 I Arktis-utstillingen omhandler den ene delen av utstillingen samer, som teknisk sett er vestlig/europeisk i geografisk forstand. Historisk sett, og delvis i dag, har derimot samer blitt oppfattet, og behandlet, som «de andre».

før og nå. Dette aspektet får derimot ikke vanlige besøkende innblikk i, da de fleste går rundt i museet alene uten en guide som kan formidle denne informasjonen.

I begge museene er altså de etnografiske utstillingenes plassering i museet basert på en geografisk inndeling av verden. Som Lien og Nielssen påpeker er den «romlege representasjonen av kunnskap om verda [...] rotfesta i ei tid der verda skulle kartleggjast gjennom innsamling og utstilling av gjenstandar» (2016, s. 142). Ingen av museene ser ut til å ha gått vekk fra denne tankegangen. Resultatet er at «de andres» kultur begrenses til et spesifikt sted i museene, avskåret fra utstillinger om «vår» kultur.

Utstillingssjanger

Det er ikke bare hvordan utstillingen er plassert innad i museet som påvirker hvordan man tolker den. Vel så viktig er hvordan utstillingen er utformet og hvilket prinsipp som er brukt for arrangementen av gjenstandene og andre visuelle virkemidler. Som Moser påpeker: «the arrangement of material culture creates a 'mental picture' that functions as an interpretive framework for understanding a particular theme, cultural group, or historical episode» (2006, s. 2). Hvordan gjenstander er arrangert og presenteres har altså innflytelse på hvordan de tolkes.

De forskjellige sjangrene eller prinsippene omtales under ulike betegnelser av ulike teoretikere, og det samme navnet har ofte ulikt innhold ut i fra hvem som bruker det. Jeg kommer til å benytte meg av folkloristen Barbara Kirshenblatt-Gimblett's definisjoner «in situ» og «in context» (1998, s. 19), som er de to hovedtypene som vanligvis brukes i utstillinger med etnografiske gjenstander. «In situ» er det andre teoretikere ofte kaller kontekstutstillinger eller scenografiske utstillinger, og betegner en utstilling som prøver å rekonstruere en situasjon eller sted som gjenstandene befant seg i før de kom til museet. Slike utstillinger bruker ofte tablåer med dukker iført tidsriktige og kulturelt spesifikke klær, og forsøker å skape en realistisk fremstilling ned til hver minste detalj. Disse utstillingene er som oftest opplevelsesbaserte (Lien og Nielssen 2016, s. 141; Moser 2010, s. 29). «In context» utstillinger prøver også å skape en kontekst for gjenstandene, men istedet for en fullstendig gjenskaping av en situasjon eller et sted, skapes konteksten gjennom blant annet tekst, diagrammer, visuelle virkemidler og forholdet til andre utstilte gjenstander. Kontekstutstillinger skaper «a theoretical frame of reference for the viewer, offer explanations, provide historical background, make comparisons, pose questions, and sometimes even extend to the circumstances of excavation, collection, and conservation of the objects on display (Kirshenblatt-Gimblett 1998, s.

21). Og som Kirshenblatt-Gimblett fremhever: «There are as many contexts for an object as there are interpretive strategies» (ibid.). Kontekstene gjenstandene blir satt i kan altså være totalt ulike fra utstilling til utstilling, alt etter hva man vil formidle gjennom dem. Dette er ofte det motsatte av «in situ» der man skal gjenskape en realistisk situasjon, noe som begrenser hvordan man kontekstualiserer gjenstandene og kulturen de tilhører.

Begge de egyptiske utstillingene er «in context», altså kontekstutstillinger. Ingen av dem har tablåer eller rekonstruksjoner av steder eller situasjoner, og gjenstandene blir kontekstualisert gjennom tilhørende tekster og tilknytningen til andre gjenstander i utstillingene. Utstillingen i Bergen skal riktignok ligne på en grav og er delt inn i tre rom slik som egypternes graver var, men utenom inndelingen av rommene og plasseringen av (noen av) gjenstandene, er det ingenting som minner om en grav, og utstillingen er ikke en faktisk rekonstruksjon av en egyptisk grav.

Kontekstutstillinger kan også arrangeres ulikt, da det er mange kontekster museene kan ta i bruk for å formidle sitt budskap. I tillegg til «in situ» og «in context» kan utstillingenes oppbygging også være basert på geografi, kronologi, estetikk eller ulike tematikker. Ofte brukes det en blanding av ulike prinsipper, og dette er også tilfellet med de egyptiske utstillingene, noe som gjør det vanskelig å klassifisere dem. Geografi spiller en sentral rolle i den forstand at utstillingene handler om en spesifikk kultur som er knyttet til et spesifikt sted, nemlig Egypt. Men gjenstandene er ikke inndelt etter geografisk tilhørighet innenfor det egyptiske territoriet, og det er derfor ikke brukt et geografisk prinsipp innad i utstillingene. Som nevnt er etnografiske utstillinger ofte organisert geografisk, og selv om dette er tilfellet på et institusjonelt nivå, er det altså ikke tilfellet i selve utstillingene (om man ignorerer de frittstående ikke-egyptiske montrene i Oslo). Men de er heller ikke inndelt kronologisk eller i perioder, som f.eks. Det nye riket eller Det gamle riket. Selv om ingen av utstillingene er arrangert kronologisk er tid fremdeles et sentralt aspekt, da det er den *gamle* egyptiske kulturen som stilles ut og ikke kulturen til dagens egyptere. Mange av tekstene spesifiserer også hvilke perioder gjenstandene stammer fra. Begge utstillingene kan derimot sies å være arrangert etter tematikk. Tematikken finner man i navnene på utstillingene. Enkelte steder går begge utstillingene under det samme navnet, nemlig «Evig liv i det gamle Egypt». Andre navn som brukes er «De egyptiske mumiene» (Oslo) og «Mumiene forteller» / «Evig liv – skattar frå det gamle Egypt» (Bergen). Mumier, døden og religion ser altså ut til å være hovedtemaene i begge utstillingene.

På nettsidene til utstillingene fortelles det at de skal gi innblikk i gravskikker, men dette nevnes ikke

i selve utstillingene³⁹. På nettsidene til utstillingen i Oslo står det:

Fire mumiekister i en sal med dempet belysning vekker assosiasjoner til et egyptisk gravkammer. Kistene representerer ulike historiske epoker, fra begynnelsen av 1000-tallet f. Kr. til 200-tallet f. Kr. Utstillingen gir et innblikk i de gamle egypternes gravskikker, og deres ønske om evig liv i dødsriket (UiOa 2012).

På nettsidene til utstillingen i Bergen står det:

I utstillinga 'Evig liv - skattar frå det gamle Egypt' kan du oppleve mumiar i ein atmosfære som er lik den i gravkammeret, der dei vart plasserte for meir enn 3500 år sidan (UiB 2009).

Dette utdypes ytterligere i en artikkel av Frode Storaas: «Utstillingen gir et innsyn i graver og gravskikker i det gamle Egypt. Som ei grav er utstillinga delt i tre rom: offer-rom, gravkammer og skattkammer med gravgods» (2012, s. 55). Begge utstillingene har altså valgt å vektlegge egypternes gravskikker, noe som er svært vanlig for egyptiske utstillinger (Riggs 2010, s. 1145). Dette er kanskje ikke så rart da de fleste kildene til informasjon om den gamle egyptiske kulturen stammer fra graver og gravfunn (KHM u.å. s. 19). Begge utstillingene vil også vekke assosiasjoner til gravkamre. I Oslo skal dette ifølge nettsiden gjøres ved å ha dempet belysning, men under mitt feltarbeid var ikke dette tilfellet, og utstillingen hadde samme lysmengde som de andre utstillingene. Det var heller ingenting ved resten av utstillingen som minnet om en grav. I Bergen derimot har man tatt det et steg lenger og faktisk delt utstillingsrommet opp på samme måte som en grav. Gjenstandene som befinner seg i disse tre rommene er generelt sett gjenstander som befant seg i disse rommene i graven, f.eks. offerdyr i offerrommet, mumier i gravkammeret, og krukker og redskaper i skattkammeret. Rommene i seg selv har derimot ikke blitt dekorert på samme måte som i en grav, og det er vel heller tvilsomt at egypterne hadde film, røntgenbilder og musikk i gravkamrene sine. Det er også vanskelig for besøkende å forstå denne inndelingen med mindre man allerede har kunnskap om egypternes gravskikker, da den ikke nevnes i selve utstillingen. Å simulere gravkammere er en typisk måte å stille ut den egyptiske kulturen på og har vært gjort siden begynnelsen av 1800-tallet. Som nevnt stilte Belzoni ut sin samling allerede i 1821, og utstillingen var en rekonstruksjon av to av kamrene i graven til Seti I (Thomas 2012, s. 11). Denne utstillingen var altså «in situ», som gjenskapte en spesifikk grav og som skulle appellere til følelsene til den besøkende. Akkurat som i Belzonis utstilling skal altså selve *følelsen* av å være i rommene være et

39 I Oslo brukes ordet «gravkammer» i en av tekstene, men det blir ikke eksplisitt forklart at man mener utstillingsrommet.

viktig element i utstillingene i Bergen og Oslo, ifølge deres respektive nettsider. Men i motsetning til Belzonis utstilling skal gravkamrene skapes gjennom atmosfære og assosiasjoner, ikke faktisk rekonstruksjon. Atmosfæren i utstillingene skal analyseres nærmere mot slutten av dette kapittelet.

Et annet viktig element er hvor mye frihet man har til å velge hvor man vil gå i utstillingen. Hva man ser først og sist styrer inntrykket av meningsinnholdet i utstillingen (Lien og Nielssen 2016; Ravelli 2006). Noen utstillinger legger opp til en spesiell rekkefølge der den besøkende har lite eller ingen valgmuligheter til å velge hvilken del av utstillingen de vil besøke først og sist. Andre utstillinger har en åpen tilnærming der den besøkende ikke styres i like stor grad og kan oppsøke det de ønsker. Denne typen åpner i større grad for at den besøkende selv skal tolke innholdet og sammenhengen mellom gjenstandene. Utstillingene i Bergen og Oslo har ulik grad av frihet og rekkefølge. I Bergen styres den besøkende i stor grad, da utstillingsrommet er delt i tre ved hjelp av skillevegger. Man må gå gjennom det første rommet for å komme inn i det andre, og gjennom det andre rommet for å komme til det tredje. Denne rekkefølgen er som sagt basert på inndelingen av egyptiske graver, men mangelen på informasjon om bakgrunnen for inndelingen gjør derimot at det er vanskelig å oppfatte budskapet som rekkefølgen av rommene legger opp til. Det er likevel to ting som endrer seg i løpet av vandringen gjennom de tre rommene. Det første er at jo lenger inn i utstillingen man kommer, jo mer blir forklart og kontekstualisert, og det er i det siste rommet at de fleste tekstene befinner seg. Det andre er at det er i de to første rommene man møter mumier, både mennesker og dyr, og det er her man får det meste av informasjonen om egypternes religiøse forestillinger om døden. I det tredje rommet handler derimot de fleste tekstene om egypternes liv og samfunn, og det er også her man finner bruksgjenstander. Man går altså gjennom døden for å komme til livet. I Oslo har man valgt en åpen tilnærming der utstillingen har en sirkulær form, og den besøkende kan velge å gå til høyre eller venstre. Både gjenstandene og tekstene på begge sider av utstillingen omhandler for det meste religion, og spesielt egypternes skikker og forestillinger i forbindelse med døden. Fortellingen som formidles her handler altså om egypternes religion, med fokus på døden.

I tillegg til rekkefølgen i utstillingene kan gjenstandenes plassering i rommet ha en innvirkning på hvilke gjenstander besøkende trekkes mot. Det sentrale her er om gjenstandene er plassert symmetrisk, har en mer «tilfeldig» plassering eller om noen gjenstander blir fremhevet som viktigere enn andre. I Oslo er nesten alle montrene plassert symmetrisk, mens i Bergen er både montrene i det første og det siste rommet plassert symmetrisk. I det andre rommet, med mumiene og pigmentene, er de derimot plassert ujevnt. Her er de fleste montrene plassert ved veggene,

unntatt Teshemmin som er plassert midt i rommet. Når gjenstandene er plassert tilnærmet likt gir det dem en likeverdig status (Ravelli 2006, s. 126). Er de derimot plassert i sentrum av utstillingen, som Teshemmin, får de en opphøyet posisjon i forhold til resten av gjenstandene som er utstilt, da det som er i sentrum blir oppfattet som viktigere enn gjenstander i periferien. Dette observerte jeg også under feltarbeidet i Oslo. I tillegg til introduksjonsteksten (som er til venstre i utstillingen), var det mange besøkende som leste teksten på Nofrets monter og teksten som tilhørte den ene tomme kisten. Begge disse tekstene befinner seg i midten av utstillingen. De fleste tekstene som befinner seg på montre til venstre og høyre side i utstillingen ble derimot sjeldnere lest, og en del besøkende gikk heller ikke bort til disse montrene for å se nærmere på gjenstandene i dem. Dismutenibtes monter (til venstre i utstillingen) ble riktignok besøkt oftere enn montrene med usjabtier og statuetter, men teksten hennes så ikke ut til å få like mye oppmerksomhet. Selv om man i Oslo har en tilnærmet symmetrisk plassering som indikerer at gjenstandene har lik status, blir likevel tekstene nærmest sentrum viet større oppmerksomhet av de besøkende.

Begge utstillingene er altså kontekstutstillinger som på ulikt vis formidler historien om livet og døden i det gamle Egypt. Det er likevel egypternes død og deres religiøse forestillinger som er hovedbudskapet, spesielt i Oslo. Dette samsvarer med hva nettsidene hevder at utstillingene skal gi et innblikk i. Måten utstillingen i Oslo er utformet på gir derimot ikke assosiasjoner til en grav, og heller ikke i Bergen, med mindre man allerede har kunnskap om egyptiske graver.

Rommene

Rommet som utstillingene befinner seg i kan også påvirke hvordan utstillingene oppfattes. Størrelsen på rommene vil blant annet påvirke hvor mye plass man har til å stille ut, men det kan også påvirke hvordan besøkende opplever det som utstilles. Utstillinger i mindre rom kan f.eks. oppleves som mer intime og mindre intellektuelt truende enn utstillinger som befinner seg i store rom (Moser 2010, s. 25). Størrelsen på rommene til de egyptiske utstillingene varierer.

I Oslo er rommet ikke bare mye mindre enn andre utstillingsrom i museet, det er faktisk det minste av dem. Generelt sett er de andre utstillingene over dobbelt så store. Dette skaper en intim følelse da man må gå tett opp i gjenstandene grunnet plassmangel, noe som er spesielt merkbart på den høyre siden av utstillingen der det bare er plass til en person i bredden.

I Bergen har rommet ca samme størrelse som andre utstillinger i museet. Selv om rommet har blitt

delt i tre og derfor kjennes mindre enn det er, er det likevel mer plass til å bevege seg rundt og man kan ha større avstand til gjenstandene enn i Oslo hvis man ønsker det. Selv om størrelsen er tilnærmet lik andre utstillinger, skiller rommet til Egypt-utstillingen seg fra rommet til koloni-utstillingen. I koloni-utstillingen er det normal takhøyde og moderne gulv, mens det i Egypt-utstillingen er tregulv og høyt under taket (se bilde 1.1 og 1.2). Arkitekturen er også annerledes og eldre. Forskjellen mellom de to rommene er slående. Det er som å stige inn i en annen tid, og dette påvirker atmosfæren i utstillingen, noe jeg kommer tilbake til mot slutten av dette kapittelet. I Oslo er derimot gulvet det samme i alle utstillingene, og rommene til utstillingene har også samme takhøyde.

Begge de egyptiske utstillingene har nøytrale farger på vegger, tak og gulv. Utenom veggmaleriene er det eneste unntaket veggen med Horus' øye før man kommer inn i utstillingen i Bergen (se bilde 1.1), som er malt rød, akkurat som noen av montrene i utstillingen. Generelt sett ser det derimot ikke ut til at rommene i seg selv har blitt endret eller tilpasset utstillingene.

Rommene utstillingene befinner seg i påvirker utstillingene på to måter. I Bergen bidrar rommet til å skape en spesiell atmosfære. I Oslo kan størrelsen på rommet skape et mer intimt forhold til gjenstandene som er utstilt, men det kan også gi inntrykk av at denne utstillingen kanskje ikke har blitt prioritert like høyt som de andre utstillingene, noe som kan tolkes som at den ikke er like viktig. Dette inntrykket forsterkes av at utstillingen ikke engang tar opp hele det lille rommet det har blitt tildelt, men må dele det med montre som inneholder andre etnografiske gjenstander fra Palestina, Sudan og Afrikas horn.

Bilder og film

Det er svært få bilder i utstillingene, og bare utstillingen i Bergen har film.

I Oslo er det bare to bilder, og begge er i svart, hvit og gråbrunt, og viser egyptiske veggmalerier som befinner seg på innsiden av pyramiden til Ramose (Universitetsmuseenes fotoportal u.å.). Disse bildene henger på den bakerste veggen i utstillingen, over to montre som viser statuetter av egyptiske guder (se bilde 2.4 og 2.5). Bildene ser ut til å vise et begravellesfølge, og kan derfor knyttes direkte til de andre gjenstandene som blir utstilt og vise hvordan begravelsen gikk for seg i praksis. Det er ingen tekst tilknyttet disse bildene, men det er likevel enkelt å forstå hva de forestiller.

I Bergen er det to ulike type bilder. De første er tilknyttet pigmentene, mens de andre er røntgenbildene av Teshemmin og den navnløse mannen. Inne i den ene glasskuben (se bilde 1.4, midterste rad, høyre side) ved pigmentene er det to utklipp fra avisen Illustrated Mail fra 1903. Det første utklippet viser en mann som maler mumiebein til pigment, mens det andre viser malingstuben. Den tilhørende teksten problematiserer bruken av mumier til å lage maling og kaller denne praksisen uetisk, og bildene brukes for å illustrere denne praksisen. Som Moser påpeker kan historiske bilder i etnografiske utstillinger brukes for å tilføre samlingene en politisk dimensjon, som kan bidra til å provosere⁴⁰ besøkende (2010, s. 28). Ut i fra innholdet i den tilhørende teksten ser det også ut til at dette er meningen med bildene. Effekten bildene kunne hatt på besøkende forsvinner derimot, da det ikke er mulig å se dem med mindre man lener seg helt inntil monteringen og ser inn i glasskuben der de ligger, og det er dermed veldig lett å gå glipp av disse bildene. Den midterste glasskuben ved pigmentene har også et bilde på selve glasset, og en av tekstene forklarer at dette bildet viser «eit fargesnitt av Egyptisk blått på kvit bakgrunn slik det ser ut i eit mikroskop».

De siste bildene i utstillingen i Bergen er røntgenbildene av Teshemmin og den navnløse mannen (se bilde 1.5). Teksten mellom bildene forteller at ikke alle døde fikk like god medfart i balsameringsverkstedet, og at den navnløse mannen har brudd på både hodeskallen⁴¹ og lårbeinet, som mest sannsynlig har skjedd under balsameringsprosessen. Generelt sett legger teksten størst vekt på å formidle en vitenskapelig forklaring av hvordan mumifiseringsprosessen foregikk. Bakgrunnen for mumifiseringen, som er knyttet til egypternes religion, blir også nevnt, men denne informasjonen kommer etter informasjonen om mumifiseringsprosessen, i tillegg til at denne teksten er kortere. Inkluderingen av røntgenbilder og vitenskapeliggjøringen av menneskekroppen kan også si noe om vår egen tid, og hvordan man i dag oppfatter kroppen hovedsakelig ut i fra et medisinsk perspektiv. Samtidig brukes også røntgenbildene av mannen til å fortelle om klasseskiller i egypternes samfunn, noe jeg kommer tilbake til i neste kapittel.

Ved siden av røntgenbildene vises det også en film. Det er ingen lyd fra selve filmen, selv om det spilles musikk i utstillingen, og det er heller ingen tekst som forklarer hva man ser. Ut i fra konteksten kan man likevel forstå at den er filmet i Egypt. Filmen varer i en time, og viser «variasjonen på Nilens breidder frå Aswan og nordover mot Kairo» (Storaas 2012, s. 58). Nilen var

40 Selv om ordet «provosere» ofte brukes i negativ forstand kan det også brukes i positiv retning, som synonym med tankevekkende.

41 Denne informasjonen er utdatert. Under CT-skanningen i 2009 viste det seg at han ikke har brudd på hodeskallen, men at han har en slags kalott eller hjelm på hodet, trolig laget av leire, og det er denne som har en sprekk i seg (Storaas 2012, s. 60).

svært viktig for de gamle egypterne, noe tekstene i utstillingen også påpeker. Med sine levende bilder fra dagens Egypt og nåtidens egyptere skaper filmen en kontrast til Teshemmin og den navnløse mannen som ligger urørlig i montrene sine. Her eksisterer livet og døden side om side, noe som også kommer til uttrykk i mange av tekstene i utstillingen. Akkurat som egypterne i filmen lever sine liv langs Nilens bredder, kan man også se for seg at Teshemmin og den navnløse mannen gjorde det samme for noen tusen år siden. Inkluderingen av dette levende elementet bryter med den vanlige forestillingen om at egypternes kultur for det meste handlet om døden, og man får et innblikk i hvordan og hvor de levde livene sine, selv om mye har forandret seg fra deres tid og vår tid.

Generelt sett brukes det altså lite fotografier i utstillingene. I Bergen brukes de for å illustrere tema i de tilhørende tekstene, og de forteller kanskje mer om vårt samfunn enn om den egyptiske kulturen. I Oslo blir de ikke kontekstualisert gjennom tekst, men kan likevel knyttes til det overordnede temaet i utstillingen, som er egypternes religion og død. Filmen i Bergen tilfører derimot et levende aspekt til gjenstandene som stilles ut og nyanserer inntrykket av egypternes liv og død.

Veggmaleri

Begge utstillingene har veggmaleri, men de er av ulik karakter og utforming. I utstillingen i Bergen er det en åpenbar sammenheng til det egyptiske, da maleriet viser Anubis og egyptere som utfører et rituale på en mumie (se bilde 1.2). Maleriet har en typisk egyptisk kunststil, og befinner seg på veggen rett før man kommer til mumiene. Ritualet som vises er munnåpningsritualet:

[...] som skulle sørge for at sjela kunne venda tilbake til den døde [...]
Dette vernar om menneska og dyra og alle gjenstandane dei har med seg for å bli gjenfødde dagleg med sola (Storaas 2012, s. 56).

Dette var det viktigste begravelseritualet i det gamle Egypt, og det sørget for å gjenopprette mumiens sanser, noe den avdøde kom til å trenge i etterlivet (Ikram 2015, s. 185). Uten en tilgjengelig tolkningsnøkkel i utstillingen er det derimot vanskelig å forstå symbolikken bak maleriet, og det kan bli tolket som resultatet av et estetisk valg, fremfor et symbolsk. Det står heller ikke noe om veggmaleriet eller ritualet i utstillingsbrosjyren som kan kaste lys over maleriets symbolske funksjon.

I utstillingen i Oslo er det vanskeligere å forstå sammenhengen med Egypt, da veggen bak

Dismutenibtes ikke inneholder typiske egyptiske symboler, men er simpelthen malt blå med gule stjerner (se bilde 2.2). Ut i fra informasjonen i tekstene i utstillingen får man vite at natten representerer døden, mens dagen representerer livet i den egyptiske religionen. Stjerneveggen kan dermed tolkes som et hint om at her ligger de døde, altså mumiene. I tillegg forteller en av tekstene at himmelgudinnen Nut, som også er en viktig gud for etterlivet, brer «sine himmelske vinger over den døde», altså beskytter den døde. Veggen kan derfor være et symbol og en hyllest til Nut, noe den ifølge Leerberg også er (2017, s. 38). Da jeg sendte mail til museet for å spørre om dette fikk jeg til svar at maleriet er en gjenskaping av «vegger og tak i flere graver i Kongenes dal», og at det skal «henspile på både funnkontekst (generelt) og tilværelsen etter døden» (Kulturhistorisk museum, email, 25. mars 2020). Denne sammenhengen er derimot ikke umiddelbart åpenlys, og krever en inngående lesning av tekstene i utstillingen eller forkunnskap om den egyptiske religionen. Men selv om man ikke forstår symbolikken bak veggmaleriet vil man likevel forstå at det er noe spesielt på denne siden av utstillingen, da veggen er et blikkfang som trekker den besøkende mot montrene foran den. Veggen fremhever altså de to kvinnene som spesielt viktig, og styrer den besøkende mot dem.

Horus' øye (også kalt udjat eller wdjat) i utstillingen i Bergen er ikke et veggmaleri (se bilde 1.1), men det inkluderes likevel i denne kategorien da jeg heller ikke vil klassifisere det som et bilde. Som de to veggmaleriene blir ikke øyet forklart i utstillingen, og heller ikke i utstillingsbrosjyren. For besøkende som ikke har spesiell kunnskap om Egypt eller egyptisk religion vil øyet kanskje virke kjent, uten at det har noen betydning utover at det er et kjent egyptisk symbol. I egypternes religion har øyet mange ulike betydninger. I utstillingen i Oslo fortelles det at øyet symboliserer helhet og helse. Men øyet ble også ofte tolket og brukt som et symbol for beskyttelse (Ikram 2015, s. 97). Kanskje det er valgt for å våke over og beskytte utstillingen? Det var slik jeg tolket øyet under mine besøk.

Begge utstillingene bruker altså veggmalerier eller symboler som kan ha en beskyttende funksjon. Dette kan tolkes som at man vil (eller mener man bør) beskytte og våke over gjenstandene, og spesielt de døde. Uten forkunnskap om den egyptiske kulturen og religionen kan det derimot være vanskelig å oppfatte dette budskapet. Det er også interessant at begge utstillingene har veggmalerier. Kanskje det er fordi egypterne selv dekorerte veggene i gravene⁴²?

42 I offerrommet eller kapellet der etterkommerne utførte offerritualer for den døde. Selve gravkamrene var sjelden dekorert (Ikram 2015, s. 140).

Montrene

Alle gjenstandene i utstillingene befinner seg i montre, unntatt de tre hvite figurene i Bergen som befinner seg i rommet før man kommer inn i selve utstillingen (se bilde 1.1) og tre relieffer på veggen i det første rommet (se bilde 1.2). Hva slags montre som brukes kan påvirke hvordan man oppfatter gjenstandene som stilles ut (Moser 2010, s. 26).

I utstillingen i Oslo har alle montrene samme utførelse⁴³, med store glassflater og tynne metall-lister i svart, som gir et moderne visuelt inntrykk. Dette står i kontrast til gjenstandene som er flere tusen år gamle. Men denne kontrasten er ikke nødvendigvis negativ da den gjør at gjenstandene virker nyere enn de faktisk er, og dermed bidrar designet til å redusere tidsavstanden mellom den gamle egyptiske kulturen og vår egen tid, og kan slik skape en nærhet til gjenstandene. På grunn av de store glassflatene kan man også se gjenstandene fra alle vinkler (unntatt nedenfra), som inviterer den besøkende til å komme nærmere for å studere gjenstandene på nært hold. Montrene er også store og luftige, som gjør at gjenstandene har plass til å «puste» (se bilde 2.2). Fordi montrene er identiske, unntatt i størrelse, skaper de et sammenhengende visuelt inntrykk som ikke tar oppmerksomheten vekk fra gjenstandene.

I utstillingen i Bergen er det tre ulike type montre. Den første typen er typiske montre av tre og glass som er malt med en rødbrun farge. De to andre typene er hvitmalte og har forskjellig utforming. Den første av de hvite montrene finner man i begynnelsen av det andre rommet, og den består av ni små glasskuber som er bygget inn i en vegg (se bilde 1.4). Den andre hvite typen finner man i det tredje rommet, og disse er formet som en trapp (se bilde 1.7). Disse virker å være laget av treplater, og i fronten står gjenstandene på glasshyller. De rødbrune montrene virker noe foreldet i forhold til de hvite, mye grunnet utformingen og fargen. I tillegg er det forskjeller mellom de rødbrune montrene, da den rødbrune fargen til montrene i det andre rommet virker falmet i forhold til de som befinner seg i det første rommet, som har en mye sterkere rødfarge. Dette gir inntrykket av at de falmede montrene har vært i utstillingen lengst, mens de andre har kommet til i ettertid.

De hvite montrene har en utforskende og uvanlig form, spesielt de siste montrene i utstillingen som er formet som en trapp. Den ulike utformingen og stilen kan virke litt rotete da det ikke er en klar sammenheng mellom dem, men de hvite montrene skaper også en interesse hos den besøkende nettopp fordi de skiller seg ut fra de øvrige montrene. Under observasjonen av utstillingen merket

⁴³ Unntatt monterer som viser afrikanske smykker, men denne er ikke en del av den egyptiske utstillingen.

jeg meg at besøkende brukte ekstra lang tid ved monteringen til pigmentene i forhold til andre deler av utstillingen. Men formen og fargen er ikke de eneste forskjellene mellom de tre ulike montertypene. Det er ved de hvite montrene at man finner tekstene som enten forklarer gjenstandene eller forteller om egypternes samfunn og kultur. Ved de rødbrune montrene er det i de fleste tilfeller ingen tekst, unntatt montrene som tilhører Teshemmin, den navnløse mannen og Harsieses kiste. På disse tre montrene er det en kort tekst som forteller ca. årstall for deres død, hva navnet til mumien er, hva slags tittel de hadde (dette gjelder bare Harsiese) og navnet på foreldrene deres. De fleste gjenstandene som befinner seg i de rødbrune montrene blir derimot ikke forklart noen steder i utstillingen. Unntaket er to kanopiske krukker som nevnes kort i en av tekstene som omhandler balsameringsprosessen. Fargen på montrene kan derfor signalisere at her skal man enten lese eller observere.

Hvordan montrene er utformet kan påvirke hvilke gjenstander besøkende oppsøker i utstillingene og hvordan de tolker gjenstandene. Montrene i Oslo har et sammenhengende uttrykk som ikke forskjellsbehandler eller uthever spesielle gjenstander. I Bergen er montrene sammensatt av ulike typer som skaper et variert visuelt inntrykk, som styrer blikket og fanger oppmerksomheten til den besøkende i større grad.

Gjenstandene

Gjenstandene er hovedattraksjonene i utstillingene. Begge utstillingene lokker med mumier og kister på nettsidene sine, og i begge utstillingene er det nettopp mumier og kister som tar opp størst plass. Det er derimot religiøse statuetter og usjabtier som utgjør den største kategorien av gjenstander. De fleste gjenstandene i utstillingene er typisk egyptiske gjenstander som man forbinder med det gamle Egypt, med enkelte unntak i Bergen der man også har bruksgjenstander som ligner bruksgjenstander fra andre samfunn og kulturer. Jeg vil begynne med å gjennomgå hvilke gjenstander som finnes i begge utstillingene, før jeg går videre til gjenstander som er unike i hver utstilling.

Som nevnt er det mumier og kister som dominerer begge utstillingene. I hver av utstillingene finner man to menneskemumier. Den første mumien man møter i Oslo er Nofret. Hennes monter er bak kattesarkofagen og de kanopiske krukkene. Lokket på kisten hennes er løftet høyere opp enn lokket til de tomme kistene, slik at man enklere kan se henne. Nofret er ikke innpakket i tøy over hele kroppen og mye av tøyet er revet, som gjør at hennes tilstand ser verre ut enn de tre andre mumiene.

Teksten bekrefter også dette, og forklarer at hun var «i dårlig stand» da de hentet henne fra museets magasin. Hodet hennes er også dekket av et svart materiale. Teksten på monterer forteller om funnene som ble gjort i forbindelse med CT-skanningen av henne. Ved siden av Nofret finner man Dismutenibtes. Som i Nofrets tilfelle er lokket på denne kisten løftet høyere enn de tomme kistene, slik at man kan se Dismutenibtes. Det er også et speil i bunnen av monterer slik at man kan se noen av motivene på undersiden av kisten hennes. I motsetning til Nofret er Dismutenibtes fullstendig innpakket slik at man ikke kan se henne. Tøyet hun er pakket inn i ser nyere ut enn man skulle forvente, fordi hun i 2016 ble konservert og dekket til (Håbu 2016). Teksten på monterer hennes forklarer hva hieroglyfene og symbolene på kisten hennes betyr, og gir også informasjon om hennes familie og sosiale status.

I Bergen ligger også den navnløse mannen i kisten sin, med lokket på kisten løftet over seg. Bandasje hans er intakte, og det er kun noen små rifter i stoffet. I motsetning til Dismutenibtes har han ikke blitt konservert, og grunnen for hans intakte bandasje er at han er den eneste av de fire som ikke har vært åpnet (Mumieweb u.å.). Teksten på monterer hans er kort, og forteller at han døde mellom ca 1490-1400 f.Kr., og at der navnet skulle stått på kisten er det blankt. Han blir derimot nevnt i enkelte av de andre tekstene i utstillingen. I monterer ved siden av ligger Teshemmin på en madrass som er dekket av et hvitt laken, og man får nesten inntrykk av at hun sover der hun ligger. Lokket på kisten hennes henger over henne, men selve kisten er ikke i utstillingen, og hun er dermed den eneste mumien som ikke ligger i kisten sin. Bandasje hennes er slitte og henger løst enkelte steder, og den nedre delen av ansiktet hennes er ikke dekket i det hele tatt. Teksten på monterer hennes forteller ca årstall for hennes død, samt navnet på foreldrene hennes. Teshemmin blir ellers bare nevnt i introduksjonsteksten til utstillingen, som forteller at hun ankom museet i 1828, og dette er den eneste informasjonen man får om henne.

I begge utstillingene er mumiene fremhevet på ulikt vis. I Oslo er det malt en stjernehimel på veggen der Dismutenibtes og Nofret er plassert. I Bergen finner man Teshemmin og den navnløse mannen i midten av utstillingen, og Teshemmin er plassert som midtpunktet i rommet.

Begge utstillingene har også tomme kister. I Oslo er det to av dem, og tekstene forteller blant annet om funnet de stammer fra, og forklarer noen av symbolene på dem. I Bergen er det bare én tom kiste, og teksten forteller at den tilhører Harsiese, hva tittelen hans var og navnet på foreldrene hans. At kisten faktisk er tom og at museet mottok den uten Harsieses mumie inni står det derimot ikke

noe om i utstillingen⁴⁴. Lokket på kisten er heller ikke løftet slik som på de andre kistene, som gjør at man ikke kan se inni den. I tillegg til de tomme kistene har begge utstillingene også et frittstående kistelokk i begynnelsen av utstillingen (se bilde 1.1 og 2.1).

Utenom mumier og kister er det fire typer gjenstander som finnes i begge utstillingene. Den første typen er usjabtier/shabtier, som er små figurer som skulle arbeide for den døde i dødsriket. I Oslo har de fått sin egen monter, mens i Bergen er de sammen med andre gjenstander i det tredje rommet. I begge utstillingene kontekstualiseres de gjennom tekster som forteller om deres originale funksjon. Den andre type gjenstand er statuetter, og de fleste viser ulike guder som var viktige i egypternes religion. I Bergen er det kun et par av disse, mens det i Oslo er den største gruppen av gjenstander, og de tilhørende tekstene forklarer de viktigste gudene. Den tredje typen er amuletter som skulle beskytte egypterne både i graven og i dagliglivet. Også denne gruppen er spesielt tallrik i Oslo. Den fjerde og siste type gjenstand er kanopiske krukker, og begge utstillingene har to originale krukker. I Oslo er det også fire små kopier som viser hvordan «settet»⁴⁵ egentlig ser ut.

De fleste gjenstandene som finnes i begge utstillingene er altså direkte knyttet til døden og graver, unntatt mange av statuettene og amulettene som også ble brukt i templer og dagliglivet.

Det er også en god del gjenstander som man bare finner i en av utstillingene. I Oslo er det bare en unik gjenstand som man ikke har tilsvarende av i Bergen. Dette er en kattesarkofag man møter i begynnelsen av utstillingen. I Bergen er det derimot mange gjenstander som ikke er i Oslo. Selv om det ikke er dyresarkofager er det derimot to dyremumier⁴⁶: en katt og en liten krokodille. De befinner seg i det første rommet sammen med en stele, et offerbord og relieffer som viser scener fra egypternes dagligliv og ritualer, og dette representerer offerrommet der de levende utførte ritualer for den døde og ofret gaver, som dyremumier, til den avdøde. Det er også mange bruksgjenstander i Bergen, som krukker, våpendeler, smykker, speil og en hodestøtte. Noen av disse, som krukker og våpen, blir knyttet til ulike kunststiler eller teknologiske fremskritt i samfunnet. De siste unike gjenstandene i Bergen er ulike pigmenter som brukes både for å illustrere hva slags pigmenter som ble brukt i det gamle Egypt, og for å kritisere bruken av mumier som ingrediens i maling på 1800-tallet.

44 Denne informasjonen finnes på Mumieweb (u.å.).

45 Settet består av fire kanopiske krukker, som beskytter hvert sitt organ. De fire har ofte ulikt lokk som er formet som hodene til Horus sine fire sønner.

46 Ironisk nok får man informasjon om dyremumier i Oslo, men ikke i Bergen.

I tematiske egyptiske utstillinger adskilles ofte dagliglivet og gravskikker, selv om mange av gravgjenstandene også ble brukt i dagliglivets religiøse praksis, og dette forsterker den stereotypiske forestillingen om at egypterne var besatt av døden (Riggs 2010, s. 1144). Denne adskillelsen mellom liv og død passer ikke helt med utstillingen i Bergen. Her er det mange gjenstander fra (og tekster om) dagliglivet, selv om mange av dem også eksklusivt tilhører dødens sfære, som usjabtier og kanopiske krukker. Livet og døden eksisterer her side om side, og gir inntrykket av at livet etter døden var en videreførelse av livet før døden, og at de to var uløselig knyttet sammen, og ikke en separat virkelighet. I Oslo kan derimot så godt som alle gjenstandene knyttes til døden og graver, med unntak av amulettene som også ble brukt i dagliglivet. Også gjennom tekstene får man bare et lite glimt av livet her og der. Her er det gravskikker og egypternes død det hovedsakelig formidles om, og livet er nærmest fraværende blant gjenstandene.

Som nevnt tidligere blir gjenstanders meningsinnhold konstruert ut i fra posisjonen man ser dem fra. Dette betyr at gjenstanders mening ikke er fastsatt en gang for alle, men endrer seg over tid og gjennom konteksten de blir satt inn i. Å forstå gjenstander er ikke det samme som å lese en tekst (Hooper-Greenhill 2000). Gjenstander kan være bærere av flere forskjellige meninger samtidig, og avhenger ikke bare av kontekst men også øyet som ser. Gjenstander åpner både for refleksjon og spekulasjon, og kan bidra til å gjøre «the intangible tangible and therefore graspable» (ibid. s. 111). Man skal heller ikke undervurdere gjenstandenes påvirkningskraft og evnen de har til å gjøre noe med oss. Uansett hvilken kontekst de blir satt inn i gjennom tekster eller utstillingssjanger, vil gjenstander kunne skape en reaksjon hos den som observerer dem, og ofte kan denne reaksjonen være kroppslig, heller enn intellektuell. Det er nettopp det kroppslige og sanselige jeg vil avslutte dette kapitlet med.

Atmosfære og kroppslig opplevelse

Å beskrive hva man kan se og observere kan være vanskelig nok i seg selv. Å beskrive atmosfæren man føler på kroppen er enda mer utfordrende. Men hvordan en utstilling *føles* kan være like viktig for museumsopplevelsen, og i analysen av utstillinger kan det være like sentralt å spørre «hva ting gjør, like så gjerne som å spørre seg hva ting betyr» (Bangstad 2017, s. 74). Å vandre gjennom en utstilling er en kroppslig opplevelse som gjør noe med oss. Den første reaksjonen man har til det man ser kan ofte være umiddelbar og sensorisk (Bangstad 2017; Hooper-Greenhill 2000). Utstillingene er også kroppslige i den forstand at de også inneholder faktiske kropper av både mennesker og dyr.

I Bergen opplevde jeg at det var en spesiell atmosfære, og det var nettopp denne atmosfæren som gjorde et slikt inntrykk på meg at jeg flere måneder senere bestemte meg for å skrive om egyptiske utstillinger. Det er flere elementer som bidrar til den sakrale stemningen jeg opplevde. For det første befinner utstillingen seg i en blindvei i fjerde etasje, noe som bidrar til at utstillingen virker bortgjemt og avskåret fra resten av museet. Dette inntrykket forsterkes av at det sjelden kom andre besøkende innom de gangene jeg var der. For det andre virker selve rommet utstillingen befinner seg i eldre enn utstillingen i det forrige rommet, da både arkitekturen og enkelte av montrene ikke er av det nyere slaget, og når man stiger inn i utstillingsrommet får man derfor en følelse av å gå tilbake i tid (riktignok ikke tilbake til de gamle egypternes tid). Det tredje og siste elementet er Teshemmin, som har en sentral plass i utstillingen der hun ligger midt i rommet. Man kan se deler av ansiktet hennes og hun virker sårbar der hun ligger på madrassen, uten kisten sin. Fraværet av liv skaper et sterkt nærvær. Dette fremhever også Hanne Hammer Stien og Kristine Orestad Sørgaard i sin artikkel *Kultiverte gjenstander og nærværende ting* (2012), der de forteller om møtet med en utstoppet hund i en utstilling. Gjenstander, og spesielt kropper, blir nærværende gjennom sitt forfall, og dette nærværet «betinges av fravær av bevegelse så vel som fravær av lyd. Det vi gjenkjenner som levende og varmt, er fremfor oss; det er kalt og dødt» (2012, s. 205). Denne reaksjonen er enda sterkere i Teshemmins tilfelle, da hun er et menneske og ikke et dyr. Menneskelige levninger er den museums«gjenstanden» som er mest sannsynlig å fremkalle en kroppslig respons, nettopp fordi de ikke er gjenstander i vanlig forstand, men har vært levende mennesker på et tidspunkt.

I utstillingen i Bergen er det også musikk som spilles kontinuerlig, og denne påvirker også stemningen. Musikken er «komponert og framført på instrument ein meiner dei hadde i Egypt i oldtida» (Storaas 2012, s. 58). Volumet på musikken har variert de gangene jeg har observert utstillingen. Første gangen var den veldig lav og nesten uhørlig, og dette skapte en uhyggelig stemning da jeg ikke kunne høre at det var musikk. Det hørt ut som en raslende lyd, som om noe eller noen beveget seg, og det er ikke en lyd man ønsker å høre når man er alene i et rom med menneskelige levninger. Under de andre besøkene mine var volumet høyt nok til at jeg hørte at det var musikk, og jeg «gjenkjente» den som folkemusikk, som jeg antok var egyptisk. Under disse besøkene bidro musikken til å skape følelsen av å bli transportert til et annet sted.

I utstillingen i Oslo følte jeg ikke at det var en spesiell atmosfære. Her er alle elementene som førte til atmosfæren i Bergen ikke tilstede. For det første befinner utstillingen seg i andre etasje og man kan gå rett inn i den uten å besøke andre utstillinger. For mange besøkende er det den første

utstillingen man besøker i museet, og den er derfor til tider svært folksom. For det andre ser utstillingen moderne ut, med sine store luftige og stilrene montre. I tillegg er Nofret og Dismutenibtes plassert langs veggen, ikke midt i rommet, og begge ligger i kistene sine. Det er heller ikke musikk i denne utstillingen.

Egyptiske utstillinger har ofte dempet belysning for å skape assosiasjoner til et gravkammer (Riggs 2010, s. 1145). I tillegg kan dempet belysning i utstillinger generelt også «promote a sense of wonderment and serve to define objects or collections as mysterious and intriguing» (Moser 2010, s. 26). Det gamle Egypt blir ofte oppfattet nettopp som mystisk og en dempet belysning kan derfor virke ekstra fristende for museet. I begge utstillingene var det derimot godt opplyst, selv om det på nettsidene til utstillingen i Oslo hevdes at man får se «fire mumiekister i en sal med dempet belysning» (UiOa 2012). Her hadde utstillingen samme mengde lys som de andre utstillingene i museet. I Bergen var det derimot mer lys i den egyptiske utstillingen enn i koloni-utstillingen i rommet før. Lyset bidro derfor ikke til en spesiell stemning i noen av de egyptiske utstillingene.

Gjenstanders nærvær kan ikke kontrolleres på samme måte som ordene i en tekst. Mens tekstens tale «kan være klar og eksplisitt» er tingenes tale «gjærne mindre tydelig, men kan ha en fortettet mening, og tingenes tinglighet kan formidle en nærhet til fortiden som kanskje oppveier tekstens tydelighet» (Mundal og Ågotnes 2002, s. 5). Som arkeolog Kari Klæboe Kristoffersen understreker skal man «ikke undervurdere den magiske kraften den originale, ekte forhistoriske gjenstanden har» og at det «er den originale gjenstanden som er spennende og som trekker folk til museene og til kunnskapen» (2009, s. 50). Nærværet og atmosfæren som gjenstandene skaper kan ikke kontrolleres på samme måte som ordene i en tekst. Dette er kanskje spesielt tilfelle i utstillinger med menneskelige levninger, da de tilfører utstillingene et menneskelig element. Bokstavelig talt.

Oppsummering

I dette kapittelet har gjenstandene og de visuelle virkemidlene blitt analysert for å se hva de formidler om den egyptiske kulturen og hvordan de bidrar til fremstillingen av den. I begge museene befinner utstillingene seg i samme etasje som andre etnografiske utstillinger. Deres plassering er altså basert på en geografisk inndeling av verden, som kan bidra til å forsterke inntrykket av at den egyptiske kulturen ikke har noe med «vår» kultur å gjøre, og at den tilhører «de andre» der ute.

Begge utstillingene er kontekstutstillinger som skal gi assosiasjoner til et gravkammer på ulike vis. De fleste gjenstandene er knyttet til døden og religion, men i Bergen er det også bruksgjenstander som gir et mer variert inntrykk av egypternes kultur. Gjenstandene er sentrale i begge utstillingene, og er ikke brukt som kulisser men som hovedattraksjoner, og de fleste gjenstandene kan gjenkjennes som egyptiske ut i fra deres ytre form, selv uten at man leser de tilhørende tekstene. Det er hovedsakelig like gjenstander i utstillingene, men det er også enkelte gjenstander som er unike for hver av dem, blant annet en kattesarkofag i Oslo og bruksgjenstander i Bergen. Visuelle virkemidler, som plassering eller veggmaleri, fremhever mumiene som spesielt viktige elementer i utstillingene. Veggmaleriene antyder også at mumiene trenger, eller fortjener, ekstra beskyttelse i forhold til resten av gjenstandene.

I Bergen er atmosfæren et sentralt aspekt for opplevelsen, noe det ikke er i Oslo. Atmosfæren påvirkes ikke bare av elementer innbyrdes i utstillingen, men også av ytre elementer som plasseringen i museet. Selv om valg av gjenstander og tekster har mye å si for opplevelsen er det også andre faktorer som spiller inn, som ikke kan kontrolleres av museet i like stor grad. Dette kan være bygningens arkitektur, eller den kroppslige opplevelsen som den besøkende føler i møtet med utstillingens materielle nærvær.

Kapittel 6

«Mumiene forteller»:

Tekstene i utstillingene

*«Vi har kalt henne Nofret, som betyr 'hun som er vakker'. Nofret var i dårlig stand da vi hentet henne opp fra museets magasin. Det måtte gjøres mye arbeid med mumien for at hun kunne stilles ut på en verdig måte»
(Fra utstillingen «Evig liv i Det gamle Egypt» i Oslo)*

I dette kapittelet skal tekstene i utstillingene analyseres. Tekst kan defineres på mange måter. Ved en vid definisjon kan det meste tolkes som tekst, og det er også mulig å tolke museumsinstitusjonen som helhet som en tekst (jf. Ravelli 2006, s. 119). I det forrige kapittelet tok jeg for meg ulike elementer i utstillingene, som gjenstander og utstillingssjanger, som også kan forstås som en skriftløs tekst som museene kommuniserer gjennom, som besøkende «leser» for å forstå utstillingene. I dette kapittelet er det derimot tekst i den konvensjonelle forstanden som skal analyseres, nærmere bestemt de skriftlige tekstene i utstillingene. Det er gjennom tekstene at besøkende får kunnskap om den gamle egyptiske kulturen, og at gjenstandene kontekstualiseres og gis eksplisitt mening. I analysen av tekstene har jeg hovedsakelig sett etter hva som blir fortalt, hvordan det fortelles og hva som blir utelatt (jf. Lien og Nielssen 2016; Moser 2010). Samtidig vil funnene også settes inn i en større kontekst. Til slutt vil også skrivefeilene i en av utstillingene diskuteres, da disse påvirker inntrykket av tekstene.

Utstillingstekster er viktig å analysere fordi tekster er autoritative, og man kan ikke være «i dialog med eit tekstpanel med det formål å endre teksten sitt standpunkt slik ein kan gjere i dialog med ein person» (Rokne 2012, s. 88). Tekster kan også på ulike vis overtale og påvirke oss (jf. Skovholt og Veum 2014, s. 11). Men tekstene, som gjenstandene, er samtidig åpen for tolkning, og alle besøkende vil bringe med seg sine unike erfaringer til utstillingen, som gjør at de kan tolke den samme teksten ulikt (Ravelli 2006, s. 14).

Alle tekstene i utstillingene er både på norsk og engelsk, unntatt i Bergen, der den første teksten man møter i utstillingen bare er på norsk. I Oslo er de norske tekstene på bokmål, mens de i Bergen er på nynorsk. Det er dobbelt så mye tekst i utstillingen i Bergen som i Oslo, og dette vil påvirke både eksemplene som brukes og hvor mye plass som dedikeres til de ulike utstillingene i analysen. I tillegg omtaler utstillingen i Bergen også flere tema enn utstillingen i Oslo. Som nevnt skal begge

utstillingene omhandle graver og gravskikker, men tekstene omtaler også mange andre temaer, som hovedsakelig dreier seg om ulike aspekter av samfunnet. Men de sier også noe om mumiene, museene og vestlige syn på det gamle Egypt. Før jeg tar for meg de ulike temaene vil jeg derimot ta et nærmere blikk på navnene til de to utstillingene.

Utstillingenes navn

Navnet til en utstilling skaper visse forventninger hos besøkende om hva de kommer til å oppleve i utstillingen, og kan påvirke om man velger å besøke den eller ikke. Navnet er derfor av stor betydning. Begge utstillingene går som nevnt under ulike navn: «De egyptiske mumiene» og «Evig liv i Det gamle Egypt» i Oslo, og «Mumiene forteller» og «Evig liv – skattar frå det gamle Egypt» i Bergen. Hos begge museene er navnene ulike variasjoner av de samme temaene, som enten dreier seg om mumier eller evig liv (som også kan sies å handle om mumier). Det er altså egypternes forestillinger om etterlivet og deres religiøse praksiser i forbindelse med dette som defineres som det sentrale kjennetegnet for kulturen og dermed også utstillingene. Som nevnt kan museums fokus på forskjeller bidra til å skape en større distanse mellom kulturer heller enn å minske dem, og det sterke fokuset på annerledeshet gjør også at det kan oppstå, eller videreføres, stereotyper (jf. Lien og Nielssen 2016; Olsen 2000). Det er påfallende at begge utstillingene har brukt tilnærmet de samme navnene, som alle spiller på stereotypiske forestillinger om at den egyptiske kulturen var besatt av døden og hovedsakelig dreide seg om sikre seg «evig liv»⁴⁷ gjennom mumifisering. Hvordan påvirker dette inntrykket man får av det som er utstilt, og ikke minst hva slags inntrykk man får av kulturen? Som Sally MacDonald fremhever er utfordringen ved å stille ut det gamle Egypt å utnytte «the subject's popularity while questioning some of the assumptions on which that popularity is based» (2003, s. 99).

Utstillingens navn i Bergen, «Evig liv – skattar frå det gamle Egypt» er spesielt interessant, da den antyder at man skal få se skatter fra Egypt. Utstillinger blir ofte ansett som steder der man får muligheten til å se «skatter» fra lengst hensvunne tider (Moser 2010, s. 22), og ved første øyekast virker derfor ikke tittelen spesielt kontroversiell, men ved nøyere ettertanke kan man spørre seg hva som egentlig er skattene: mumiene, kistene de ligger i, gravgodset eller bruksgjenstandene? I en av tekstene refereres det til «gull og andre verdfulle skattar som blei plasserte inne i gravene», så det kan tenkes å være gravgodset som skal være skattene, selv om det ikke vises verken gull eller andre

⁴⁷ Man kan også spørre seg om mumiene fremdeles har evig liv hvis de stilles ut på museum, fjernet fra gravene sine og fratatt gjenstandene de ble gravlagt med som skulle hjelpe dem i etterlivet. For en diskusjon om menneskelige levninger på museum, og spesielt egyptiske, se f.eks. Balachandran 2009; Leerberg 2017.

(økonomisk⁴⁸) verdifulle gjenstander i utstillingen. Men ut i fra tittelens første del - «Evig liv» - kan man også tenke seg at det refereres til mumiene. Det virker derimot merkelig at balsamerte lik skal være en skatt. Det er nok usannsynlig at navnet er ment å tolkes slik, men det er viktig å være bevisst på hva slags budskap man egentlig formidler, da det sender en beskjed til besøkende. Hva gjør det med besøkendes oppfatning at man omtaler gjenstandene i utstillingen, som inkluderer mumiene, som en skatt? Og hvem sine skatter er de egentlig? Museets⁴⁹? Samfunnets? Og i så fall hvilket samfunn: det egyptiske, det norske eller verden generelt⁵⁰? Disse spørsmålene skal ikke besvares her, men kan være til ettertanke.

Om samfunnet

Selv om det hovedsakelig er gravskikker man skal få innblikk i, er det også mange av tekstene som omhandler samfunnet generelt. Utenom religion og religiøse praksiser tar tekstene også for seg makt, klasseforskjeller og dagligliv. Begge utstillingene omtaler også det egyptiske samfunnet som en sivilisasjon, og dette aspektet vil analyseres i forbindelse med kultur/natur og historisk/tidløs dikotomiene som ble nevnt tidligere. Alle disse forskjellige sidene av samfunnet er tett vevd sammen, men av analytiske grunner har de blitt forsøkt delt opp etter ulike tema. Et klart skille er derimot umulig og mange av temaene glir derfor inn i hverandre, ikke bare i analysen, men også i utstillingstekstene.

Religion

Som nevnt reflekteres egypternes religiøse forestillinger i navnene til utstillingene som begge begynner med ordene «Evig liv», som tilsier at det religiøse aspektet (spesielt i forbindelse med døden) er det museene anser for å være det definerende kulturelle elementet i det egyptiske samfunnet. Det er derfor ikke overraskende at mange av tekstene omhandler religiøse praksiser og symboler.

I Oslo forteller introduksjonsteksten *Evig liv i Det gamle Egypt* at presteskapet «forvaltet komplekse fortellinger om gudene, verdens skapelse og menneskets plass på jorden. Religion og

48 Mange av de egyptiske gjenstandene kan nok være verdifulle i dag på grunn av sin alder og opprinnelse, men var ikke nødvendigvis økonomisk verdifulle opprinnelig.

49 I en av tekstene i utstillingen står det «...museet si kiste...». Dette refererer til den navnløse mannens kiste.

50 Som nevnt er det ikke sjelden at egyptiske gjenstander blir ansett som en del av verdensarven som tilhører menneskeheten, og ikke bare (dagens) egyptere (se f.eks. Riggs 2013).

statsideologi var ett, og farao ble tilbudt som en levende gud». Dette utdypes i en annen tekst der man får vite at hver farao «ble identifisert med Horus i livet, og med Osiris⁵¹ i døden». Dette nevnes også i Bergen, hvor det også fortelles at statsdannelsen hang sammen med den hellige orden og at oppfatningen «av universet som uforanderleg og statisk, var grunnlaget for heile samfunnet [sic]».

Videre fortelles det at:

Presteskapet formidla kontakten med Maat, den universelle og guddomlege orden som frå skapinga av styrte universet. Maat ser ein i naturen, i det normale, i det som gjentar seg. Maat som heldt alt vedlike, heldt òg alle motsetnader i likevekt. Harmoni med dette, lydnad og korrekt åtferd i forhold til overordna, var av dei viktigaste rettesnorene for folk. Det å vera stille og innretta seg var eit uttrykk [sic] for det å vera overlegen, ha kontroll, og for å leva i samsvar med den universelle orden.

Den egyptiske staten var såleis sett på som gudegitt, etablert ved skapinga. Monarkiet var like gamalt som verda. Skaparen hadde sjølv tatt på seg kongeembete og farao var etterkomaren hans (utstillingen i Bergen).

Religionen hadde altså en svært viktig posisjon i samfunnet, og regulerte både livet og døden til egypterne. Likevel er det generelt sett religiøse forestillinger knyttet til døden man får et innblikk i gjennom tekstene. Unntaket (utenom sitatet over) finner man i forbindelse med omtalen av enkelte av gudene. Gudene var sentrale i religionen, og man kan derfor forvente at mange av tekstene omhandler dem. I Bergen nevnes derimot gudene sjelden. Dette kan ha en sammenheng med at det bare er et fåtall gjenstander i utstillingen som viser guder. Den eneste som blir nevnt inngående er Maat (i sitatet over), men ellers blir gudene generelt sett bare omtalt med navn uten nærmere forklaring på hva de representerte. Den eneste generelle informasjonen man får er fra en tekst uten tittel som forteller at: «Folk i Egypt dyrka mange hundre gudar. Mange av dei blei framstilte som dyr». Etter dette omtaler teksten også en spesifikk gudinne, Toeris, som det er en liten statuett av. Noe spesielt mer enn dette får man ikke vite om gudene i utstillingen i Bergen.

I Oslo derimot blir gudene jevnlig omtalt, og tekstene forklarer de viktigste av dem og hva de representerte. Teksten *Guder og gudinner* forteller at gudene kunne representere «naturfenomener som solen, månen, himmelen, jorden, Nilen, eller ideer som kongemakt, skrivekunst og mumifisering. De kunne representere abstraksjoner som tid, kjærlighet, rettfærdighet eller magi. Én gud kunne ha flere slike aspekter». Resten av teksten formidler kunnskap om hovedgudene i religionen, og i monteringen vises statuetter av de fleste gudene som nevnes. Også i andre montre som viser statuetter og amuletter setter de tilhørende tekstene fokus på gudene som gjenstandene

51 Osiris og Horus er to av de viktigste gudene i den egyptiske religionen. De er også far og sønn.

avbilder.

Deler av tekstene som tilhører kistene i utstillingen i Oslo omhandler også religion, og fokuserer på de religiøse motivene og symbolene som er malt på kistene. Noen av tekstene forklarer enkeltmotiver og hva slags symbolsk funksjon de hadde, som her hvor Nofrets kiste omtales: «Ved kistens føtter ligger sjakalgudene Anubis og Wepwawet. Anubis er guden for balsamering og vokteren over gravområdet. Wepwawet er 'åpneren av portene'. Det er portene som både solguden og den døde må gjennom på reisen til dødsriket». Andre tekster formidler generell informasjon om religiøse motiver og deres symbolske funksjon, som i teksten *En mumiekiste fra det 21. Dynasti*:

Motivene på kisten skal beskytte den døde på den farefulle reisen til underverden og passe på at den døde blir 'gjenfødt' til et salig etterliv. Hvert eneste lille bilde på kisten har en funksjon som er knyttet til 'etappene' på reisen til evigheten. Kisten skulle også være en bolig eller et tempel for den hellige mumien (sah) (utstillingen i Oslo).

Her forklares funksjonen til motivene og gjenstanden, og dette er karakteristisk for de fleste av tekstene i utstillingen. Med få unntak forklarer tekstene hva man ser, hvorfor det var viktig, hva symbolet eller gjenstanden representerer og hva slags funksjon de hadde. Med andre ord forklarer de fleste tekstene gjenstandenes og symbolenes religiøse og kulturelle betydning. Hvor mye av denne informasjonen man får varierer, men det er ytterst få tekster som avviker fra å gi denne typen informasjon i det hele tatt. Det er også bare en tekst i utstillingen som ikke omtaler religion eller guder på noe vis, og den tilhører en enslig gravstatuett i en monter mellom Nofret og Dismutenibtes. Den forklares på denne måten: «Gravstatuetten fra Det gamle riket (ca 2886-2160 f.Kr.) er et eksempel på den standardiserte formen kunsten fikk i denne perioden». Det forklares ingen steder i utstillingen hva gravstatuetter faktisk er og hva slags funksjon de hadde, og det sies heller ingenting om hvorfor kunsten fikk denne standardiserte formen i denne perioden eller hva slags form kunsten fikk i de andre periodene. Gravstatuetten blir simpelthen et kunstobjekt som får betydning ut i fra sin ytre form. Dette er ikke den eneste gjenstanden som omtales som kunst i utstillingen. Også i andre tekster vurderes gjenstandenes estetiske kvaliteter (som blir vurdert i positiv retning), og i teksten *Det 21. Dynasti – prestskapet på frammarsj* er det ikke bare én gjenstand som fremheves, men gjenstandene fra et helt dynasti (det 21.): «Av alle kunstgjenstandene fra perioden, er det mumiekistene som har gjort størst inntrykk på ettertiden. Aldri før var det laget flottere kister til ikke-kongelige. Verken før eller siden ble mumiene så kunstferdig balsamert». Ikke overraskende er to av fire kister i utstillingen fra denne tidsperioden.

Det er verdt å merke seg at også mumifiseringsprosessen blir sett på som en form for kunst. I teksten som tilhører Dismutenibtes sin monter trekkes også endringer i kunsten inn: «Dekoren på kisten viser en utvikling fra det 21. Dynasti. På de tidligere kistene var motivene malt tett i tett, på denne kisten er det langt færre. Dekoren gir en følelse av rom og luft». Selv om denne kisten ikke er like «flott» (om vi skal tro det tidligere sitatet) blir utviklingen likevel vurdert på en positiv måte, da rom og luft gir positive assosiasjoner. Hvorfor utformingen endret seg sier teksten derimot ingenting om. Denne estetiseringen av gjenstandene påpeker også Lien og Nielssen i sin analyse av andre etnografiske utstillinger på museet i Oslo, og de mener at museet åpner «for at utstillingene kan sjåast som ei kunstutstilling, gjennom å framheve dei estetiske kvalitetane ved dei utstilte objekta» (2016, s. 117). Rent estetiske utstillinger «tend to define the artifacts on display as objects of beauty and can deny their status as historical and cultural documents» (Moser 2010, s. 29). Dette er ikke tilfelle her da gjenstandene også blir satt inn i en historisk og kulturell kontekst, men museets vurdering åpner ikke bare opp for at besøkende også skal oppfatte dem som kunst, men forventer det også, noe som kommer til uttrykk i setningen: «Av alle kunstgjenstandene fra perioden, er det mumiekistene som har gjort størst inntrykk på ettertiden». Her fastslår man at kistene er av allmenn interesse og ordet «kunstgjenstander» brukes synonymt med «mumiekistene», som impliserer at kistene har gjort inntrykk nettopp fordi de er kunst. Det er derimot ikke uvanlig i kulturhistoriske museum at man fremhever både kontekstuelle og estetiske aspekter ved gjenstandene (Komissar 2002, s. 48). Men som det påpekes i utstillingsheftet *Evig liv i Det gamle Egypt* hadde kunsten i Egypt et «rent praktisk formål som en del av statens propagandaapparat, og selve begrepet 'kunst' får dermed et helt annet innhold enn hva vi legger i det i dag» (KHM u.å. s. 12). Dette aspektet kommer derimot ikke frem i utstillingen, noe det gjør i Bergen. Denne estetiseringen av religiøse og kulturelle symboler er ikke nødvendigvis verken positiv eller negativ, men er verdt å merke seg da den sier mer om museets vurdering av gjenstandene enn om gjenstandene selv.

I Bergen nevnes kunst kun to ganger, og da enten i sammenheng med kunstnere på 1800-tallet eller i forbindelse med sammenhengen mellom kunstuttrykk og faraoens legitimering av sin maktposisjon. Begge disse temaene skal diskuteres senere i kapitlet.

I begge utstillingene får man også informasjon om selve mumifiseringsprosessen og hvordan den ble utført, og disse tekstene er svært like. Slik omtales prosessen i Oslo:

Prestene utførte mumifiseringen. Først ble kroppen vasket. Innvollene ble fjernet

fra buken for å mumifiseres separat. Den avdøde ble lagt i et naturlig salt (natron) i 40 dager, til saltet hadde tørket ut kroppen. Prestene pakket den avdøde inn i store mengder linstoff som ble holdt sammen av kvae (harpiks). Til slutt ble mumien forseglet med naturlig asfalt, såkalt *bitumen* (utstillingen i Oslo).

En lignende og mer utførlig beskrivelse finner man i Bergen, der man også får vite hvordan hjernen ble fjernet, og at den døde kroppen også ble smurt inn med olje og krydder. I tillegg fortelles det at teknikken «med balsamering utvikla seg frå rundt 2500 f.Kr. og varte til kristendomen overtok 3–400 år e.Kr.». Da det befinner seg mumier i begge utstillingene virker det kanskje ikke spesielt overraskende at man har tatt med denne informasjonen. Det er derimot tankevekkende at det fokuseres mer på *hvordan* man mumifiserte enn *hvorfor*. I Oslo er det først en setning om *hvorfor* og deretter syv om *hvordan*. I Bergen får man riktignok en del informasjon om *hvorfor* i teksten *Livet etter døden*, som etterfølger teksten *I balsameringsverkstaden* som handler om *hvordan* prosessen ble utført. Fokuset er altså rettet mot hvordan man utførte mumifiseringen, mens hvorfor denne prosessen var sentral i religionen enten blir avspist med en kort kommentar eller kommer til slutt. Dette kan i verste fall tolkes i den retning at mumiene er objekter fremfor mennesker - *noe* som har blitt preservert, fremfor *noen* som har fått et verdig etterliv gjennom en rituell prosess. Bakgrunnen for at egypterne valgte å mumifiseres er spesielt viktig da forskjellen mellom egyptiske mumier og de fleste andre mumifiserte kroppar nettopp er at mumifiseringen var intensjonell i den egyptiske kulturen. I de fleste andre tilfeller er mumifisering et resultat av tilfeldig preservasjon i naturen⁵². I Bergen har man som sagt inkludert en egen tekst med informasjon om den religiøse konteksten og bakgrunnen for mumifiseringen, mens man i Oslo kun nevner dette med en eneste setning⁵³. Det er spesielt bemerkelsesverdig da de fleste tekstene i Oslo omtaler religion, mens det kun er et fåtall tekster i Bergen som gjør det.

Selv om religion er et sentralt tema i utstillingene, er det ingen av dem som stiller spørsmål ved den offentlige⁵⁴ utstillingen av Dismutenibtes, Nofret, Teshemmin eller den navnløse mannen. Det er som nevnt mye forskning som spør om det er riktig å stille ut menneskelige levninger på museum, spesielt når man vet at dette ville vært imot deres ønsker og religiøse tro (se f.eks. Leerberg 2017 for en diskusjon om museets utstilling av Dismutenibtes). I egypternes tilfelle vet man at det var viktig for dem å bli gravlagt i hjemlandet sitt (Ikram 2015). At man skal ta hensyn til

52 Men det finnes også andre kulturer som praktiserte intensjonell mumifisering.

53 Setningen lyder slik: «I den egyptiske religionen markerte døden begynnelsen på et nytt, evig liv». I Bergen brukes en lignende setning i begynnelsen av teksten *Livet etter døden*: «Egypterane hadde ei sterk tru på livet etter døden». Selv om innholdet er tilnærmet likt er begrepsbruken her ganske ulik og har ulike implikasjoner. «En sterk tro» gir ikke samme legitimitet som ordet «religion» gir.

54 Offentlig i den forstand at museene er åpen for alle, så lenge de betaler inngangsbillett.

menneskelevningers trosforestillinger fremheves i regelverket til ICOM:

Menneskelevninger og sakrale gjenstander skal formidles i samsvar med profesjonelle standarder, og, der dette er kjent, må det tas tilbørlig hensyn til interesser og trosforestillinger til medlemmene av det samfunnet, den etniske gruppen eller det trosfellesskapet som gjenstandene stammer fra. Følsomt materiale må presenteres med stor takt og med respekt⁵⁵ for den opplevelse av menneskelig verdighet som alle folkeslag har felles (Norsk ICOM 2008, paragraf 4.3).

I tillegg skulle eiendelene som de avdøde fikk med seg i graven hjelpe dem i etterlivet, men disse gjenstandene blir som oftest adskilt fra deres eier i museumskonteksten (se Balachandran 2009 for en diskusjon rundt dette temaet). I begge utstillingene nevnes f.eks. usjabtjene, som man får vite skulle hjelpe den døde i etterlivet. Er de fremdeles i stand til å hjelpe den avdøde der de står utstilt i museenes montre? I mange tilfeller har museene mottatt mumier uten gravgods, slik at man ikke har mulighet for verken å stille dem ut sammen eller oppbevare dem i magasin sammen dersom de ikke blir utstilt. Selv om museenes ansatte i dag ikke kan holdes ansvarlig for dette, eller for valg som ble tatt for vel over hundre år siden av mennesker som «oppdaget» mumiene og deres graver i Egypt, er det muligheter for dem å sette fokus på dette temaet gjennom utstillingene (se f.eks. MacDonald 2001).

En siste bemerkning relaterer til et begrep som kun brukes i utstillingen i Oslo. I flere av tekstene brukes «kult» i ulike variasjoner, som «kulturn», «hovedkultsted» og «statskulturn». I teksten *Dyremumier* fortelles det blant annet at i «Memfis var kulturn rundt Apisoksen viktig». I religionsvitenskap er dette et vanlig begrep som betyr en «rituell handling rettet mot det hellige, oftest utført av flere i fellesskap» (Kværne 2019), og det er denne bruken av ordet man finner i utstillingen. I vanlig dagligtale har ordet derimot ofte en nedsettende betydning og betegner som oftest en ekstrem religiøs gruppe. Besøkende har ikke nødvendigvis kunnskap om den første definisjonen av ordet, som kan føre til at det tolkes på en uheldig måte.

Makt

I Oslo er noe av det første man får vite om Egypt at landet var «et av de mektigste

55 Respekt er et diffust begrep som kan tolkes på ulike måter ut i fra sosiale og kulturelle kontekster. Det endrer seg også over tid, og det som ble vurdert som respektfull behandling for hundre år siden kan virke respektløst i dag, som f.eks. mumieutpakninger som ble nevnt tidligere. For en diskusjon om dette begrepet i forbindelse med menneskelige levninger i museumssammenheng se f.eks. Antoine 2014; Balachandran 2009; Fossheim 2013; Fossheim og Sellevold 2015.

middelhavslandene». Som nevnt var religion og statsideologi ett, og farao ble «tilbedt som en levende gud». Faraos guddommelighet omtales også i Bergen, og her får man også vite at han var «inkarnasjonen av all autoritet, all makt og velstand». Å utfordre den politiske makten var det samme som å utfordre gud. Religion var det viktigste elementet i legitimeringen av faraos makt, men også økonomien og «det meste av det arkitektoniske og kunstnariske uttrykket var innretta på å sikra posisjonen til faraoen» (utstillingen i Bergen). Faraos makt virket som en forutsetning for stabilitet og kontinuitet i samfunnet: «Kongemakta var viktig og regulerte både natur og samfunn». Men det var også forskjell på dem, og det kunne være både sterke og svake faraoer, og vanstyre kunne føre «til sosialt og politisk opprør og ustabilitet». Besøkende har ofte en oppfattelse av at egypterne var mektige, men ikke militante⁵⁶, og faraoene oppfattes ofte som passive ledere heller enn aggressive, som ledere i andre samfunn ofte gjør (Fisher 2000 referert i MacDonald 2003, s. 89-92). Dette inntrykket bekreftes også i tekstene, der krig og egypternes erobringer sjelden eksplisitt nevnes. I Oslo får man f.eks. vite at farao «hadde mer enn nok med å forsvare Egypts grenser mot fiendtlige angrep». Dette får man også inntrykk av i Bergen der man gjentatte ganger får vite at landet blir erobret av andre folkeslag, og at egypterne klarer å drive dem ut eller gjenopprette landets selvstendighet. Unntaket er Ramses II som «styrer i 67 år, og erobrer det største landområdet i Egypt si historie».

Selv om farao var guddommelig og en sentral person i samfunnet, kunne det også være maktkamper mellom faraoen og prestene i landet. Prestene og templene hadde ofte mye makt og økonomisk styrke som kunne utfordre faraos posisjon, spesielt i turbulente tider:

De siste 1000 årene i Det gamle Egypts historie var en urolig tid. Ved begynnelsen av det 21. Dynasti (1069-945 f.Kr.) mistet Egypt siste rest av sitt imperium. Landets storhetstid var over. Farao hadde mer enn nok med å forsvare Egypts grenser mot fiendtlige angrep. Hovedstaden ble flyttet fra Theben i sør til deltaet i nord. Amon-presteskapet ved Karnaktempelet i Theben overtok forvaltningen av de sørlige delene av riket. Ypperstepresten ble snart like mektig som farao selv (utstillingen i Oslo).

Dette var ikke nødvendigvis negativt, og man får vite at både religion og kunst hadde «gode vilkår under det sterke Amon-presteskapet». Også i Bergen nevnes prestenes makt, og hvordan de gjennom sin økonomiske styrke kunne opparbeide seg politisk støtte. Her omtales også Tutankhamons død, og det spekuleres i om regenten hans Ay tok livet av ham fordi han selv ville ha posisjonen som farao og makten som kom med denne tittelen:

56 Krigerske/stridslystne.

Ay var ikkje ung og såg kanskje at det var mogleg med nokre gode år på toppen om han fekk fjerna den unge faraoen? Det var iallefall det som skjedde (utstillingen i Bergen).

Dette var derimot ikke det som skjedde. I den engelske teksten står den korrekte konklusjon på denne teorien: «This may have been what actually happened». At Tutankhamon ble drept som et ledd i et politisk maktspill er en av mange populære teorier⁵⁷ for hvordan den unge faraoen døde så tidlig, men det er ingen beviser for dette (jf. Fritze 2016, s. 46). Som Eriksen påpeker skal det museet viser frem «pr. definisjon være riktig og sant» (2009, s. 220), og folk forventer at det museet formidler skal være korrekt. Dette henger også sammen med museets makt og autoritet i samfunnet. At man sprer ukorrekt informasjon er derfor uheldig da ikke alle har forutsetninger for å vite at denne påstanden er spekulasjon, og ikke fakta.

I tekstene i begge utstillingene blir egypternes makt generelt sett rettet innover i sitt eget samfunn heller enn utover mot andre land og kulturer, og det er hovedsakelig i forbindelse med maktkampen mellom faraoen og presteskapet at maktaspektet i samfunnet kommer til synet.

Men makt kommer også frem på en annen måte i tekstene. I Oslo står det at usjabtene skulle «arbeide i stedet for sin herre/dame», mens de mumifiserte innvollene på sin side skulle «gjenforenes med sin herre⁵⁸ og tjene ham videre i all evighet» (i underverden). I Bergen blir derimot usjabtene omtalt som medhjelpere, som «skulle hjelpe den døde i dødsriket». Selv om ingen at disse tolkningene er feil vil de forskjellige benevnelsene man omtaler både gjenstandene på, som enten *arbeidere* eller *hjelpere*, og kanskje spesielt egypterne, som *herre* eller *den døde*, virke inn på oppfattelsen man har av egypterne. Den døde med sine medhjelpere gir andre assosiasjoner enn herren som får andre til å tjene seg. I Bergen brukes også ordet «herskarteknikken» i forbindelse med forklaringen på hvordan farao brukte religion for å sikre seg sin posisjon. Dette ordet gir lett assosiasjoner til ordet «hersketeknikker», som i våre dager ofte tolkes i en svært negativ retning. I en undersøkelse av besøkendes forestillinger om den gamle egyptiske kulturen ble det avdekket at det var en vanlig forestilling at det egyptiske samfunnet var basert på slaveri, og at blant annet pyramidene ble bygget av slaver (Fisher 2000 referert i MacDonald 2003, s. 92). Denne forestillingen kommer kanskje fra Bibelens historier om Egypt som ble nevnt tidligere. Selv om slaveri var en realitet i Egypt, som i de fleste andre kulturer på denne

57 Andre populære teorier er at han døde av malaria eller annen sykdom, eller at han ble skadet og døde av en påfølgende infeksjon.

58 På engelsk brukes ordet «master» i stedet for herre/dame.

tiden, ser det ikke ut til å ha vært så utbredt som man kanskje tror, og mange slaver ble behandlet forholdsvis bra og hadde også enkelte rettigheter (se f.eks. Loprieno 2012). Mye tyder også på at mange av byggeprosjektene ble utført av arbeidere, ikke slaver. Dette nevnes også i tekstene i Bergen, der man omtaler egyptiske arbeidere som ble rekruttert av staten for å arbeide med ulike byggeprosjekt. Dette var vanlige arbeidere, ikke slaver, og dette arbeidet var «pliktarbeid for staten. Men det var betalt for» (utstillingen i Bergen). Bruken av ord som herre («master») kan derfor være uheldig og føre til at man bidrar til å forsterke denne stereotypiske forestillingen som framstiller det egyptiske samfunnet som undertrykkende og avhengig av slaveri.

Klasseskiller og kjønnsroller

Makt og klasseskiller kan ofte sies å være to sider av samme sak. Men i tekstene tilskrives makten for det meste faraoen og presteskaper, og når «velstående» eller «rikfolk» omtales er det ikke i forbindelse med maktposisjoner i samfunnet (om vi ser bort i fra den ovennevnte bruken av herre), men hovedsakelig privilegier, vaner og smak (som også kan sies å være et uttrykk for makt). I Oslo fortelles det at kjæledyrmumier som oftest finnes i «gravene til kongelige og embetsmenn av høy rang som ville ha med seg sine kjæledyr i livet etter døden». I introduksjonsteksten til utstillingen får man også vite at velstående «fikk med seg personlige eiendeler i graven, og den avdødes kropp ble mumifisert». Hva slags gjenstander alminnelige folk fikk ha med seg sies det ingenting om, men implisitt i disse utsagnene får man inntrykket av at de ikke fikk med seg verken personlige eiendeler eller mumier av kjæledyrene sine. Teksten om kjæledyr forteller også at når Apis, som var en hellig okse, døde, ble «den mumifisert og balsamert på samme måte som et velstående menneske». Dette indikerer at vanlige mennesker ble mumifisert på en annen måte, men det forklares ikke noe om hvilken måte dette eventuelt var. Også i Bergen omtales de rikes privilegier. Som nevnt skulle usjabtene hjelpe den døde i etterlivet, og her får man også vite at «Rikfolk kunne ha med seg 365 slike medhjelpere, ein for kvar dag i året». Hvor mange usjabtier «vanlige» folk som oftest hadde med seg får man derimot ikke vite noe om. I andre tekster nevnes også overklassens dyre vaner og smaker, som i teksten *Handel*:

Den lyseblå turkisen fekk dei frå gruver i Sinaifjella og den vakre blå lasursteinen, lapis lasuli heilt frå Afganistan. Desse var blant mange utanlandske produkt som blei viktige i Egypt, ikkje minst i overklassen som såg ut til å lika vakre smykke. Frå Nubia i sør fekk dei gull, elfenbein, krydder og andre sudanesiske luksusvarer (utstillingen i Bergen).

I en annen tekst kalt *Kvinner og menn* får man også vite at det «var forskjell på folk. Alle hadde ikkje like god råd til smykker, oljer og fine klede og alle festane var ikkje opne for kven som helst». Dette utdypes derimot ikke videre.

Klasseskillene i samfunnet kommer også til uttrykk i forbindelse med mumiene. I Oslo nevner tekstene til Nofret og Dismutenibtes at de kom fra «et høyere sosialt sjikt» og «embetsstanden» respektivt. I Nofrets tilfelle er dette antagelser basert på funn fra CT-skanningen av henne som tilsier at hun hadde forholdsvis bra helse for en kvinne i hennes alder. I tillegg er balsameringsmetoden som har blitt brukt på henne avansert og må ha vært kostbar. I Dismutenibtes tilfelle vet man dette basert på hieroglyfene på kisten hennes som omtaler henne som *nebet-per* (husfrue), i tillegg til at både faren og bestefaren hennes var vakt eller oppsynsmann for Amon-templets skattkammer. I Bergen sies det ingenting om Teshemmins klasse, men den navnløse mannen nevnes derimot flere steder i forbindelse med hans sosiale status, eller heller det som virker å være mangelen på den. I teksten *I balsameringsverkstaden* får man blant annet vite følgende om både mumifiseringsprosessen og mannen:

Det kunne vera svært travelt i slike verkstader. Ikkje alle døde fekk like god medfart. Røntgenbilde av den namnlause personen i den svarte kista viser at han har brot på hovudskallen og på eit lårbein. Sidan desse brota ikkje viser teikn til heling, er skadane skjedd etter at han døydde, truleg i arbeidet med å vikla han inn i lintøyet.

For vanlege folk kunne sjølve balsameringa kosta to månadsverk eller meir. Det same måtte ein betala for å få malt ei fin maske. Ikkje alle hadde råd til ei spesiallaga kiste. Den namnlause personen i den svarte kista er lagt i ei masseprodusert kiste der ein open plass er sett av til namnet. Men etterkomarane hans har truleg ikkje betalt for å få namnet hans malt inn (utstillingen i Bergen).

Man får altså først vite at ikke alle ble behandlet like bra, blant annet mannen, før man får vite at han ligger i en masseprodusert kiste som ikke har blitt inngravert med navnet hans, fordi det mest sannsynlig ikke har blitt betalt for. Ser man denne informasjonen i sammenheng blir det tydelig at han ikke nødvendigvis tilhørte den øvre klassen i samfunnet. I en av tekstene som omhandler pigmentene får man også vite at den «gule fargen på museet si kiste er ein 'billig' måte å etterlikna gull på». «Museet si kiste» refererer, som tidligere nevnt, til mannens kiste, og denne informasjonen styrker inntrykket av at mannen ikke har hatt en høy status i samfunnet. Det impliseres også at han ble behandlet uaktsomt ut i fra skadene sine. Kanskje på grunn av sin mangel på status? Dette kommer ikke eksplisitt frem i teksten og om det er ment slik fra museets side er uvisst, men teksten

gjør det tydelig at ikke alle i samfunnet var likeverdig eller nødvendigvis hadde råd til å bli mumifisert.

Overklassen har altså en sentral plass i tekstene, sammen med prestene og farao, som også kan sies å tilhøre de øvre sjiktene i samfunnet. Befolkningen generelt vies mindre oppmerksomhet. Ordene «vanlige folk» nevnes bare eksplisitt et sted, og det er i utstillingen i Bergen (i sitatet ovenfor). I en del av tekstene i denne utstillingen får man derimot et innblikk i hvordan livet kunne se ut for en vanlig egyptisk innbygger. Disse tekstene setter fokus på ulike typer arbeid og handel i samfunnet, og vil analyseres i forbindelse med dagliglivet senere i kapittelet. I Oslo nevnes ikke befolkningen generelt. Dette henger mest sannsynlig sammen med det faktum at de fleste som ble mumifisert og gravlagt i skikkelige graver var fra de øvre klassene i samfunnet (Frood 2010; Riggs 2014), og man kan dermed forvente at det fokuseres mest på denne delen av samfunnet, spesielt i utstillinger som omhandler graver og gravskikker. Hvilke samfunnsgrupper som hadde tilgang til slike begravelsesritualer endret seg også over tid (se f.eks. Snape 2011). Det er altså hovedsakelig elitens gravritualer man får et innblikk i og som blir representert, og ikke befolkningen generelt⁵⁹. Ingen av utstillingene nevner dog eksplisitt at det generelt var eliten som ble mumifisert, og man kan derfor få inntrykk av at de fleste egyptere fikk denne behandlingen etter sin død, som kan gi et skjevt bilde av egypternes gravritualer.

Det er ikke bare klasseskiller i samfunnet man får et innblikk i. I teksten *Kvinner og menn* i Bergen, der man som nevnt får vite at det «var forskjell på folk», omtales også, som tittelen indikerer, kjønnsroller i samfunnet. Klasseskiller og kjønnsroller blir altså omtalt i samme tekst, som impliserer at de to temaene henger sammen. Begge er ofte tilknyttet ulike former for diskriminering, men i teksten får man vite at kvinner generelt sett hadde mange rettigheter:

Kvinner, som menn, kunne ha bruksrettar til jord. Ei kvinne kunne slutta økonomiske avtalar og, uavhengig av mannen, testamentera jordrettar eller annan eigedom ho hadde, til kven ho ville. Men trass i at kvinner og menn kunne vera likeverdige på mange område, var det få kvinner som lærde å lesa og skriva og vi høyrer lite om kvinnelege skrivarar, advokatar eller andre administratorar. Skulle kvinner gjera karriere i den offentlege sektoren blei det helst som dansarar eller tempelsongarar (utstillingen i Bergen).

Arbeidsfordelingen mellom kvinner og menn var likevel klar. Menn tok seg av utendørsarbeid, som pløying av jord og klesvask, mens kvinner jobbet under tak eller i skyggen. I teksten *Nofre, ei*

⁵⁹ Det finnes mindre informasjon om den generelle befolkningens gravskikker, spesielt hos de fattige i samfunnet, og temaet har blitt viet lite oppmerksomhet i faglitteraturen (se f.eks. Driaux 2019; Riggs 2014).

bondekone får man også vite at egypterne dyrket frukttrær og grønnsaker som kvinnene også hadde ansvar for, men at de også kunne jobbe i kornåkrene ved behov. Man får generelt sett inntrykk av at kvinner var likestilt på mange områder. I den siste teksten i utstillingen, *Oppgang og nedgang*, kommer det derimot frem at kvinner likevel ikke nødvendigvis hadde så mye de skulle ha sagt. Etter å ha spekulert rundt Tutankhamons død avsluttes teksten ved å fortelle om konens⁶⁰ skjebne: «Ay gifta seg dessutan med den unge kona til Tut-ankh-Amon. Truleg mot hennar vilje». Dette utsagnet stemmer ikke helt overens med informasjonen og inntrykket man får av de tidligere tekstene. Det betyr ikke at kvinneundertrykkelse og tvangsekteskap ikke var en realitet også blant egypterne, som i så mange andre samfunn (både før og nå), men man kan spørre seg hvorfor man har valgt å ta med et slikt utsagn, som er basert på spekulasjon og ikke kan dokumenteres på noen måte. Det er spesielt tankevekkende i og med at teksten omtaler en ekte historisk person, Ay, som ikke bare blir fremstilt som en morder (som også er en spekulasjon), men også en kvinneundertrykker. Dette er ikke det eneste utsagnet i denne utstillingen som gir inntrykket av at museet bedømmer og evaluerer visse aspekter ved det egyptiske samfunnet. Selv om man fremhever at det var forskjeller mellom kvinner og menn, var det ifølge teksten *Kvinner og menn* en ting de likevel hadde til felles:

[...] dei kunne vera forfengelege både menn og kvinner. Augesminke brukte alle som hadde råd til det. Truleg hjelpte dette mot insekt og hindra dermed augeinfeksjonar. Men folk var uansett glade i å pynta seg med sminke, parykkar og fine, gjennomsiklige linklede (utstillingen i Bergen).

Selv om bruken av sminke blant egypterne altså hadde en praktisk funksjon blir dette vurdert som et uttrykk for forfengelighet. Denne vurderingen kommer også frem i en tekst som tilhører et spill, der det blant annet står at speilet «may have reflected the vanity of a bygone age»⁶¹. Hva slags budskap sender dette til den besøkende? Det lengre sitatet er fra den samme teksten som senere nevner at det var forskjell på folk og at ikke alle hadde råd til slik luksus, men selv med denne nyanseringen skaper disse utsagnene et inntrykk av det egyptiske samfunnet som forfengelig og overfladisk. I de fleste samfunn, både før og i dag, er det å «pynte seg» ikke uvanlig, og brukes ofte som et tegn på sosial status, noe resten av denne teksten også impliserer at det gjorde i det egyptiske samfunnet. Disse utsagnene forteller kanskje mer om tekstforfatterens verdier enn egypternes. Forfatterens evaluering av egypterne kommer også til uttrykk i de avsluttende setningene i teksten (*Kvinner og menn*): «Egypterane var opptatt av at livet skulle vara evig så likt som råd det livet dei hadde på

60 Konen, som het Ankhesenamon, var forøvrig også hans halvsøster.

61 Dette utsagnet er bare i den engelske teksten, ikke den norske. Resten av teksten forklarer derimot speilets betydning: «But the ancient words for 'mirror' and for 'life' were very similar; and a mirror deposited in a tomb was associated with life beyond death».

jorda. Det viser kanskje at dei var glad i det jordiske livet dei hadde?». Dette utsagnet kan indikere at man forventer at besøkende er av den oppfatning at egypterne *ikke* var glad i livet, og ønsket å dø, slik den stereotypiske forestillingen om at egypterne var besatte av døden antyder.

Det sies ikke noe spesifikt om kvinner og menns rolle i Oslo, unntatt i forbindelse med Dismutenibtes, der det forklares at hun «bar tittelen *nebet-per* (husfrue) som tilsier at hun var gift og hadde ansvaret for hjemmets husholdning», noe man vet grunnet inskripsjonene på kisten hennes.

Generelt sett er utstillingstekstene i Bergen mer nyanserte og forklarer både klasseskiller og kjønnsroller i det egyptiske samfunnet, mens tekstene i Oslo hovedsakelig gir et innblikk i de velståendes privilegier knyttet til gravskikker. Begge fremhever at velstående i samfunnet fikk en annen behandling enn andre medlemmer i samfunnet, spesielt i forbindelse med deres død, men hvordan resten av befolkningen ble behandlet sies det mindre om.

Dagligliv

Som utstillingsbrosjyren *Evig liv i det gamle Egypt* fra utstillingen i Bergen påpeker, kommer nesten alt man vet om den gamle egyptiske kulturen fra graver. Dette inkluderer de fleste av utstillingenes gjenstander. Av åpenbare grunner fører dette til at mange utstillinger velger å formidle kunnskap om egypternes gravskikker og religiøse forestillinger rundt døden (jf. MacDonald 2003). Dette kan også sies å være tilfelle i utstillingen i Oslo. Her får man bare små glimt av dagliglivet i enkelte av tekstene, men generelt er det svært lite i denne utstillingen som handler om selvet livet til egypterne. Den eneste teksten som spesifikt nevner dagligliv er *Gudene som beskyttere* som tilhører en monter med amuletter: «Amuletter med gudebilder og andre magiske symboler ble både brukt i gravritualer og for beskyttelse i dagliglivet». Resten av teksten forteller om ulike guder og hva de representerte i den egyptiske religionen. Men gjenstandene kan også brukes til å formidle kunnskap om livet, da mange av dem også ble brukt i dagliglivet, og i Bergen handler store deler av tekstene i den tredje delen av utstillingen om ulike aspekter ved dagliglivet. En del av temaene har allerede blitt nevnt, som klasseskiller, kjønnsroller og religion. Men tekstene handler også om handel, arbeidsliv og kriminalitet. Utstillingens fokus på dagligliv er basert på sosialantropologisk tenkning som «ligg til grunn for forteljingar om arbeidsliv og kjønnsroller, om jordbruk og handel, om politikk knytt til religion og stat, altså om ulike sider ved samfunnet og livet folk levde» (Storaas 2003 referert i Storaas 2012, s. 56). De ulike tekstene tar som oftest for seg et spesifikt tema, men i

tre av tekstene er det også historier om forskjellige egyptiske innbyggere som viser ulike sider av dagliglivet, og man blir her kjent med bonden Ameni, bondekonen Nofre og steinhoggeren Hori.

I teksten *Vatn og silt frå det indre av Afrika* får man et innblikk i hvordan Nilen dannet grunnlaget for samfunnet, og hvordan egypterne utnyttet elven blant annet ved å lage jordvoller og kanaler som kunne regulere vannet fra elven. I en annen tekst får man et innblikk i livet til bonden Ameni, og hvordan han og hans familie livnærte seg hovedsakelig av jordbruk, men også ved å ta andre jobber for staten. Dette kunne være å foreta reparasjoner av kanaler, eller ved å lage murstein og trekke steinblokker ved bygging av tempel, og som «bonde på elvebreiddene var Ameni del av eit større, kollektivt system som hadde mykje innverknad på livet til han og familien».

Kostholdet i samfunnet får man et innblikk i ved hjelp av bondekonen Nofre. I kjøkkenhagene kunne man dyrke «frukttre med fiken og granateple og grønsaker som løk, purre, nepe, bønner, linser, kvitløk, agurk og salat», men den daglige kosten besto hovedsakelig av brød og øl. Brødet inneholdt ofte sand som gjorde at mange fikk tannproblemer, noe man også har funnet hos mange mumier som har vært undersøkt. Det fortelles også at Nofre og døtrene var eksperter på å veve lintøy, som var en ekstra inntektskilde for familien.

Noen av tekstene tar også for seg handel, spesielt en av dem som simpelthen heter *Handel*, som begynner med å fortelle at utenlandshandelen var i hendene på styresmaktene. Man får så vite at Egypt importerte trær fra både Palestina og Libanon, lapis lazuli (blå stein) fra Afganistan, og «gull, elfenbein, krydder og andre sudanesiske luksusvarer» fra Nubia. Handelsnettverkene var viktige, ikke bare for Egypt:

I Palestina og i Libanon kunne det til tider vera mangel på vatn og dermed matmangel. Handelskontakten med Egypt var viktig sidan naboregionane slik var sikra stabil tilgang på matkorn. Det var tidleg egyptiske handelskoloniar sør i Palestina og folk frå sør i Palestina slo seg ned i egyptiske byar (utstillingen i Bergen).

Også i tekstene som omtaler ulike pigmenter som ble brukt av egypterne nevnes det at egypterne importerte orpiment⁶², muligens fra Persia, mens de selv eksporterte pigmentet «egyptisk blått» til Mesopotania, Kreta og andre middelhavsland. Utstillingen gjør det klart at Egypt ikke levde isolert fra resten av verden, men var del av et handelsnettverk. I tillegg blir Egypt tydelig situert i Afrika, både gjennom overskriften på en av tekstene, *Vatn og silt frå det indre av Afrika*, og i selve denne

62 Et gult pigment, som var en billig måte å etterligne gull på.

teksten: «Nilen si vandring nordover har skapt ein oase gjennom ørkenen i Egypt. Regntidene i Afrika medførte flaum i elva». Egyptiske utstillinger har blitt kritisert for å ikke plassere landet i en større geografisk kontekst (se f.eks. MacDonald 2003; Riggs 2010). Som Riggs understreker: «The self-containment of Egypt, left floating physically and ideologically between Africa, the Middle East, and the Mediterranean, has had repercussions for conceptions of the Ancient Egyptians as people» (2010, s. 1145). Det er ikke en uvanlig forestilling blant besøkende at egyptere var hvite europeere, slik de blir fremstilt i filmer⁶³ (MacDonald 2003), og utstillinger kan bidra til å videreføre denne forestillingen eller motvirke den⁶⁴.

Et annet tema tekstene i Bergen nevner er kriminalitet. Kriminalitet i samfunnet får man et innblikk i ved hjelp av Hori, steinhoggeren som jobbet i gravene i Kongenes dal. Teksten dreier raskt temaet over på gravplyndring, og hvordan dette kunne være en stor fristelse for arbeiderne som arbeidet med gravene. Gravrøvere var fryktet og for ekstra vern «blei forbanning, skrive i sterke ordelag, lyst over uvedkomande inntrengingar». Man får detaljert informasjon om hvordan man kunne utføre denne kriminelle handlingen samt hva man kunne gjøre med verdisakene for å ikke bli avslørt. Men lovene og straffene var strenge for å hindre kriminalitet:

Ein gravrøvar som Hori blei gjerne tatt til slutt og han blei straffa hardt. Han risikerte å få nasa og øyre kutta av og deretter bli sendt i eksil til Nubia. Eller han kunne bli spidda og lida ein sakte død hengt opp på ei stong. Dermed var det ingen mumifisert kropp etter han og dermed heller ikkje eveleg liv. Og det var kanskje den største straffa (utstillingen i Bergen).

Også i Oslo nevnes gravrøvere, da i forbindelse med funnet av over 150 mumier av prester som ble funnet i 1891 i Deir el-Bahri. Teksten *Prestenes grav i Deir-el Bahri* forteller at graven de ble funnet i «var nok opprinnelig tiltenkt en prest av høy rang og hans familie, før det ble bestemt å gjøre den om til et skjulested for mumiene til flere prester. Et sted hvor de døde var trygge for gravrøvere». Ingen av utstillingene stiller derimot spørsmål ved at mumiene og deres eiendeler har blitt fjernet fra gravene av arkeologer. Arkeologisk virksomhet kan også oppfattes som en form for gravrøving, og konsekvensene av arkeologers aktiviteter og gravrøveres er tilnærmet lik, selv om hensiktene bak dem er ulike. Dette er enda et tema man kunne satt fokus på⁶⁵, i likhet med utstillingen av menneskelige levninger som ble nevnt tidligere.

63 Selv om dette blir stadig oftere kritisert i media, som nevnt i bakgrunnskapittelet.

64 En utstilling som diskuterte dette temaet var *Ancient Egypt: Digging for Dreams* (se MacDonald 2001).

65 Universitetsmuseet i Bergen har i forbindelse med utstillingen fått enkelte henvendelser fra publikum om å sende tilbake noen av gjenstandene til Egypt (Storaas 2009; 2012), og Storaas diskuterer repatriering (tilbakeføring) av gjenstander i en artikkel som omhandler den egyptiske utstillingen (se Storaas 2009).

En sivilisasjon

Det siste temaet som er knyttet til samfunnet generelt er hvordan samfunnet som helhet omtales, i tillegg til hvordan det blir satt inn i en større historisk sammenheng. I motsetning til de andre temaene er dette generelt sett et analytisk tema, og ikke et tema som spesifikt blir omtalt i tekstene. Som nevnt blir ofte ikke-vestlige kulturer fremstilt som tidløse⁶⁶ og naturnære, som står i motsetning til vestlige kulturer som fremstilles som siviliserte og som har gjennomgått en historisk utvikling. I begge utstillingene brukes det derimot begreper og formuleringer som tilsier at utstillingene ikke preges av en tidløs og naturnær fremstilling av det egyptiske samfunnet.

Forestillingen om naturnære folkegrupper gjelder spesielt urbefolkning, og denne forestillingen henger ofte sammen med en oppfatning av at disse kulturene har tradisjonelle livsstiler som i liten grad har forandret seg gjennom tidene (jf. Eriksen og Selberg 2006; Lien og Nielsens 2016). Det er ofte nødvendig for disse gruppene å spille på slike stereotypiske forestillinger for at de skal bli anerkjent som urbefolkning, og slike forestillinger har derfor også ofte en politisk dimensjon (se f.eks. Kirshenblatt-Gimblett 1998; Olsen 2000). Egyptere regnes ikke for å være en urbefolkning og det kan være en del av forklaringen på hvorfor de generelt sett ikke anses for å ha en spesiell tilknytning til naturen. Men selv om egypterne sjelden blir ansett for å være nær naturen finnes det stereotypiske forestillinger om den gamle egyptiske kulturen som mystisk og i besittelse av overnaturlige evner, og mye fiksjon innenfor populærkulturen handler nettopp om dette. Det er derimot ingen av tekstene i noen av utstillingene som gir uttrykk for slike holdninger eller forestillinger. Tvert imot får man inntrykk av at egypterne hadde et sivilisert samfunn med en høyt utviklet kultur, som nettopp kommer til uttrykk i benevnelsen «den gamle egyptiske sivilisasjonen». I Bergen brukes ordet *sivilisasjon* i den første teksten som omhandler det egyptiske dagliglivet. Tekstens siste setning lyder slik: «Med denne sosiale strukturen og med utviklinga av eit felles skriftspråk som kunne brukast til å sameina idear og gje ordrar over avstandar, var ein sivilisasjon født». I Oslo forteller introduksjonsteksten at: «Tross store endringer over tre tusen år, var Det gamle Egypt en sivilisasjon med en stor grad av kulturell kontinuitet». Denne benevnelsen gir ikke inntrykk av at egypterne var et «primitivt» folk med en tradisjonell livsstil, og oppfattelsen av den egyptiske kulturen som en sivilisasjon er det som skiller den egyptiske kulturen fra mange andre

66 Å kritisere tidløshet og mangel på kronologi er kun mulig grunnet moderne historieforståelse. Det er først i nyere tid (1800-tallet og utover) at man ser på tiden som en linje som går fremover eller bortover. I det klassiske historiesynet var tiden sirkulær, en repetisjon av hendelser, og det var også slik tiden ble forstått i den gamle egyptiske religionen og kulturen. For en diskusjon rundt klassisk og moderne historieforståelse se Eriksen (1999).

ikke-vestlige kulturer på museum. Den egyptiske kulturen virker å ha en opphøyet posisjon, og dette kommer også til uttrykk gjennom andre ord i tekstene som brukes for å omtale samfunnet eller befolkningen. I Oslo brukes ord som «statsadministrasjon», «statsideologi» og «embetsmenn», mens det i Bergen fortelles om «sentrale styresmakter», «styringsorgan» og «politisk organisasjon». Disse begrepene kunne like gjerne vært brukt om de fleste land i dag, og gir assosiasjoner til en høyt utviklet kultur. Den opphøyde posisjonen som de gamle egypterne blir satt i inkluderer derimot sjelden dagens egyptere. Det er som nevnt en vanlig forestilling at dagens egyptere ikke kan måle seg med deres forfedre (jf. Fritze 2016; MacDonald 2003), noe utstillingen i Oslo også indirekte gir uttrykk for i dette utsagnet: «Ved begynnelsen av det 21. Dynasti (1069-945 f.Kr.) mistet Egypt siste rest av sitt imperium. Landets storhetstid var over». Slike formuleringer kan være uheldige og bidra til å opprettholde synet på dagens egyptere som mindreverdige i forhold til sine forfedre.

Som det ble vist i forrige kapittel er utstillingene organisert etter et geografisk prinsipp innad i museene, som ofte forbindes med en tidløs fremstilling av kulturer fremfor en historisk. Innad i utstillingene er dette derimot ikke tilfelle, da man her finner en kontekstualisert fremstilling. Selv om de ikke er kronologisk arrangert er tiden tilstede i begge utstillingene på ulike vis.

Flere steder i utstillingene nevnes også utvikling i samfunnet. I Oslo får man f.eks. vite at egypterne tok i bruk bronse og at de utviklet et skriftspråk kalt hieroglyfer. Om de kanopiske krukkene får man vite at det fra det 21. dynasti ble «mer vanlig å plassere organene tilbake i bukholen etter at liket var ferdig tørket», men at krukkene fremdeles var med i graven selv om de var tomme. Etter å ha forklart hva slags funksjon usjabtene hadde får man i en annen tekst vite at de finnes i «graver fra Det Nye Riket (ca 1550-1068 f.Kr.) og framover». Som nevnt tidligere blir også utviklingen av det kunstneriske uttrykket gjennom ulike tidsperioder omtalt. I Bergen får man også informasjon om ulike redskaper som ble brukt, og det fortelles blant annet at redskaper «av flint og slagvåpen av stein var i bruk også etter at kopar blei henta frå Sinaifjella under det Gamle riket». Det vises også noen krukker som har «fått ein glasur med svart kant, som er spesiell for tidleg Egypt», og som trolig er mer enn 5000 år gammel, fra tiden før man tok i bruk pottemakerskive. Men det er ikke bare i forbindelse med teknologisk og kunstnerisk utvikling at tiden kommer til uttrykk i utstillingene.

I Oslo er det årstall i de fleste tekstene som forteller hvilket dynasti eller tidsperiode gjenstandene kommer fra, i tillegg til informasjon om hvilken tidsperiode enkelte religiøse praksiser begynte eller gjennomgikk en endring. Det gjøres slik tydelig at man betrakter en gjenstand fra en spesifikk

historisk periode. Mange av gjenstandene i utstillingen kommer fra det 21. dynastiet og denne perioden omtales derfor oftere enn andre perioder. I Bergen brukes det lite årstall i tekstene generelt, men den første teksten man møter i det første rommet i utstillingen er en tidslinje som viser utvalgte hendelser i egyptisk og norsk historie⁶⁷ fra 3000 år f.Kr. til 1991 e.Kr. En av de første hendelsene som omtales er knyttet til pyramidene i Giza: «ca. 2560 f.Kr. Keops blir lagt i den største av pyramidane i Giza, dei einaste som står att etter antikken sine sju underverk». I en annen tekst i nærheten står det helt enkelt «Steinalder i Noreg». De siste tekstene i tidslinjen omtaler presidenten i Egypt og kongen i Norge:

1918 – 1970

Gamal Abd al Nasser, president I [sic] Egypt (1956), er den første egyptiskætta leiaren sidan tida med faraoar.

1991

I Noreg Kong Olav V blir lagt i sarkofag på Akershus slott.

Tidslinjen blander altså nært og fjernt, fortid og nåtid, og gjør det klart at Egypt har endret seg over tid, og at det dermed har en historie. Landet har heller ikke befunnet seg i et vakuum, men har eksistert side om side med andre kulturer andre steder i verden. Selv når de fleste utstillinger setter det gamle Egypt inn i en spesifikk historisk sammenheng, avsluttes de fleste tidslinjer enten ved begynnelsen av den romerske, kristne eller islamske perioden, altså et sted mellom 30 f.Kr. og 641 e.Kr. (MacDonald 2003, s. 97; Riggs 2010, s. 1145). Dette kan føre til at besøkende ikke ser sammenhengen mellom de gamle egypterne og dagens egyptere. Det er ikke en uvanlig forestilling at dagens egyptere ikke er etterkommere av de gamle egypterne, og at de gamle egypterne simpelthen forsvant eller døde ut (Fisher 2000 i MacDonald 2003; Fritze 2016)⁶⁸. I Bergen inkluderes dagens egyptere både i tidslinjen og i filmen som vises, og Egypts historie avsluttes ikke ved en spesifikk tidsperiode. I Oslo derimot nevnes ikke dagens egyptere, unntatt i forbindelse med noen av gjenstandene som på slutten av 1800-tallet ble gitt i gave fra khediv Abbas II av Egypt til museet. I Oslo avsluttes også det gamle Egypt nettopp i år 30 f.Kr. med «Romerikets inntog». Hva som skjedde med Egypt etter 30 f.Kr. får man ingen informasjon om. Man kan spørre seg hvorfor det er vanlig at det gamle Egypts historie brått slutter her, eller ved den kristne eller islamske perioden. Kanskje det har en sammenheng med at religionen oppfattes som det definerende kulturelementet? Å karakterisere folkegrupper «etter deres tro og overtro har en lang tradisjon i lærd europeisk kulturforståelse» (Kverndokk 2015, s. 140). I de gamle egypternes tilfelle ser det ut til å

⁶⁷ Flertallet av tekstene omhandler egyptiske hendelser, mens det er relativt få norske.

⁶⁸ Et raskt google-søk på «Are modern egyptians related to ancient egyptians?» viser at dette fremdeles er en vanlig forestilling.

være en oppfattelse av at religionen *er* kulturen, og at uten den opphører kulturen fullstendig. Selv om religion kan være en viktig kulturell komponent betyr det ikke at alle kulturelle elementer i et samfunn går i oppløsning ved konvertering til en annen religion, og Egypt og det egyptiske samfunnet opphørte ikke brått å eksistere ved overgangen til kristendommen eller islam.

Begge utstillingene plasserer altså det gamle Egypt tydelig inn i en spesifikk tidsperiode. Samtidig er det vanskelig å få et generelt innblikk i hvordan og når samfunnet forandret seg, da denne informasjonen er fragmentert, med unntak av tidslinjen i Bergen. Dette henger mest sannsynlig sammen med at tekstene kan leses hver for seg og ikke er avhengige av hverandre. De fleste er knyttet til gjenstandene i nærheten av teksten slik at besøkende kan velge hva slags tema de vil lese om.

Tross i at begge utstillingene på ulike vis gjør det klart at det dreier seg om en kultur som var i endring, påpekes det også at landet var preget av kontinuitet. I Oslo påpekes det at tross «store endringer over tre tusen år, var Det gamle Egypt en sivilisasjon med en stor grad av kulturell kontinuitet». Hva disse store endringene var eller hva slags konsekvenser de hadde får man derimot ikke vite noe om. I Bergen spekuleres det i grunnen for denne stabiliteten: «Det mest avgjerande for dei tre tusen åra med eit stabilt samfunn var nok den nære koplinga mellom politikk og religion», og utfordret man farao var det det samme som å utfordre gud, som kunne innebære kaos for samfunnet. Som historikeren Ronald H. Fritze påpeker:

A superficial glimpse at ancient Egypt can leave the impression of an extremely long-lived civilization that was highly stable to the point of being static. However, the many periods of ancient Egyptian history show that this image of changelessness is simply inaccurate. Egypt enjoyed a high degree of continuity but it also experienced significant changes and developments over the course of its history. Each era of Egyptian history had its own unique ethos (2016, s. 32).

Som nevnt kommer ikke disse endringene i samfunnet helt frem i de fleste tekstene i utstillingene, med unntak av tidslinjen i Bergen. Når man også får vite at det generelt var kontinuitet og stabilitet sitter man igjen med et inntrykk av at det var enkelte endringer, men om de var spesielt viktige, hva de faktisk innebar og hva slags konsekvenser de fikk for det egyptiske samfunnet får man derimot ikke helt taket på.

Ingen av utstillingene fremstiller altså egypterne som et naturnært folk. Tvert imot blir kulturen

omtalt som en sivilisasjon, som er en vanlig oppfattelse av den egyptiske kulturen. Egypts historie kommer hovedsakelig til uttrykk gjennom årstall, men også gjennom endringer i samfunnet. Samtidig fremheves også samfunnets kontinuitet og stabilitet. Både kontinuitet og endring preger altså fremstillingen av den egyptiske kulturen i utstillingene.

Om seg selv

I utstillinger om andre kulturer blir grupper ofte anonymisert og homogenisert, og man hører sjelden om enkeltindivider (jf. Hauge 2008). Dette er ikke tilfellet i noen av utstillingene, som uten tvil er knyttet til det faktum at begge inneholder levninger av individer. To av individene er identifiserbare, og man vet både navnene deres samt navnene på deres nærmeste familie. De to andre individene i utstillingene er derimot navnløse, da kistene deres ikke har noe informasjon om deres identitet. Uvissheten rundt identiteten deres har museene valgt å løse på ulike måter. I Bergen har man simpelthen valgt å la den mannlige mumien være navnløs, og han refereres til som «den navnløse personen». I en av tekstene forklares det at det ikke er inngravert noe navn på kisten hans, og det spekuleres i om dette kan være fordi etterkommerne hans ikke hadde råd til å få navnet hans inngravert. I Oslo har man derimot valgt å gi den navnløse kvinnelige mumien et navn. Navnet museet har valgt ut er «Nofret», som betyr «hun som er vakker»⁶⁹. Hvorfor museet ikke vet det egentlige navnet hennes kommer ikke frem i tekstene.

Som nevnt er mumiens klassetilhørighet et tema i tekstene, i tillegg til deres familieforhold der dette er kjent. Fremstillingen av mumiene og måten de generelt sett omtales på gir inntrykket av at de er personer, og ikke kuriositeter eller gjenstander. Samtidig omtales både Nofret og Dismutenibtes som «den» i introduksjonsteksten i Oslo: «Mumien Dismutenibtes kommer fra Teben. Den ble anskaffet av...» og «Mumien som vi kaller Nofret kommer fra Akhmin. Den ble i 1889 overrakt...». Her omtales de altså som et objekt fremfor en person. I resten av tekstene omtales Nofret og Dismutenibtes derimot ved navn eller pronomenet «hun». Det kan også stilles spørsmål ved formuleringene «anskaffet» og «overrakt». Den eneste andre konteksten der slike ord har blitt brukt ellers brukes om mennesker er i forbindelse med slavehandel, og denne ordbruken er i beste fall uheldig, selv om det her er snakk om døde mennesker, og ikke levende. Om Nofret får man også vite at hun «var i dårlig stand da vi hentet henne opp fra museets magasin. Det måtte gjøres mye arbeid med mumien for at hun kunne stilles ut på en verdig måte». Disse formuleringene gir

⁶⁹ Hvorfor «vakker» skal være det som kjennetegner henne er usikkert. Det virker stereotypisk at utseendet hennes skal være det som definerer henne fordi hun er kvinne.

også inntrykk av at Nofret er en gjenstand som er «i dårlig stand»⁷⁰ og må arbeides mye med for at hun skal kunne utstilles. Som Daniel Antoine, kurator på British Museum, understreker:

[...] human remains should never be treated or referred to as objects. Respect should always be at the forefront of anyone working with or researching human remains. The handling and display of human remains, as well as the language and terminology used to describe them, should always be appropriate and based on professional standards (2014, s. 3).

Hva som betraktes som respektfull behandling og hva som er profesjonelle standarder vil dog endres over tid. Som nevnt er respekt også et diffust begrep som varierer kulturelt og er åpen for ulike tolkninger. Det samme kan sies for begrepet «verdig» som brukes om utstillingen av Nofret, og det kan diskuteres om det er verdig å bli utstilt på museum i utgangspunktet. I Bergen blir verken Teshemmin eller den navnløse mannen omtalt som «den».

I begge utstillingene omtales også funn man har gjort om mumiene ved hjelp av moderne teknologi. I Bergen har man som nevnt også røntgenbilder av både Teshemmin og den navnløse mannen. Som MacDonald påpeker er utstillingen av mumier generelt sett enten vitenskapelig eller spirituell (2003, s. 89). Informasjon om funn fra CT-skanning og røntgen understreker at mumiene er viktige forskningsobjekter og kan bidra til å objektivisere menneskelige levninger (jf. Antoine 2014). I ytterste konsekvens kan dette også gjøre at mumiene får verdi ut i fra hvor mye informasjon man kan få ut av dem, der de levningene som kan gi mest informasjon får den høyeste verdien. En slik tilsynelatende vitenskapelig tilnærming, der funn og moderne analytiske metoder vektlegges, har også konsekvenser for hvordan kunnskap som formidles om levningene og samfunnet de var en del av tolkes av besøkende. Som antropolog Anna Wiczorkiewicz understreker:

Science appears able to disclose the mysteries of the universe and report on reality in an objective way. Science, not the scientists, formulates statements such as, 'CAT' scan shows that..., X-rays testify that...'. There is no place for interpretation in these statements, only for 'pure facts' and 'evident phenomena'. This is the domain of pure objectivity: labels and information boards give details of scientific criteria, categories, research methods and technologies. The process of imposing categories on phenomena is presented as a discovery (2006, s. 54-55).

Slik informasjon presenteres altså som objektive fakta som oppdages, fremfor en tolkning av menneskeskapte kategorier. Inntrykket besøkende får ved at utstillingene tilsynelatende presenterer nøytrale fakta fremfor en av mange mulige tolkninger kan også spre seg til resten av informasjonen

70 Det kan også stilles spørsmål ved hvorfor hun var i dårlig stand. Dette sies det ikke noe om.

man får gjennom utstillingene, som også kan bli tolket som nøytral kunnskap. I tillegg er denne «disseksjonen» av mumiene det motsatte av det egypterne selv var opptatt av:

Where modern, 'scientific' approaches to the mummy have needed to strip away the exterior, at any cost, to reach the inner core, the original Egyptian practice was the reverse, swaddling a larva-like body to generate the *sah*. What the anatomists and archaeologists had sliced, unpeeled, and chiseled away was its cocoon (Riggs 2014, s. 85).

Det er altså den ferdige tildekte kroppen som er *sah*, den hellige mumien, ikke bare den mumifiserte menneskekroppen inni. Dette forklares ikke i noen av utstillingene. Mumiene var ikke ment å sees «nakne», uten å være innpakket av lag på lag med tøy, noe konservator Anne Håbu, som jobbet med konserveringen av Dismutenibtes⁷¹, også påpeker (Leerberg 2017, s. 51). Informasjon om hvordan den døde kroppen ser ut under lintøyet og innpakningen forteller derfor mer om vår egne interesser enn om egypterne. Egypterne har heller ikke mulighet til å komme med innvendinger til måten de blir fremstilt på. Selv om man ikke har noe skriftlig informasjon om personen kan man lage «a (highly fragmented) narrative of the past person by investigating the person's age, gender, diet, diseases, family relations, and so on» (Masterton 2013, s. 131-132). Men ved å lage og fortelle historier om avdøde mennesker har man også et ansvar for hva man formidler og hvordan personen fremstilles (ibid.). Masterton argumenterer for at også menneskelige levninger har retten til et privatliv, og stiller spørsmål ved hvorfor personlig informasjon om levninger og historiske personer er av historisk interesse, og om motivasjonen bak forskningen er å finne informasjon som vil bidra til å skape forståelse av viktige historiske hendelser eller om det er vår egen nysgjerrighet som er den største motivasjonsfaktoren (ibid. s. 124). Interessene til den avdøde bør også tas hensyn til, da måten vi velger å beskrive eller «portray past persons and their actions directly relates to the persons who once lived» (ibid. s. 132). I en utstilling på Manchester Museum beskrev teksten som tilhørte mumie 1770 at hun hadde parasitter som kanskje førte til at hun måtte amputere beina (Wieczorkiewicz 2006, s. 61). Er dette nødvendig og viktig kunnskap, eller en krenkelse av privatlivet? I Oslo unngår man å nevne eventuelle intime sykdommer eller skader Nofret kan ha hatt (hvis hun hadde noen), og funnene viser derimot at hun hadde god helse for en kvinne på sin alder. Likevel kan man spørre seg om hun ville likt at fremmede fikk kunnskap om tannhelsen hennes (blant annet), og er egentlig denne informasjonen viktig og interessant? I så fall for hvem? Hva sier en 2000 år gammel kvinnes tannhelse eller skjelett om livet hennes, eller om kulturen og samfunnet hun var en del av? Og som Wieczorkiewicz (2006) observerer: er det ikke absurd å diagnostisere

71 Dismutenibtes ble også tildekket under konserveringsprosessen, og ligger nå tildekket i utstillingen. Håbu har blogget om konserveringsprosessen på museets nettsider (Håbu 2016).

noen som har vært død i flere århundrer? Hun hevder at denne interessen for sykdommer og dødsårsak sier mer om vår egen tids syn på sykdom og død enn om egypterne (ibid. s. 63). I dag er man opptatt av å vite den underliggende *grunnen* for at noen dør, da det ikke er en bra nok forklaring at man dør fordi man er dødelig. I Bergen bemerkes den navnløse mannens skader som han ble påført etter hans død, men utenom dette får man ikke noe informasjon om verken hans eller Teshemmins helse. Dette henger nok sammen med at CT-skanningen av dem først skjedde i 2009, åtte år etter at utstillingen først ble laget. I en artikkel⁷² skrevet av Storaas får man derimot vite at Teshemmin «var rett og slett ei gamal, krokrygga, halt kvinne då ho døydde» (2009, s. 33). Det er tvilsomt at det er slik hun selv ville ønsket å bli husket.

Om «oss»⁷³

Selv om utstillingene skal gi kunnskap om den gamle egyptiske kulturen omtales også vår egen tid og kultur. Hva sier så tekstene om oss og vårt samfunn? Tidslinjen i Bergen har allerede blitt omtalt og her sidestilles egyptiske og norske hendelser gjennom flere tusen år. Men det er også andre tekster i denne utstillingen som omtaler europeisk kultur i moderne tid. Som nevnt er det utstilt pigmenter i Bergen og to av de tilhørende tekstene kritiserer bruken av mumier som ingrediens i maling på 1800- og tidlig 1900-tallet. Teksten *Mumiebrunt* begynner slik: «Mumiar har blitt brukt, eller snarare misbrukt til mange ulike ting som medisin, som brensel og som maling». Senere i teksten blir man også fortalt at det å bruke «mumiebrunt, var ikkje berre uetisk, det var òg upraktisk». Dette var fordi fargen var teknisk ustabil og ofte av dårlig kvalitet. Teksten avsluttes med et sitat fra poeten George Keate (1781) der han hyller kunstneren Angelica Kauffman for sin bruk av mumiebrunt, og: «Dette skulle, ifølge poeten, gjera at mumien ville få evig liv. Paradoksalt nok det same som egyptarane sjølve ønskte». I en annen tekst (uten tittel) får man vite at ikke alle brydde seg om hvor malingen kom fra: «At det var uetisk å framstilla farge av balsamerte kroppar og at det øydela uerstattelige kulturskattar, syntes ikkje å bry kunstnarar som beundra den vakre transparente brune fargen dei kunne kjøpt». Det var likevel ikke alle som forsto at denne fargen var laget av ekte mumier, som kunstneren Edvard Burne-Jones, som valgte å begrave tuben med maling da han fant ut hva den egentlig var laget av. Museets vurdering av disse praksisene kommer klart frem i disse tekstene, og det brukes ord som «misbrukt» og «uetisk» for å omtale denne behandlingen av egyptiske mumier.

72 I artikkelen diskuterer Storaas også motivasjonen bak, og nytten av, forskning på menneskelige levninger og eventuelle funn.

73 Europeere eller vestlige i moderne tid.

I tillegg blir 1800-tallet også nevnt i forbindelse med en av gjenstandene i utstillingen, en figur laget av tre. Dette er en «uekte» gjenstand som ikke stammer fra de gamle egypterne, men som ble laget på 1800-tallet av samtidens egyptere. Teksten forteller at da «interessa for det gamle Egypt auka på, blei det eit handverk å gjera ting gamle⁷⁴. Denne figuren er hevda å vera frå Det Nye Riket, men er kanskje ikkje eldre enn tida før den kom til museet i 1852». Denne «forfalskede» gjenstanden brukes slik for å illustrere konsekvensene av egyptomania på 1800-tallet, og sier noe om tiden da gjenstandene ble samlet inn og kom til museet. Også i Oslo nevnes 1800-tallet og da hovedsakelig i forbindelse med et spesifikt gravfunn i Deir el-Bahri i 1891. I teksten *Prestenes grav i Deir-el Bahri* fortelles det om oppdagelsen av den skjulte graven som var fylt av mumiene til flere prester, og her omtales det som et «oppsiktsvekkende funn». Mer informasjon om funnet får man i introduksjonsteksten *Evig liv i Det gamle Egypt*, under underoverskriften *Hvordan kom de hit?*, der man også får vite mer om gjenstandenes ankomst til museet generelt. Denne delen av introduksjonsteksten er forholdsvis ny, og ble laget i forbindelse med den midlertidige utstillingen «Egypt i bevegelse» i 2018, som tok for seg hvordan Egypt ble en del av den vestlige moderniteten på 1800- og 1900-tallet (UiO 2018). Hensikten var å synliggjøre mer av samlingshistorien, på grunn av «viktige spørsmål om kulturminnevern og kulturkriminalitet som var blitt aktualisert» i forbindelse med den midlertidige utstillingen (Kulturhistorisk museum i Oslo, email, 25. mars 2020). Denne delen av teksten gjengis her i sin helhet:

De egyptiske gjenstandene i Kulturhistorisk museums samling har kommet som gaver. De fleste kom hit på 1800-tallet da europeiske museer bygget opp store egyptiske samlinger. Den siste egyptiske gjenstanden ankom i 1962.

Mumien Dismutenibtes kommer fra Teben. Den ble anskaffet av armeneren Giovanni Anastasi, som var norsk-svensk generalkonsul i Alexandria. Mumien ble donert til det Kongelige Frederiks Universitet (nå Universitetet i Oslo) i 1838.

Mumien som vi kaller Nofret kommer fra Akhmin. Den ble i 1889 overrakt kong Oscar II av den tyske egyptologen Heinrich Karl Brugsch. Kongen ga mumien videre til Universitetets Ethnografiske Samling.

Museets største enkeltsamling fra Egypt stammer fra et massefunn i Deir el-Bahri i 1891. Over 150 prestemumier var blitt gjemt unna i sin samtid. Da de ble oppdaget var det umulig for det egyptiske museet i Kairo å forvalte et så stort funn. Derfor ble gjenstandene fordelt mellom flere europeiske land som gaver fra Khediv Abbas II av Egypt. Slik kom to gule mumiekister fra Egypts 21. dynasti til Norge.

I dag anskaffer Kulturhistorisk museum ikke aktivt gjenstander fra antikken.

74 I den engelske teksten lyder denne setningen slik: «As interest in ancient Egypt grew, modern Egyptians took to making 'antiquities' for tourists and the art market». At det var egypterne selv som forfalsket gjenstander kommer ikke like klart frem i den norske versjonen.

UNESCOs konvensjon av 1970 regulerer handelen med kulturminner. Norge forpliktet seg til å følge konvensjonen i 2007, og norske lover er tilpasset dette (utstillingen i Oslo).

Denne teksten har mange interessante punkter. For det første settes samlingen og gjenstandene inn i en større historisk og politisk sammenheng. Det forklares at de fleste gjenstandene kom i en tid hvor europeiske museer generelt bygget opp egyptiske samlinger. Hvorfor dette skjedde får man derimot ingen informasjon om, som kan antyde at man mener at denne kunnskapen er allmenn og kjent for de fleste besøkende. I den første setningen slår man også fast at gjenstandene var gaver, som ved første øyekast ikke nødvendigvis virker som en sentral og viktig opplysning. Til slutt omtales dagens lovgivning rundt antikke gjenstander, der det kommer klart frem at museet ikke lenger anskaffer slike gjenstander. Hvorfor lovene har endret seg får man derimot ingen informasjon om. Også i Bergen har man med denne type informasjon, men i mindre skala. Den korte introduksjonsteksten til utstillingen består bare av to setninger, og forteller at: «I 1828 tok Bergen imot mumien Teshemmin som var sendt av Anastasi, den svensk-norske konsulen i Egypt. Resten av egyptisamlinga kom i tiåra etter fram til 1903». Det er interessant å merke seg at begge utstillingene velger å trekke frem mumiens ankomst til museene, mens de fleste andre gjenstandene ikke nevnes spesifikt.

Som det ble nevnt i bakgrunnskapittelet er det sjelden at Egypt ber om tilbakeføring av gjenstander, men det skjer av og til. Landet har i lang tid prøvd å få tilbakeført Rosettasteinen som befinner seg i British Museum, men museet har så langt ikke gitt etter for kravene (se f.eks. Ahmadi 2019; McElroy 2010). I mange tilfeller er det usikkert om anskaffelsesprosessen av egyptiske gjenstander som befinner seg på europeiske museer har foregått på lovlig vis da det ofte ikke er dokumentert hvordan de ble anskaffet. De fleste museer hevder derimot at gjenstandene enten har vært kjøpt på lovlig vis eller at de har blitt gitt til museet som gaver, og det er i mange tilfeller svært vanskelig å bevise hverken det ene eller det andre. Dette kan forklare hvorfor begge utstillingene har valgt å forklare hvordan mumiene og enkelte av gjenstandene i utstillingene har blitt en del av museenes samlinger. I Oslo har man som nevnt nylig tilført denne informasjonen til utstillingen, nettopp på grunn av denne problematikken. Informasjon om samlingshistorien får man også på nettsidene til museene, hvor opp til halvparten av tekstene omhandler dette temaet (UiB 2009; UiOa 2012). At gjenstandene kom som gaver nevnes hele to ganger på nettsiden til Kulturhistorisk museum i Oslo, både innledningsvis og midt i teksten. Inkluderingen av ordet «gave» er relevant fordi spørsmål om tilbakeføring har blitt aktualisert også i Norge. Som nevnt har Universitetsmuseet i Bergen fått henvendelser fra publikum om tilbakeføring av egyptiske gjenstander. I 2003 krevde også Egypt at

17 kunstskeer skulle utleveres fra Norge fordi de mente at gjenstandene var ulovlig innført til landet (se Mahdy 2006). De aktuelle gjenstandene befant seg både på norske museer og i Schøyen-samlingen⁷⁵, og museumsdirektør Egil Mikkelsen ved Kulturhistorisk museum i Oslo gikk ut og avviste Egypts krav (Tidemann 2003). Det ble argumentert for at gjenstandene hadde kommet til museet før 1970, året UNESCO konvensjonen angående kulturminner ble vedtatt, og at de fleste gjenstandene var kommet som gaver. Den permanente egyptiske utstillingen ved museet ble laget i 2004/2005, altså kort tid etter dette kravet, men mesteparten av bakgrunnsinformasjonen om den egyptiske samlingen ble likevel ikke tilføyd utstillingen før i 2018, og man kan spørre seg hvorfor dette tok så lang tid. Selv om inkluderingen av denne type informasjon er et steg i positiv retning og vitner om selvrefleksjon fra museets side, er det også av betydning hvordan denne type informasjon presenteres og brukes. Som nevnt begynner denne delen av teksten med at gjenstandene var gaver, som indikerer at dette er den viktigste informasjonen om samlingen. Videre viser man til at også andre europeiske museer fikk slike gjenstander rundt samme tid, som normaliserer anskaffelsen av disse gjenstandene uten at det stilles spørsmål ved hvorfor dette skjedde. Det er også verdt å merke seg bruken av ordet «umulig» i fjerde avsnitt, der det fortelles at da graven i Deir el-Bahri «ble oppdaget var det *umulig* for det egyptiske museet i Kairo å forvalte et så stort funn» (min utheving). Det kan derfor virke som museet bruker samlings- og funninformasjonen for å legitimere eierskapet av gjenstandene, da man samtidig unnlater å informere om saksforhold som vil kunne åpne for kritikk av museet, som f.eks. usikker proveniens for enkelte gjenstander eller tilbakeføringskrav. Heller ikke i Bergen setter man fokus på noen av disse temaene. Selv om man her omtaler kritikkverdig behandling av mumier på 1800-tallet finner man ikke igjen dette kritiske perspektivet andre steder i utstillingen.

Gjennom å fortie og fortrenge slipper man å ta ansvar for vanskelige og ubehagelige historier (Lien og Nielssen 2016, s. 183). Men museum har også muligheten til å formidle sterke budskap, og til å reflektere over og kritisere sin egen sosiale posisjon (jf. Ravelli 2006, s. 3). Dessuten blir det stadig vanskeligere å unnlate å omtale tidligere tiders tvilsomme behandling av egyptiske gjenstander, og deres plass i museenes samlinger. Ut i fra den økende omtalen i media av tilbakeføringskrav som omhandler gjenstander med usikker proveniens som befinner seg i europeiske museum, virker det sannsynlig at spørsmål om repatriering kommer til å øke heller enn minske. Dette kan man også se er tilfelle i Oslo der man nå har begynt å informere om gjenstandenes opprinnelse. I tillegg foregår det fremdeles ulovlig anskaffelse av egyptiske gjenstander i deler av verden i dag, og det er derfor

75 Den private samleren Martin Schøyen ble tidlig på 2000-tallet beskyldt for å ha ervervet kulturskeer fra flere land på uærlig vis (se f.eks. Breines 2002; Mikalsen 2003; Rasmussen 2007; Warmedal 2004).

fremdeles et dagsaktuelt tema som utstillingene kunne satt fokus på. Ikke alle vet at det kan være ulovlig å ta med seg en ekte «suvenir» hjem fra ferieopphold i utlandet, og utstillinger kan bidra til å skape bevisshet rundt dette. Museumsgjenstander og suvenirer er også tett sammenvevd da mange museumsgjenstander nettopp er suvenirer som samlere, forskere og lignende enten har gitt i gave eller solgt til museene på et tidspunkt (Karlgård og Ball 2011, s. 127).

Som antropolog Knut Rio foreslår kan også gjenstander «fortelle noe om oss selv og vår historie» (2002, s. 57). Foran introduksjonsteksten i utstillingen i Oslo er det en monter med en enslig bronsestatuett av Osiris. Den tilhørende teksten kontekstualiserer gjenstanden slik: «Osiris, kongen i underverdenen. Denne statuen i bronse er det første objektet Etnografisk Museum registrerte i sin samling». Man skulle altså tro at dette var en særdeles viktig gjenstand i museets samling, men noe videre kontekst får man ikke. Hvordan kom den hit, og hvem anskaffet den? Gjenstandene har ikke magisk kommet til museene av seg selv, noen har brakt dem der av en spesifikk grunn. Hvem var disse menneskene? Hvorfor ble akkurat disse gjenstandene ansett for å være verdifulle da de kom til museet, og har dette synet endret seg? Hvordan har disse gjenstandene blitt fremstilt på museet tidligere? Dette er noen av spørsmålene man kunne ha utforsket i utstillingene. Samtidig kan man spørre seg om det er riktig å fokusere på vår egen historie, og ikke egypternes. Hvis gjenstandene hovedsakelig brukes for å representere vår historie og nåværende eller tidligere etiske dilemmaer knyttet til kolonisering eller utstilling av andre kulturer i stedet for å representere seg selv, kan de risikere å miste sin opprinnelige kulturelle kontekst. Det kan derfor være ønskelig å forsøke å oppnå en balansegang mellom kontekstualisering og rekontekstualisering⁷⁶.

Skrivefeil i utstillingen(e)

Det er vanskelig å unngå å begå en eneste skrivefeil i utstillinger som har mye tekst, men når det er flere feil i den samme teksten og dette gjentar seg i de fleste tekstene er det vanskeligere å ignorere, og det påvirker ikke bare inntrykket man får av tekstene, men også utstillingen som helhet.

I Oslo er det bare en skrivefeil, som befinner seg i den engelske teksten tilhørende en gravstatuett. Her står det «og» i stedet for «of». Siden *g* og *f* er ved siden av hverandre på tastaturet er dette en åpenbar tastefeil, og ut i fra resten av setningen er det lett å forstå hva som egentlig skal stå her. Denne feilen har derfor liten betydning for oppfatningen av innholdet i teksten, og det helhetlige

⁷⁶ Med «rekontekstualisering» mener jeg nye kontekster som gjenstandene settes inn i, som ikke er direkte relatert til deres opprinnelige kontekst. Dette innebærer også en endring i meningsinnhold.

inntrykket av utstillingen.

I utstillingen i Bergen derimot er det mange feil, både i de norske og engelske tekstene. I de fleste tilfellene er det enten bokstaver som mangler eller for mange bokstaver. Eksempler på dette er «asted» (lasted), «dink» (drink), «samfunnet» (samfunnet) og «oppløysinng» (oppløysing). I andre tilfeller kan det være snakk om bokstaver som står i feil rekkefølge, eller bruk av feil bokstav, som «form» (from), «thas» (that) og «warn» (worn). Dette er hovedsakelig et problem i de engelske tekstene. I tillegg er det også enkelte ord som har blitt skrevet to ganger på rad, ord som mangler eller ekstra ord som ikke burde vært der. Hva sier det om museet når en utstilling har såpass mange skrivefeil, spesielt 19 år⁷⁷ etter at den først ble laget? Siden det er snakk om store mengder feil trekker det ned helhetsinntrykket av utstillingen. I tillegg til at man får inntrykk av at museet har slurvet med tekstene virker mengden skrivefeil forstyrrende når man leser tekstene, spesielt de engelske. Enkelte av setningene blir også vanskelig å forstå, som gjør at man må lese dem minst to ganger. I beste fall kan feilene virke mildt irriterende, i verste fall kan de tolkes som respektløse overfor kulturen utstillingen skal representere.

Oppsummering

I dette kapittelet har jeg analysert tekstene i utstillingene for å forstå hva de formidler om den gamle egyptiske kulturen. I analysen har jeg hovedsakelig sett etter hva som blir fortalt, hvordan det fortelles og hva som blir utelatt, samtidig som funnene også har blitt satt inn i en større kontekst og knyttet til problemstillinger man står overfor i dagens museumsverden.

Begge utstillingene hevdes å handle om graver og gravskikker, men tekstene omtaler også andre tema og gir dermed et mer nyansert innblikk i den egyptiske kulturen enn gjenstandene. I Oslo er religion det gjennomgående temaet, og egypternes liv generelt får man bare små glimt av. I Bergen finner man typiske antropologiske tema som politikk, sosial status, kjønnsroller og handel, altså ulike tema som er knyttet til samfunnet generelt. I Oslo settes gjenstandene inn i en kontekst og tekstene brukes hovedsakelig for å forklare dem. I Bergen kontekstualiseres også de fleste gjenstandene, men det er ikke alle gjenstander som forklares, og det formidles også om tema som ikke er knyttet til noen av gjenstandene som er utstilt.

⁷⁷ Den var opprinnelig en midlertidig utstilling som åpnet i 2001, og ble først gjort permanent i 2005 (Kristoffersen 2009).

I motsetning til mange andre ikke-europeiske kulturer blir egypterne fremstilt som siviliserte, med en høyt utviklet kultur. Dette kommer også til uttrykk i begrep som brukes for å omtale samfunnet, som «sentrale styresmakter» og «statsadministrasjon». I stedet for å fremstille landet og folket som tidløst får tekstene fram at utstillingene dreier seg om en spesifikk periode i Egypts historie. Dette skjer hovedsakelig ved hjelp av årstall. Tekstene omtaler også moderne tid, men da i forbindelse med behandlingen av mumier på 1800-tallet eller museenes samlingshistorie. Dagens egyptere er generelt sett fraværende fra utstillingene, med enkelte unntak i Bergen.

Tekstene i begge utstillingene er generelt sett deskriptive, med enkelte unntak der det også stilles spørsmål til temaet som tekstene omtaler. Disse unntakene finner man hovedsakelig i Bergen.

Kapittel 7

Utstillingenes kunnskapssyn

*«Thus, it is the institution which defines what counts as 'knowledge' or as 'information' or as a 'relevant experience'»
(Ravelli 2006, s. 74)*

I dette kapittelet vil funnene fra de to forrige analysekapitlene brukes for å besvare det tredje og fjerde underspørsmålet i oppgavens problemstilling: Hvilket kunnskapssyn ligger til grunn for kunnskapen som formidles? Og møter museene sine visjoner i de egyptiske utstillingene? Jeg vil begynne med utstillingenes kunnskapssyn og avslutte med å sette det opp mot museenes visjoner.

Et blikk på utstillingenes kunnskapssyn

I de forrige kapitlene er det hovedsakelig innholdet i kunnskapsformidlingen som har stått i fokus. Men også måten denne kunnskapen formidles på har innflytelse på hvordan den besøkende oppfatter utstillingene og temaene de formidler. Som nevnt har utstillinger ofte «blitt oppfatta som ei nøytral form for kunnskapsformidling, eit vindauge mot verda» (Lien og Nielssen 2016, s. 20). Siden begge utstillingene omhandler en spesifikk historisk tid er det her kanskje mer passende å si en portal til fortiden, og det er nettopp «a sense of the past» (Jordanova 1989, s. 25) som er den vanligste formen for kunnskap som formidles på museum. Som Moser påpeker blir utstillinger ofte sett på som et sted som tilbyr muligheten til å «see 'treasures' from times long gone, or as useful educational aids for informing the public about science, culture, and the natural world» (2010, s. 22). Som vi har sett er det nettopp skatter fra en forsvunnen tid man lokker med i Bergen, under tittelen «Evig liv – skattar frå det gamle Egypt». Selv ved slike små detaljer kan museene bidra til å opprettholde denne selvfølgeligheten mange føler rundt utstillingenes formål, og forventningene som den besøkende har til hva de vil oppleve. Synet på hva som er «riktig, viktig og relevant kunnskap» endres derimot over tid (Lien og Nielssen 2016, s. 182), i takt med endringer innenfor vitenskapen og samfunnet generelt.

Kunnskap er resultatet av «complex decisionmaking processes» (Hooper-Greenhill 2000, s. 124), og handler derfor også om valg. Men det er ikke bare normer innenfor institusjonene som påvirker valget av utstillingenes utforming og hvilken tema som vektlegges, også enkeltindivider har stor innflytelse og da spesielt personen(e) som har det faglige ansvaret. Hvilket fag den faglige

ansvarlige er utdannet i kan reflekteres gjennom kunnskapen som formidles i utstillingene (Moser 2010, s. 23), og utstillingstekster kan fortelle «mykje om avsendaren då sjanger og referansar har lett for å vise til forfattaren heller enn til publikum» (Rokne 2012, s. 88). Det kan også påvirke hvilket tema det fokuseres på og hvilket perspektiv gjenstandene tolkes ut i fra. Som historiker Hans-Jakob Ågotnes observerer: «Kunnskapsinteresser er ikkje berre noko ein *har*, men også noko ein *gjer*» (2012, s. 213). Dette kan man også observere i begge de egyptiske utstillingene. I Bergen handler de fleste tekstene om ulike sider ved dagliglivet, og den faglige ansvarlige for denne utstillingen har bakgrunn fra sosialantropologi⁷⁸. I Oslo er det religion som er det mest utbredte temaet og her har den faglige ansvarlige bakgrunn fra religionshistorie. De museumsansattes perspektiver kan slik ha en direkte innvirkning på hva slags kunnskap om den egyptiske kulturen den besøkende får innblikk i gjennom utstillingene, en innvirkning som ofte kan ha større innflytelse enn selve institusjonen de befinner seg i.

Både valg av tema og gjenstander handler altså om valget av hva slags kunnskap man vil formidle. Man kan slik argumentere for «at museerne gjennom deres udvælgelsesprosess konstruerer vores fortid/historie» (Mortensen 2002, s. 76). Museum har også tidligere blitt beskyldt for å formidle en «form for kanonisering av synspunkt og verdier hjå ein styrande samfunnselite. Deira kunnskap får status som norm og standard» (NOU 1996: 7, s. 39). Dette er hovedsakelig et potensielt problem hvis kunnskapen presenteres som udiskutable fakta fremfor en av mange mulige tolkninger. I kapittel 4 ble både ICOMS nåværende museumsdefinisjon og det nye forslaget drøftet, og et av de nye elementene i forslaget som ble påpekt var at tolkning her blir synliggjort som en viktig funksjon. Tolkning er som sagt noe museum allerede bedriver, men dette kommer ikke frem i dagens museumsdefinisjon, og besøkende er ikke nødvendigvis klar over dette og kan dermed oppfatte museenes tolkninger som fakta (NOU 1996: 7). Hvilket kunnskapssyn som ligger til grunn for formidlingen vil derfor påvirke både hvordan og hva man formidler, men også hvordan den besøkende oppfatter utstillingene. Det sentrale spørsmålet blir derfor om kunnskapen som formidles gjennom de egyptiske utstillingene gir uttrykk for å være objektive og udiskutable fakta eller om kunnskapen fremstår som en av mange mulige tolkninger, samtidig som den stilles spørsmål ved og åpner for kritisk refleksjon⁷⁹. Dette skillet handler også om hvilke rolle den besøkende blir tildelt, og om den besøkende passivt skal ta til seg ferdigtolket kunnskap eller om man aktivt involveres i tolkningsprosessen.

78 Også to egyptologer har bidratt som faglig ansvarlige.

79 Dette skillet kalles også ofte skillet mellom det moderne museet og det postmoderne museet (se f.eks. Hooper-Greenhill 2000).

Stedet der kunnskapssynet kommer mest eksplisitt til uttrykk er utstillingstekstene. Tekstene i begge utstillingene er generelt sett deskriptive, og gir informasjon om og forklarer ulike tema knyttet til den egyptiske kulturen eller til gjenstandene som er utstilt. Ved en deskriptiv formidlingsmåte blir den besøkende fortalt hvordan man skal tolke gjenstandene og kulturen, og dette gir inntrykket av at det som formidles er fakta. Denne formen for kommunikasjon åpner ikke opp for andre tolkningsmåter og stimulerer heller ikke til refleksjon hos den besøkende, som får tildelt en passiv rolle der det forventes at man skal absorbere kunnskapen som formidles (jf. Ravelli 2006, s. 75). Denne typen kommunikasjon går bare en vei, og det er fra museet til den besøkende⁸⁰. En slik formidlingsform bidrar verken til å skape en dialoginstitusjon eller til å utfordre mennesker emosjonelt og intellektuelt, som har vært et politisk mål for norske museum i over 20 år (se Holmesland 2013; NOU 1996: 7). Generelt sett er det altså en hegemonisk kunnskapsformidling som formidler «objektive» og «nøytrale» fakta som kommer til syne gjennom tekstene. Men det er også unntak. I Oslo gis det også informasjon om funnet av noen av gjenstandene, i tillegg til informasjon om hvordan Nofret og Dismutenibtes kom til museet. Det fortelles også at museet ikke lenger aktivt anskaffer gjenstander fra antikken og det gis informasjon om dagens lover angående slike gjenstander. Slik synliggjøres museets samlingshistorie, som vitner om en selvrefleksiv holdning fra museets side. Det stilles dog ikke spørsmål ved denne informasjonen, som presenteres som nøytrale fakta, og ingen av tekstene nevner de etiske problemstillingene som er knyttet til disse historiske hendelsene. Etiske problemstillinger finner man derimot i Bergen i forbindelse med den vestlige verdens behandling av mumier på 1800- og tidlig 1900-tallet, som kritiseres og omtales ved hjelp av ord som «misbrukt» og «uetisk». I resten av utstillingen finner man ikke en slik direkte kritisk vurdering, men i enkelte av tekstene stilles det spørsmål ved informasjonen som formidles og det gis uttrykk for tvil og usikkerhet rundt enkelte historiske hendelser og kulturelle forestillinger i det gamle egyptiske samfunnet. Dette påvirker også ordene som brukes i tekstene. Ordet «kanskje» er tatt i bruk åtte ganger totalt i tekstene i Bergen, mens ordet ikke brukes en eneste gang i Oslo. I enkelte av tekstene er ordet også kombinert med et spørsmål til den besøkende. Selv om tekstene generelt sett er deskriptive og «nøytrale» også i Bergen, åpnes det også for tolkninger og tvil flere steder i utstillingen.

Men kunnskapssyn kommer ikke bare til uttrykk gjennom tekstene, det kan også være tilstedeværende i fraværet av tekst og kontekstualisering. Det var tidligere en vanlig tankegang at gjenstander kan snakke for seg selv og at man kan lære om og forstå dem ved å simpelthen

80 Det betyr ikke at den besøkende trenger å godta det som formidles, da man også har muligheten til å være uenig eller tolke det på andre måter enn det som er tiltenkt (jf. Ravelli 2006, s. 15).

observere dem (Hooper-Greenhill 2000, s. 49; Jordanova 1989, s. 23; Lien og Nielsens 2016, s. 133). Med et slikt syn på gjenstander vil ikke kontekstualisering være nødvendig da gjenstandene har en iboende mening som de på egenhånd klarer å formidle gjennom sin eksistens, en mening som den besøkende vil klare å «lese» gjennom observasjon. Ikke alle gjenstandene i de egyptiske utstillingene kontekstualiseres. I Oslo er det bare en enkelt gjenstand som ikke har noen tilhørende tekst og dette er et kistelokk i begynnelsen av utstillingen. Kister omtales derimot i flere av tekstene og det er også enkelt å forstå at gjenstanden er et kistelokk. I Bergen er det flere gjenstander man ikke får informasjon om, og dette gjelder spesielt i det første rommet. Dyremumiene er forholdsvis enkle å gjenkjenne ut i fra sin fysiske form, mens det er vanskelig å forstå funksjonen og symbolikken bak de andre gjenstandene (som består av en stele, et offerbord og relieffer) ved å observere dem. Informasjon om disse gjenstandene finner man riktignok i utstillingsbrosjyren *Mumiene forteller – Evig liv i det gamle Egypt*, men jeg opplevde at jeg spesifikt måtte spørre om å få den da jeg besøkte museet⁸¹. Den var heller ikke enkel å få øye på, da den var gjemt på en liten hylle i resepsjonen. Mangelen på kontekst gjør at det er hovedsakelig de innvidde, som allerede besitter kunnskap om egyptiske gjenstander og egyptiske gravskikker, som kan oppfatte meningen bak gjenstandene i dette rommet og forstå at dette første rommet i utstillingen skal representere et offerrom/kapellet der de levende utført ritualer for den døde. Det er spesielt vanskelig å forstå andre menneskers kultur utelukkende gjennom visuelle virkemiddel, uten noen form for forklaring eller tolkningsrammer. Tolkningen av en gjenstand er avhengig av kulturelle tolkningsrammer som er kulturspesifikke og endres over tid. Hvis man tror at gjenstandene snakker for seg selv hører man simpelthen sine egne nåværende tolkningsrammer snakke tilbake, og de «so-called speaking objects are merely confirming and reaffirming an existing framework» (Ravelli 2006, s. 118; se også Eriksen 2009, s. 183). At gjenstander ikke har en iboende mening, og at meningen er betinget av både kulturelle rammer og kunnskapssyn, blir mer innlysende hvis man ser på eldre utstillinger som i dag ofte vil fortone seg som underlige. Som Eriksen påpeker:

Når kunnskapssynet er endret, kan utstillingene fremstå som tilsvarende merkverdige, rotete og lite gjennomtenkte, slik det kom til uttrykk i omtalen av eldre museer som 'raritetskabinett' og kuriosasamlinger. Tenkemåten som ligger til grunn for disse utstillingene tas ikke lenger for gitt, og dermed har også oppstillingen av gjenstander mistet sin selvfølgelighet (2009, s. 183).

Gjenstandene som ikke kontekstualiseres i de egyptiske utstillingene virker derimot ikke

81 Dette gir forøvrig mening da ikke alle museets besøkende kommer for å se akkurat denne utstillingen.

«merkverdige» eller malplasserte fordi de passer inn i kategorien «egyptisk gjenstand» grunnet sin fysiske form, en kategori de fleste i dagens samfunn vil ha noe generell kjennskap til. De får derfor mening ut i fra sin tilhørighet til kategorien «egyptisk» og til de andre gjenstandene som er i utstillingene. Men hva slags kunnskap man mener den besøkende skal tilegne seg spesifikt fra disse gjenstandenes nærvær uten at det gis noen videre kontekst er vanskelig å si. Det kan tenkes at f.eks. dyremumier tolkes som en lett gjenkjennelig «gjenstand» som har en slik åpenbar mening at den ikke trenger å forklares. Mangelen på kontekstualisering kan ses som et uttrykk for et eldre kunnskapssyn der den besøkende skal tilegne seg kunnskap gjennom observasjon, men det skal også understrekes at det kun er et fåtall av gjenstandene som ikke kontekstualiseres på noen måte. Samtidig kan man også argumentere for at mangelen på kontekstualisering er et tegn på et nyere kunnskapssyn der gjenstandene får «være seg selv» uten å bli påtvunget en spesifikk mening, der det er gjenstandenes nærvær samt det følelsesmessige og kroppslige som står i sentrum (se f.eks. Bangstad 2017; Stien og Sørgaard 2012).

Utstillinger kan også utfordre den besøkende rent praktisk, ved å la dem ta i bruk andre sanser enn synet. Museum er hovedsakelig et visuelt medium (jf. Eriksen 2009), og ved et tradisjonelt kunnskapssyn vil det være gjennom synet at man mener den besøkende skal lære, forstå og oppleve utstillingene. Ifølge Hooper-Greenhill er synet den minst personlige av alle sanser, da den ikke krever en nærhet til det man observerer slik som de andre sansene gjør (2000, s. 112). Ved at det legges opp til at man hovedsakelig skal bruke en sans⁸² for å tillære seg kunnskap gjøres også den besøkende mer passiv enn hvis man får lære ved hjelp av ulike virkemidler. Ved å gi besøkende muligheten til å berøre gjenstander, ta i bruk teknologi eller prøve ut ulike teknikker eller redskaper kan den besøkende ha en aktiv og deltakende rolle, hvis de ønsker det. I begge de egyptiske utstillingene har man derimot ikke denne muligheten. Alle gjenstandene befinner seg i montre, uten at den besøkende får direkte tilgang til dem⁸³, og det er heller ingen andre måter man aktivt kan ta del på enn å se på tekstene og gjenstandene som er utstilt.

På et punkt gir begge utstillingene uttrykk for et eldre kunnskapssyn som henger igjen fra kolonitiden, og det er at den egyptiske kulturen, sammen med de andre ikke-europeiske kulturene som presenteres på museene, defineres ut i fra sin geografiske plassering i verden. Begge utstillingene befinner seg som nevnt i samme etasje som utstillinger av andre ikke-europeiske grupper, og denne «romlege representasjonen av kunnskap om verda er rotfesta i ei tid der verda

82 Den kroppslige dimensjonen vil også alltid være tilstede i tillegg, enten man er bevisst på det eller ikke.

83 Da de fleste gjenstandene er flere tusen år gamle er det forståelig at museene ikke vil at besøkende skal ha direkte tilgang til dem. Men det er også mulig å lage kopier som kan gjøres tilgjengelig for besøkende.

skulle kartleggjast gjennom innsamling og utstilling av gjenstandar» (Lien og Nielszen 2016, s. 142). Utstillingenes plassering i museene gir inntrykk av at «de andres» kultur er annerledes fra «vår» kultur og derfor må adskilles fra den. Dette skillet mellom egen og andres kultur ble også påpekt i utredningen *Kunnskap for fellesskapet – Universitetsmuseenes utfordring* (NOU 2006: 8), der det ble anbefalt at universitetsmuseene generelt burde iverksette ulike tiltak for å motvirke det uheldige skillet mellom «eldre og nyere tids kulturhistorie og mellom egne og andres kulturer» (ibid. s. 38).

Til slutt skal det også nevnes en detalj som kun befinner seg i en av utstillingene. I Oslo er det en tekst i begynnelsen av utstillingen med tittelen «Prosjektgruppe for Egypt-utstillingen», som forteller hvem som var i prosjektgruppen og som hadde ansvaret for de ulike delene. Inkluderingen av denne teksten gjør at det skapes et sterkere inntrykk av at denne utstillingen er konstruert av mennesker, og ikke simpelthen oppsto av seg selv. Selv om dette er noe besøkende er klar over i teorien, kan man lett glemme at det man observerer og opplever der man vandrer rundt i utstillinger er resultatet av en lang og ofte kompleks prosess der mange ulike aktører er involvert. En slik tekst kan derfor bidra til å gjøre den besøkende bevisst på nettopp dette. En tilsvarende tekst finner man ikke i utstillingen i Bergen.

Så hva slags kunnskapssyn er det som ligger til grunn for kunnskapen som formidles om den gamle egyptiske kulturen i utstillingene? Er det «eit tradisjonelt, autoritativt kunnskapssyn som presenterer objektive fakta, eller eit meir ope perspektiv som kan stimulere til kritisk refleksjon» (Lien og Nielszen 2016, s. 22), eller en blanding av disse? Alt i alt er begge utstillingene generelt sett tradisjonelle utstillinger med ulike gjenstander i montre, med tilhørende forklarende og informative tekster. Kunnskapen som formidles omhandler for det meste de gamle egypternes religion, kultur og levemåte, og hovedformålet er å gi informasjon til de besøkende, og ikke å utfordre eksisterende kunnskap eller å endre besøkendes forestillinger, verdier eller atferd. Ingen av utstillingene ville nok oppfylt «kravene» til det nye museumsforslaget som ble presentert i kapittel 4, men det skal også godt gjøres å oppfylle slike ambisiøse visjoner. Samtidig finnes det også spor av tvil, kritikk, åpenhet og muligheter for tolkning i utstillingene. Dette gjelder hovedsakelig for utstillingen i Bergen, men også i Oslo finnes noen av disse elementene. Det er altså en blanding av ulike kunnskapssyn, med hovedvekt på det tradisjonelle og autoritative som formidler «nøytral» og «objektive» fakta. Dette betyr ikke nødvendigvis at utstillingene formidler kunnskap på «feil» måte. Å gjøre en slik vurdering er å verdsette dagens vanligste kunnskapssyn høyere enn både tidligere og fremtidige syn på kunnskap. Enhver historisk periode mener som oftest at sin egen måte og sitt eget

perspektiv er bedre enn det foregående⁸⁴. Men som Johansen, Losnedahl og Ågotnes understreker:

Hver samtid skaffer seg en historie den har bruk for, og modeller og metoder å framskaffe den med. Det som i én periode går for å være interessant og betydningsfullt, er det ikke lenger i en annen. Slik er museets skiftende kunnskapsregimer vitnemål om historiske forestillingsverdener, og om politiske og andre samfunnsmessige omstendigheter som aktualiserte og sannsynliggjorde dem (2002, s. 24).

I analysen av museum og utstillinger kan man bare påpeke hva som har vært og hva som er. Hva som vil være «riktig og viktig» i fremtiden vet ingen.

Visjon eller realitet?

Visjonene til museene har mye til felles med ICOMS nye museumsforslag, men hva med utstillingene? Finner man igjen kjerneverdiene og målene, og klarer museene å realisere visjonene i de egyptiske utstillingene?

Et av punktene i visjonen til Kulturhistorisk museum i Oslo er: «Våre utstillinger utfordrer og engasjerer; vi opnar dører, inviterer til dialog og deltaking» (UiO 2013). Dette ligner på kjerneverdien «Mot og kreativitet»: «til å utfordre grenser innan forskning, formidling og forvaltning» og «til å søkje nye samanhengar og utfordre etablerte sanningar» (ibid.). Som analysen har vist stemmer ikke dette helt med det man finner i den egyptiske utstillingen. Her er det lite rom for både dialog og deltaking, og kunnskapen som formidles er heller ikke av det kritiske eller utfordrende slaget. Den andre kjerneverdien til museet som er relevant i forhold til utstillinger finner man under «Troverdig» første ledd, der det står «grunnfesta i forskning og fagleg kunnskap». Dette punktet oppfylles i utstillingen. Generelt sett kan man derimot ikke si at museet møter sin visjon i den egyptiske utstillingen. Det er samtidig viktig å understreke at utstillingen ble laget nesten ti år før visjonen og kjerneverdiene ble vedtatt. Dette viser også at basisutstillinger kan ha vanskelig for å holde takt med endringer innenfor museet (jf. Lien og Nielssen 2016).

Når det gjelder utstillingen i Bergen er visjonen at museet skal «skape og formidle kunnskap, opplevelser og innsikter som er viktige for menneskers livskvalitet» (UiB 2014, s. 8). Dette ligner på det første punktet i målene for museets formidling, der museets forskningsbidrag skal gå i dialog

⁸⁴ Ikke alle anser et åpent, tolkende og kritisk (ofte politisk) kunnskapssyn for å være det beste i dag heller, som det ble vist i kapittel 4 i forbindelse med det nye museumsforslaget, hvor det nettopp er hvilken type kunnskap man skal formidle i museum som virker å være kjernepunktet i diskusjonen.

med publikum for «å gi innsikt, opplevelser og kritisk analyse, samt skape nysgjerrighet og glede gjennom utstillinger og andre formidlingstiltak» (ibid. s. 13). Innsikt og opplevelse trekkes frem begge steder, og den egyptiske utstillingen leverer på begge punkter. Som det ble nevnt i kapittel 5 er atmosfæren i denne utstillingen en viktig del av opplevelsen. «Kritisk analyse» er også noe man finner i enkelte deler av utstillingen, spesielt i forbindelse med pigmentene, der (mis)bruken av mumier kritiseres. I resten av utstillingen er ikke dette aspektet spesielt fremtredende. Om utstillingen er viktig for besøkendes livskvalitet og om den skaper glede er derimot vanskelig å besvare, og det defineres heller ikke hvilken type innsikt utstillingene skal skape eller formidle. Dialog med den besøkende er, som i Oslo, generelt sett fraværende da mesteparten av tekstene er deskriptive, selv om det enkelte steder stilles spørsmål ved det som formidles. Generelt sett kan man derimot si at museet møter sin visjon i den egyptiske utstillingen.

Hovedgrunnen til at man i Bergen møter sin visjon mens man ikke gjør det i Oslo, henger selvfølgelig sammen med hvordan visjonene er utformet. Selv om kritisk analyse er inkludert i Bergen er både visjonen og formidlingsmålene generelle og diffuse, og det spesifiseres generelt sett ikke hva slags type innsikt, opplevelser eller kunnskap utstillingene skal formidle. Dette står i kontrast til Oslo der man har som mål å utfordre både etablerte grenser og sannheter. I Oslo må man altså formidle på en spesifikk måte for at utstillingene skal oppfylle visjonen og kjerneverdiene, mens man i Bergen kan formidle på ulike måter og likevel oppfylle «kravene» som visjonen og målene stiller.

Oppsummering

I dette kapitlet har funnene fra de to forrige analysekapitlene blitt brukt for å analysere om kunnskapssynet som uttrykkes gjennom de egyptiske utstillingene er et tradisjonelt kunnskapssyn som formidler «nøytral» og «objektiv» kunnskap eller om de har et åpent perspektiv som åpner for mange mulige tolkninger og kritisk refleksjon. Funnene viser at det generelt sett er et tradisjonelt kunnskapssyn i begge utstillingene, men at det også er spor av et kritisk og selvrefleksivt kunnskapssyn i enkelte deler av dem. Videre har funnene også vist at visjonen til Kulturhistorisk museum i Oslo generelt sett ikke realiseres i den egyptiske utstillingen, mens den blir realisert i utstillingen ved Universitetsmuseet i Bergen.

Kapittel 8

Avslutning

«Egypterane var opptatt av at livet skulle vara evig så likt som råd det livet dei hadde på jorda. Det viser kanskje at dei var glad i det jordiske livet dei hadde?»
(Fra utstillingen «Evig liv – skattar frå det gamle Egypt» i Bergen)

I denne masteroppgaven har jeg analysert hva som formidles om den gamle egyptiske kulturen på norske universitetsmuseum, og hvordan dette gjøres. I kapittel 5 ble utstillingenes gjenstander, visuelle virkemidler og atmosfære analysert, mens det i kapittel 6 var tekstene som sto i fokus. Til slutt ble utstillingenes kunnskapssyn analysert i kapittel 7. Jeg vil her diskutere funnene fra analysekapitlene og komme med noen avsluttende bemerkninger.

Utstillingenes fremstilling av det gamle Egypt

Utstillinger som stiller ut egyptiske gjenstander både skaper og forsterker en allmenn interesse for Egypt, noe de har gjort i over 200 år. Hvordan de fremstiller den egyptiske kulturen har derfor avgjørende betydning for mange menneskers forestillinger og kunnskap om egyptisk historie og tidlig kultur. Som nevnt er utstillinger offentlige ytringer om historie og kultur som sier noe om hvem vi og andre er (Lien og Nielssen 2016, s. 177), og de bidrar derfor til å skape og opprettholde identiteter. Den vanligste måten å formidle identitet på er ved å fokusere på det unike ved hver kultur, som betyr at man legger størst vekt på hva som skiller den utvalgte kulturen fra andre kulturer, noe som kan føre til at det oppstår stereotyper. Det kulturelle elementet i den gamle egyptiske kulturen som ofte blir fremhevet både i utstillinger og i populærkulturen er egypternes forestillinger om etterlivet og deres religiøse ritualer i forbindelse med dette, og det er derfor dette aspektet som har blitt definerende for de gamle egypterne.

Begge utstillingene som har blitt analysert i denne oppgaven unngår verdivurderinger rundt egypternes forestillinger om døden, og fraser som «besatt av døden» er ikke-eksisterende. Selv uten slike utsagn får man likevel inntrykk av at døden var det viktigste i egypternes liv, spesielt i Oslo der religion er det bindende elementet i utstillingen. I Bergen får man et mer nyansert blikk på kulturen, og religion omtales kun i et fåtall av tekstene. Men selv om tekstene er mer nyanserte og får frem andre sider av egypternes samfunn og kultur, er gjenstandene i begge utstillingene hovedsakelig knyttet til graver og døden. Gjenstandene i utstillingene er også forholdsvis like, som

gir inntrykket av at akkurat disse gjenstandene er essensielle i egyptiske utstillinger. Ved å velge gjenstander som er knyttet til tematikken «død og graver» fremheves dette aspektet som spesielt viktig, mens de gjenstandene som blir valgt vekk oppfattes som mindre viktig eller uinteressante. Museenes utvelgelsesprosess kan derfor føre til en hegemonisering og marginalisering av kulturuttrykk, som det er viktig å være bevisst på (jf. Kultur- og kirke departementet 2009, s. 145). Et ensidig fokus på gravgjenstander kan forsterke og videreføre stereotypiske forestillinger om at den gamle egyptiske kulturen hovedsakelig handlet om etterlivet og at egypterne var besatte av døden.

Hvorfor har så utstillingene generelt sett valgt å fremheve typiske forestillinger om, og typiske gjenstander fra, den gamle egyptiske kulturen? Deler av svaret kan være at mesteparten av gjenstandene man har fra det gamle Egypt har blitt funnet i graver, der de har vært beskyttet og derfor overlevd gjennom århundrene. Fordi mange utstillinger velger å formidle om tema som er knyttet til gjenstandene som museene har i sin samling blir derfor graver og forestillinger om etterlivet ofte valgt som hovedtema. Men svaret er kanskje også at det nettopp er fordi disse forestillingene er så vanlige at det oppfattes som vanskelig å formidle noe annet. Som Moser understreker er representasjonen av det gamle Egypt «one of the most pervasive and established practices in the Western consumption of the past. Indeed, one of the key issues concerning the portrayal of ancient Egypt is that we have come to 'know it so well' through its popular manifestations» (2006, s. 7). Det velkjente tas ofte for gitt, og er vanskelig å stille spørsmål ved. Museumsansatte blir også påvirket av populærkulturelle fremstillinger av Egypt, som kan gjenspeile seg i utstillingene de lager: «Consciously or unconsciously, curators draw on fictional representations when compiling displays. Why else would so many coffins be displayed upright, as they appear in traditional mummy films?» (MacDonald 2003, s. 89-90). Også i utstillingene i Bergen og Oslo er dette tilfellet, da man har valgt å plassere et stående kistelokk ved inngangen til hver utstilling (se bilde 1.1 og 2.1 i kapittel 5). At egyptiske kister (eller i dette tilfellet kistelokk) ikke vanligvis står på høykant i sin opprinnelige kontekst var heller ikke noe jeg tenkte over da jeg besøkte utstillingene. Det var først i etterkant, under analysen av bildene, at det slo meg hvor underlig det egentlig var. Når slike populærkulturelle forestillinger også kommer til uttrykk i utstillinger på universitetsmuseum, naturaliseres og sementeres disse forestillingene, som gjør det enda vanskeligere å stille spørsmål ved dem.

Men det er ikke bare hva utstillingene forteller og stiller ut som har betydning. Det kan være like viktig å spørre hva utstillingene ikke sier noe om, og hvilke aspekter av den egyptiske kulturen som

blir utelatt. Tekstene i utstillingene stiller seg generelt sett ikke kritisk til det som formidles og utfordrer heller ikke etablerte sannheter, selv om det er enkelte unntak. De velstående i samfunnet blir omtalt i mange av tekstene, men resten av befolkningen fortelles det lite om, spesielt i Oslo. Dette kan igjen ha en sammenheng med gjenstandene, da de hovedsakelig kommer fra velståendes graver, som gjør at man har større innsikt i overklassens liv enn befolkningen generelt. Begge utstillingene fremhever også hvor viktig etterlivet var for egypterne, men ingen av dem stiller spørsmål ved om Dismutenibtes, Nofret, Teshemmin og den navnløse mannen fremdeles har et godt etterliv der de ligger på utstilling i offentlige institusjoner i et fremmed land, og der enhver som er interessert kan beskue dem når de ønsker. Det fortelles heller ingenting om *hvorfor* mumiene og de egyptiske gjenstandene kom til museene, selv om årstallene for deres ankomst omtales i utstillingene. Kanskje museene tar for gitt at dette er allmenn kunnskap som de fleste kjenner til? I tillegg er dagens egyptere generelt sett fraværende fra utstillingene, med enkelte unntak i Bergen, men dette kan man kanskje forvente da navnene til begge utstillingene tydeliggjør at de omhandler det gamle Egypt, og ikke Egypt generelt.

Som det ble nevnt innledningsvis skal basisutstillinger være langvarige utstillinger som «formidler bred og grunnleggende kunnskap innenfor et fagområde og settes opp med tanke på lengre varighet» (NOU 2006: 8, s. 28). De blir derfor stående i mange år, ofte uten at det blir utført endringer eller oppgraderinger, som gjør at de etter en stund kan virke foreldet i forhold til nyere utstillinger i museene. Selv om det har vært utført enkelte endringer i begge de egyptiske utstillingene gjennom årene er det nå over 15 år siden de ble åpnet. Som Lien og Nielssen påpeker:

Fordi basisutstillingane er dei som endrar seg seinast, materialiserer dei både brot og kontinuitet, og dessutan ulike og til dels motsetningsfylte agendaer og syn på kva eit museum er og skal vere, kva etnografiske utstillingar skal formidle, og kva slags funksjon dei skal ha. Dei ber med seg spor av historia både til museet og til faget antropologi (2016, s. 147).

Som oftest gjelder dette spesielt i forbindelse med «den estetiske praksisen, utstillingsorganisering og design» (ibid.). Som vi har sett er begge utstillingenes plassering i museet basert på en geografisk inndeling av verden, der «de andres» kultur ikke hører sammen med «vår» kultur. At utstillingene ikke er av nyere dato kommer også til uttrykk gjennom måten de formidler på, og som det ble vist i forrige kapittel har begge utstillingene mer til felles med et eldre og tradisjonelt kunnskapssyn der man formidler objektive fakta, enn et nyere kunnskapssyn som formidler tolkninger og ulike perspektiver som kan åpne for kritisk refleksjon hos den besøkende.

Kombinasjonen av en generelt sett typisk fremstilling av egypterne og en «nøytral» kunnskapsformidling bidrar til å opprettholde visse forestillinger om den gamle egyptiske kulturen, som at det viktigste aspektet i kulturen som vi bør definere dem ut i fra er at de fra vårt synspunkt var godt over gjennomsnittet interessert i døden. Spesielt sin egen.

Likheter og forskjeller i utstillingene

Utstillingene i Bergen og Oslo har både likheter og forskjeller. Likhetene kommer hovedsakelig til uttrykk i det visuelle og gjenstandene, og i begge utstillingene finner man mumier, kister, kanopiske krukker, usjabtier, statuetter, amuletter og veggmaleri. Uansett hvilken utstilling publikum velger å besøke vil de generelt sett møtes av de samme gjenstandene. Gjenstandene er sentrale i begge utstillingene og de fleste tekstene brukes for å kontekstualisere dem. De fleste av gjenstandene er knyttet til religion, spesielt i forbindelse med døden og gravskikker, som også er det temaet begge utstillingene hevder å gi innsikt i og kunnskap om på sine nettsider. I tekstene omtales den egyptiske kulturen som en sivilisasjon, som gjenspeiler seg i begrepene som brukes for å omtale samfunnet. Ingen av utstillingene gir uttrykk for at egypterne var (eller er) primitive eller tidløse, og de overnaturlige og magiske evnene som ofte tillegges de gamle egypterne i populærkulturen er fraværende fra utstillingene. Begge utstillingene har også til felles at de er lokalisert i samme etasje som andre utstillinger som omhandler ikke-europeiske kulturer. Alle disse elementene kan sies å være typiske for dagens fremstillinger av den gamle egyptiske kulturen på norske museum.

Selv om det er mange likheter er det også store forskjeller, spesielt i temaene som omtales i tekstene. I Oslo er det som nevnt religion som er det gjennomgående temaet og de fleste tekstene brukes for å forklare religiøse forestillinger, symboler eller ritualer. Samfunnet generelt får man derimot lite innsikt i. Dette står i kontrast til Bergen der de fleste tekstene nettopp handler om ulike deler av samfunnet. Her er det egne tekster som blant annet forteller om kjønnsroller, kriminalitet, arbeidsliv og handel. Man kan derfor si at utstillingen i Oslo forteller om *religionen* i det gamle Egypt, mens utstillingen i Bergen forteller om *livet* i det gamle Egypt. I Bergen settes også Egypt inn i en større kontekst da landets handelsnettverk og kulturkontakt med andre nasjoner omtales i flere av tekstene. Også i tidslinjen settes Egypt inn i en større sammenheng gjennom historiske hendelser, der andre nasjoner og kulturer som har vært sentrale i landets historie nevnes. I tillegg blir også viktige hendelser i norsk historie omtalt her. Dette elementet finner man ikke i Oslo, hvor Egypt stort sett eksisterer isolert fra resten av verden. Tidslinjen er også unik for utstillingen i Bergen, selv om årstall brukes hyppig i Oslo. Andre elementer som også er unike for Bergen er

inkluderingen av bruksgjenstander som krukker og våpendeler, og bruken av musikk og film i utstillingen, som bidrar til å skape en spesiell atmosfære. I tillegg finner man også tvil, spekulasjoner og kritikk i enkelte av tekstene. Enkelte steder stilles det også spørsmål til leseren, som i sitatet i begynnelsen av dette kapittelet.

Hva er så grunnen til disse forskjellene? Den viktigste grunnen er kanskje knyttet til personene som har laget utstillingene. Som nevnt har de faglig ansvarlige ulike fagbakgrunn som virker å ha påvirket utformingen av utstillingene og ført til at ulike tema vektlegges. Forskjellene kan også være påvirket av gjenstandene, da tekster ofte er skrevet på bakgrunn av gjenstandene og hovedsakelig brukes for å forklare dem. Da de fleste gjenstandene er like i begge utstillingene er dette derimot mindre sannsynlig. Forskjellene viser tydelig at hvilken kunnskap man formidler om et tema ikke er gitt, men avhenger av hvilket perspektiv man velger å se temaet gjennom.

Det er altså både likheter og ulikheter mellom utstillingene. Hvis besøkende ikke leser tekstene vil de generelt sett få en lignende opplevelse fra begge utstillingene da gjenstandene og det visuelle har mye til felles. Leser man derimot de fleste tekstene blir det raskt synlig at utstillingene tilbyr ulike måter å forstå kulturen på, og hvilken utstilling man besøker har derfor betydning for hvilken sider av den gamle egyptiske kulturen som man får innsikt i og kunnskap om.

Veien videre

Utstillinger er komplekse, som gjør det utfordrende å analysere dem. Selv om jeg her har prøvd å analysere dem fra et vidt og helhetlig perspektiv er det vanskelig å fange alle detaljene og det intrikate samspillet mellom de ulike elementene i utstillingene, og jeg kan derfor ikke påstå at jeg har dekket alle sidene ved dem. Funnene i enhver analyse er også avhengig av hvilket perspektiv man har, og en annen tilnærming ville kanskje ført til andre resultater.

Som Eriksen påpeker har museer sjelden lagt vekt på å dokumentere sine egne utstillinger, som betyr at når «siste omvisning er slutt og utstillingen tatt ned, forsvinner samtidig kunnskapen om dette arbeidet» (2009, s. 182). Selv om man kan håpe på at dette er i endring, er det fremdeles et stort behov for å både dokumentere og analysere dagens utstillinger på norske museum, da de formidler og skaper kunnskap som påvirker publikums innsikt i, og forestillinger om, historiske hendelser og andre kulturer.

Det har så langt vært påfallende lite forskning på egyptiske utstillinger i Norge, og jeg håper at denne oppgaven vil bidra til en økt interesse for dette feltet. Kulturhistorisk museum i Oslo har i skrivende stund nettopp åpnet en ny utstilling som inneholder egyptiske gjenstander, ved navn «Følelser i antikken og Det gamle Egypt», som har til formål å vise «emosjoner på tvers av tid og rom» (UiO 2020). Det hadde vært givende å analysere hvordan denne utstillingen fremstiller den egyptiske kulturen i forhold til utstillingene som har blitt analysert i denne oppgaven. Ut i fra navnet til utstillingen og det som formidles på utstillingens nettside virker den å være nokså ulik, både tematisk og kunnskapsmessig. Kanskje den også klarer å møte museets visjon om å utfordre grenser og etablerte sannheter.

Litteraturliste

- Ahmadi, Ali Abbas. 2019. *The nuances of repatriation: Should the British Museum return its Egyptian collection?* The New Arab. Lest 11. april 2020. <https://english.alaraby.co.uk/english/indepth/2019/12/13/should-the-british-museum-return-its-egyptian-collection>
- Akman, Haci. 2008. «Pluralism, cultural heritage and the museum». I *Scandinavian museums and cultural diversity*, redigert av Katherine Goodnow og Haci Akman, s. 187-194. Oxford: Baseline.
- Alver, Bente Gullveig og Ørjar Øyen. 1997. *Forskningsetikk i forskerhverdag. Vurderinger og praksis*. Oslo: Tano Aschehoug.
- Antoine, Daniel. 2014. «Curating Human Remains in Museum Collections: Broader Considerations and a British Museum Perspective». I *Regarding the Dead: Human Remains in the British Museum*, redigert av Alexandra Fletcher, Daniel Antoine og JD Hill, s. 3-9. London: The British Museum.
- Balachandran, Sanchita. 2009. «Among The Dead And Their Possessions: A Conservator's Role In The Death, Life, And Afterlife Of Human Remains And Their Associated Objects». I *Journal of the American Institute for Conservation*, 48:3, s. 199-222.
- Bangstad, Torgeir Rinke. 2017. «Verdens speil og tingenes gravsted: Om metaforbruk og 'gjøren' i museologi». I *Norsk museumstidsskrift*, 3:2, s. 60-76.
- Bednarski, Andrew. 2010. «The Reception of Egypt in Europe». I *A Companion to Ancient Egypt: Two Volume Set*, redigert av Alan B. Lloyd, s. 1086-1108. John Wiley & Sons, Incorporated.
- Bettum, Anders. 2004. «Death as an Eternal Process: A case study of a 21st dynasty coffin at the University Museum of Cultural Heritage in Oslo». Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Bettum, Anders. 2010. «Dismutenibtes and Aaiu. Two 25th Dynasty Coffins in Oslo». I *Studien zur Altägyptischen Kultur*, 39, s. 51-65.
- Breines, Ingeborg. 2002. *Gi kulturskattene tilbake*. NRK. Lest 15. april 2020. <https://www.nrk.no/kultur/--gi-kulturskattene-tilbake-1.528156>
- Brenna, Brita. 2012. «Gjort er gjort – Universitetsmuseene post factum». I *Museologi på norsk – Universitetsmuseenes gjøren*, redigert av Anita Maurstad og Marit Anne Hauan, s. 231-237. Trondheim: Akademika forlag.
- Civilization Wiki. u.å. *Egyptian*. Fandom. Lest 29. januar 2019. <https://civilization.fandom.com/wiki/Egyptian>
- de Rochefort, Simone. 2018. *Assassin's Creed Origins' Discovery Tour lets the beauty of Egypt*

- shine. Polygon. Lest 29. januar 2020. <https://www.polygon.com/2018/2/14/17008318/assassins-creed-origins-discovery-tour-impressions>
- Eriksen, Anne. 1999. *Historie, minne og myte*. Oslo: Pax Forlag.
- Eriksen, Anne og Torunn Selberg. 2006. *Tradisjon og fortelling – En innføring i folkloristikk*. Oslo: Pax Forlag.
- Eriksen, Anne. 2009. *Museum: En kulturhistorie*. Oslo: Pax Forlag.
- Fangen, Katrine. 2010. *Deltagende observasjon*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Fossheim, Hallvard (red.). 2013. *More than just bones: ethics and research on human remains*. Oslo: The Norwegian National Research Ethics Committees.
- Fossheim, Hallvard og Berit Sellevold. 2015. *Menneskelige levninger*. Lest 15. februar 2020. <https://www.etikkom.no/fbib/temaer/forskning-pa-menneskelig-materiale/menneskelige-levninger/>
- Fritze, Ronald H. 2016. *Egyptomania - A history of fascination, obsession and fantasy*. Reaktion Books Ltd.
- Frood, Elizabeth. 2010. «Social Structure and Daily Life: Pharaonic». I *A Companion to Ancient Egypt: Two Volume Set*, redigert av Alan B. Lloyd, s. 469-490. John Wiley & Sons, Incorporated.
- Grinberg, Emanuella. 2015. 'Gods of Egypt' director; Lionsgate apologize for predominantly white cast. CNN. Lest 29. januar 2020. <https://edition.cnn.com/2015/11/28/entertainment/gods-of-egypt-cast-apology-feat/index.html>
- Hauge, Ingeborg. 2008. «Museum og Mangfold. En kulturvitenskapelig undersøkelse av mangfoldsinkludering ved Norsk Folkemuseum». Masteroppgave, Universitetet i Bergen.
- Hedenstad, Marte. 2016. *Gods of Egypt*. NRK P3. Lest 29. januar 2020. <https://p3.no/filmpolitiet/2016/03/gods-of-egypt/>
- Hirvonen, Vuokko. 2008. «Sámi museums and cultural heritage». I *Scandinavian museums and cultural diversity*, redigert av Kathrine Goodnow og Haci Akman, s. 23-29. Berghahn Books.
- Holmesland, Hilde. 2013. *Museenes samfunnsrolle*. Notat, Kulturrådet. Lest 3. november 2019. <https://www.kulturradet.no/documents/10157/239d827f-0d57-4cfd-a0cf-fe8cc8eba7e3>
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2000. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge.
- Hylland, Ole Marius. 2017. «Museenes samfunnsrolle – et kritisk perspektiv». I *Norsk museumstidsskrift*, 3:2, s. 77-91.
- Håbu, Anne. 2016. *Konservatoren blogger*. UiO: Kulturhistorisk museum. Lest 8. mars 2020. <https://www.khm.uio.no/blogg/konservatoren-blogger/>

- ICOM. u.å. *History of ICOM*. Lest 26. desember 2019.
<https://icom.museum/en/about-us/history-of-icom/>
- ICOM. 2019. *Museum definition*. Lest 25. september 2019.
<https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>
- Ikram, Salima. 2015. *Death and Burial in Ancient Egypt*. Cairo: The American University in Cairo Press.
- IMDB. u.å. *The Mummy (1999)*. Lest 31. januar 2020. <https://www.imdb.com/title/tt0120616/>
- Jenkins, Tiffany. 2008. «Dead bodies: The changing treatment of human remains in British museum collections and the challenge to the traditional model of the museum». I *Mortality*, 13:2, s. 105-118.
- Johansen, Anders, Kari Gaarder Losnedahl og Hans-Jakob Ågotnes (red.). 2002. *Tingenes tale. Innspill til museologi*. Bergen: Bergen Museum.
- Johansen, Eva D. 2012. «Gjenstander og meninger i det postkoloniale museet. Kontaktsoner og autoetnografi». I *Nordisk Museologi*, 2012-2, s. 18-32.
- Jordanova, Ludmilla. 1989. «Objects of Knowledge: A Historical Perspective». I *The New Museology*, redigert av Peter Vergo, s. 22-40. London: Reaktion Books.
- Kaijser, Lars og Magnus Öhlander (red.). 2011. *Etnologisk fältarbete*. Lund: Studentlitteratur.
- Karlgård, Tone Simensen og Marieanne Davy Ball. 2011. «Typiske suvenirer, originale eller kopier, og hvordan ser vi forskjell?». I *Bekjemp kulturkriminalitet – Retningslinjer og anbefalinger*, s. 127-130.
- KHM. u.å. *Evig liv i Det gamle Egypt – Guide til utstillingen*. Oslo: Kulturhistorisk museum/KHM.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Komissar, Mariann. 2002. «Kuriositet, kunst eller artefakt?». I *Tingenes tale. Innspill til museologi*, redigert av Anders Johansen, Kari Gaarder Losnedahl og Hans-Jakob Ågotnes, s. 38-55. Bergen: Bergen Museum.
- Kristoffersen, Kari Klæboe. 2009. «Det gamle Egypt – publikumsmagnet siden antikken». I *Årbok for Bergen Museum*, 2009, s. 44-51.
- Kultur- og kirke departementet. 2009. «Framtidas museum – Forvaltning, forskning, formidling, fornying». St. meld. nr. 49 (2008-2009). Oslo: Kultur- og kirke departementet. Lest 27. april 2020. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-49-2008-2009-/id573654/>
- Kverndokk, Kyrre. 2015. *Naturkatastrofer. En kulturhistorie*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Kværne, Per. 2019. *kult – religion*. Store norske leksikon. Lest 24. mars 2020.
https://snl.no/kult_-_religion

- Larsen, Peter. 2002. «Tingenes tale. Meditationer over en brødmaskine». I *Tingenes tale. Innspill til museologi*, redigert av Anders Johansen, Kari Gaarder Losnedahl og Hans-Jakob Ågotnes, s. 27-37. Bergen: Bergen Museum.
- Leerberg, Anissa Gabriella Naguib. 2017. «Behind the glass case: A comparative study of two sets of human remains in Norwegian museums». Masteroppgave, Universitetet i Bergen.
- Lewis, Peter. 1996. «Unmixed pleasure and inward doubts». I *Nordisk museologi*, 1996:1, s. 127-134.
- Lien, Sigrid og Hilde Wallem Nielssen. 2016. *Museumsforteljingar: Vi og dei andre i kulturhistoriske museum*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Loprieno, Antonio. 2012. «Slavery and Servitude». I *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, redigert av Elizabeth Froid og Willeke Wendrich. Los Angeles.
- MacDonald, Sally. 2001. *An Experiment in Access*. ICOM. Lest 4. april 2020.
<http://umac.icom.museum/2001/macdonald.html>
- MacDonald, Sally. 2003. «Lost in Time and Space: Ancient Egypt in Museums». I *Consuming Ancient Egypt*, redigert av Sally MacDonald og Michael Rice, s. 87-100. Routledge.
- Mahdy, Mohammed. 2006. «Den egyptiske samling i Kulturhistorisk museum ved Universitetet i Oslo: en studie av gjenstandenes historie og drøfting av spørsmål om tilbakeføring». Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Masterton, Malin. 2013. «Duties to past persons: The moral standing and posthumous interest of old human remains». I *More than just bones: ethics and research on human remains*, redigert av Hallvard Fosheim, s. 113-137. Oslo: The Norwegian National Research Ethics Committees.
- Mathisen, Stein R. 1994. «Modernitet og etnisk identitet i nord-norge». I *Nord Nytt – Nordisk tidsskrift for folkelivsforskning*, 54, s. 33-44.
- Maurstad, Anita og Marit Anne Hauan (red.). 2012. *Museologi på norsk – Universitetsmuseenes gjøren*. Trondheim: Akademika Forlag.
- McElroy, Damien. 2010. *British Museum under pressure to give up leading treasures*. The Telegraph. Lest 11. april 2020. <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindian-ocean/egypt/7563963/British-Museum-under-pressure-to-give-up-leading-treasures.html>
- Mikalsen, Bjørn-Egil. 2003. *Kunstkattene er i Schøyen-samlingen*. Nationen. Lest 15. april 2020.
<https://www.nationen.no/article/kunstkattene-er-i-schoyen-samlingen/>
- Mortensen, Mette Vesterbæk. 2002. «Genstandens autenticitet – udstilling af originaler og kopier». I *Nord Nytt* 84, s. 65-81.
- Moser, Stephanie. 2006. *Wondrous Curiosities – Ancient Egypt at the British Museum*. University of Chicago Press.

- Moser, Stephanie. 2010. «The Devil is in the Detail: Museum Displays and the Creation of Knowledge». I *Museum Anthropology*, 33:1, s. 22-32.
- Moser, Stephanie. 2015. «Reconstructing Ancient Worlds: Reception Studies, Archaeological Representation and the Interpretation of Ancient Egypt». I *Journal of Archaeological Method and Theory*, 22:4, s. 1263-1308.
- Mumieweb. u.å. *Evig liv i det gamle Egypt*. Lest 8. mars 2020.
<http://um.uib.no/nettutstillinger/mumie/index.html>
- Mundal, Else og Anne Ågotnes (red.). 2002. *Ting og tekst*. Bergen: Bryggens Museum.
- Nicolaisen, Kenneth. 2007. «Problematikken med tilbakelevering av kulturelt impregnerte gjenstander: med fokus på British Museum og Nordiska museet». Masteroppgave, Universitetet i Bergen.
- Norsk ICOM. u.å. *Vedtekter*. Lest 26. august 2019. <http://norskicom.no/hva-er-icom/vedtekter/>.
- Norsk ICOM. 2008. *Det etiske regelverket*. Lest 29. mars 2020.
<http://norskicom.no/det-etiske-regleverk/>
- Norsk ICOM. 2019. *Avstemning om ny museumsdefinisjon utsatt*. Lest 25. september 2019.
<http://norskicom.no/avstemning-av-ny-museumsdefinisjon-utsatt/>
- NOU 1996: 7. *Museum Mangfold, minne, møtestad*. Oslo: Kulturdepartementet. Lest 28. desember 2019. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-1996-7/id140531/>
- NOU 2006: 8. *Kunnskap for fellesskapet – Universitetsmuseenes utfordring*. Oslo: Kunnskapsdepartementet. Lest 30. desember 2019.
<https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/NOU-2006-8/id158063/>
- Olsen, Kjell. 2000. «Ethnicity and representation in a 'local' museum». I *Folklore, heritage politics and ethnic diversity. A Festschrift for Barbro Klein*, redigert av Pertti Anttonen, s. 140-157. Botkyrka.
- På Høyden. 2013. *Fann brev om mumien Teshemmin*. Lest 14. februar 2020.
<https://pahoyden.no/fann-brev-om-mumien-teshemmin/339154>
- Rasmussen, Josephine Munch. 2007. «Bereiste gjenstander - Håndtering av utenlandske kulturgjenstander i Norge: en undersøkelse i lys av Schøyensaken». Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Ravelli, Louise J. 2006. *Museum Texts – Communication Frameworks*. Routledge.
- Riggs, Christina. 2010. «Ancient Egypt in the museum: Concepts and Constructions». I *A Companion to Ancient Egypt: Two Volume Set*, redigert av Alan B. Lloyd, s. 1129-1153. John Wiley & Sons, Incorporated.
- Riggs, Christina. 2013. «Colonial Visions: Egyptian Antiquities and Contested Histories in the

- Cairo Museum». I *Museum Worlds: Advances in Research*, 1:1, s. 65-84.
- Riggs, Christina. 2014. *Unwrapping Ancient Egypt*. Bloomsbury Academic.
- Rio, Knut. 2002. «Eksotiske gjenstander og deres museumshistorie». I *Tingenes tale. Innspill til museologi*, redigert av Anders Johansen, Kari Gaarder Losnedahl og Hans-Jakob Ågotnes, s. 56-73. Bergen: Bergen Museum.
- Rokne, Arnfinn Stendahl. 2012. «Skrifta på veggen». I *Museologi på norsk – Universitetsmuseenes gjøren*, redigert av Anita Maurstad og Marit Anne Hauan, s. 85-103. Trondheim: Akademika forlag.
- Rotten Tomatoes. u.å. *The Mummy (2017)*. Lest 31. januar 2020.
https://www.rottentomatoes.com/m/the_mummy_2017
- Said, Edward W. 2018. *Orientalismen – Vestlige oppfatninger av Orienten*. Oversatt av Anne Aabakken. Oslo: Cappelen Damm.
- Sayer, Duncan. 2010. «Who's afraid of the dead? Archaeology, modernity and the death taboo». I *World Archaeology*, 42:3, s. 481-491.
- Sjørslev, Inger. 2008. «Intangible cultural heritage and ethnographic museum practice in a global perspective». I *Scandinavian museums and cultural diversity*, redigert av Katherine Goodnow og Haci Akman, s. 161-171. Oxford: Baseline.
- Skovholt, Karianne og Aslaug Veum. 2014. *Tekstanalyse: Ei innføring*. Cappelen Damm Akademisk.
- Snape, Steven. 2011. *Ancient Egyptian Tombs: The Culture of Life and Death*. John Wiley & Sons, Incorporated.
- Snekkestad, Petter. 2019. *ICOM for ideologer?* Museumsnytt. Lest 25. desember 2019.
<https://museumsnytt.no/icom-for-ideologer/>
- Steen, Elisabeth Wælgaard. 2019. *En ny museumsdefinisjon?* Norsk ICOM. Lest 27. desember 2019. <http://norskicom.no/en-ny-museumsdefinisjon/>
- Steinbråten, Iselin. 2019. «Historie som opplevelse - Bruk av dataspill i historieundervisning». Masteroppgave, Universitetet i Bergen.
- Stien, Hanne Hammer og Kristine Orestad Sørgaard. 2012. «Kultiverte gjenstander og nærværende ting». I *Museologi på norsk – Universitetsmuseenes gjøren*, redigert av Anita Maurstad og Marit Anne Hauan, s. 193-207. Trondheim: Akademika forlag.
- Storaas, Frode. 2009. «Evig liv – men ikkje heilt fredeleg». I *Årbok for Bergen Museum, 2009*, s. 33-37.
- Storaas, Frode. 2012. «Evig liv». I *Museologi på norsk – Universitetsmuseenes gjøren*, redigert av Anita Maurstad og Marit Anne Hauan, s. 53-64. Trondheim: Akademika forlag.

- Taylor, John H. 2014. «The Collection of Egyptian Mummies in the British Museum: Overview and Potential for Study». I *Regarding the Dead: Human Remains in the British Museum*, redigert av Alexandra Fletcher, Daniel Antoine og JD Hill, s. 103-114. London: The British Museum.
- The University of Manchester. 2018. *Ancient DNA results end 4000 year old Egyptian mummy mystery in Manchester*. Lest 7. februar 2020. <https://www.manchester.ac.uk/discover/news/ancient-dna-results-end-4000-year-old-egyptian-mummy-mystery-in-manchester/>
- Thomas, Sophie. 2012. «Displaying Egypt: Archaeology, Spectacle, and the Museum in the Early Nineteenth Century». I *Journal of Literature and Science*, 5:1, s. 6-22.
- Tidemann, Grethe. 2003. *Vil beholde egyptiske kulturskatter*. Uniforum. Lest 15. april 2020. <https://www.uniforum.uio.no/nyheter/2003/08/vil-beholde-egyptiske-kulturskatter.html>
- Ubisoft. 2018. *Assassin's Creed Origins – Discovery Tour Q&A with Historian Maxime Durand*. Ubisoft. Lest 29. januar 2020. <https://news.ubisoft.com/en-us/article/46PIC3yAeikjDI652TayLm/assassins-creed-origins-discovery-tour-qa-with-historian-maxime-durand>
- UiB. 2009. *Evig liv – skattar frå det gamle Egypt*. Lest 1. oktober 2019. <https://www.uib.no/universitetsmuseet/66816/evig-liv-skattar-fr%c3%a5-det-gamle-egypt>
- UiB. 2014. *Måldokument*. Lest 2. mai 2020. https://www.uib.no/sites/w3.uib.no/files/attachments/final_um-maldokument-final.pdf
- UiOa. 2012. *De egyptiske mumiene*. Lest 27. september 2019. <https://www.khm.uio.no/besok-oss/historisk-museum/utstillinger/faste/mumiene/index.html>
- UiOb. 2012. *Etnografiske utstillinger*. Lest 28. november 2019. <https://www.khm.uio.no/besok-oss/historisk-museum/utstillinger/faste/etnografiske/index.html>
- UiO. 2013. *Visjonen til Kulturhistorisk Museum*. Lest 19. april 2020. <https://www.khm.uio.no/om/visjon-og-verdier/index.html>
- UiO. 2017. *Gull verdt – når mynter blir historie*. Lest 26. februar 2020. <https://www.khm.uio.no/besok-oss/historisk-museum/utstillinger/faste/gull-verdt/index.html>
- UiO. 2018. *Egypt i bevegelse*. Lest 15. april 2020. <https://www.khm.uio.no/tema/utstillingsarkiv/egypt-i-bevegelse/>
- UiO. 2020. *Følelser i antikken og Det gamle Egypt*. Lest 27. april 2020. <https://www.khm.uio.no/besok-oss/historisk-museum/utstillinger/faste/folelser/index.html>
- Universitetsmuseenes fotoportal. u.å. Uten navn, søkeord «Egypt», s. 36. Lest 1. mars 2020. <http://www.unimus.no/foto/#/search?q=egypt>
- Veiga, Paula. 2012. «Studying Mummies and Human Remains: Some Current Developments and Issues». I *Journal of the Washington Academy of Sciences*, 98:2, s. 1-21.
- Vergo, Peter. 1989. *The New Museology*. London: Reaktion Books.

- Waidacher, Friedrich. 1996. «Museologiens plass i vitenskapenes system». I *Nordisk museologi*, 1996:1, s. 135-144.
- Warmedal, Morten Møller. 2004. *Redaktørens spalte: Smugler eller uskyldig samler?* NRK. Lest 15. april 2020. https://www.nrk.no/dokumentar/redaktorens-spalte_-smugler-eller-uskyldig-samler_-1.906743
- Wedeman, Ben. 2012. *Extremist calls for destruction of Egyptian antiquities*. CNN. Lest 3. februar 2020. <https://edition.cnn.com/2012/11/12/world/wedeman-ancient-monuments/index.html>
- Wieczorkiewicz, Anna. 2006. «Unwrapping mummies and telling their stories: Egyptian mummies and museum rhetoric». I *Science, magic and religion: the ritual processes of museum magic*, redigert av Mary Bouquet og Nuno Porto, s. 51-71. New York: Berghahn.
- Ågotnes, Hans-Jakob. 2012. «Museet som kunnskapsarena». I *Museologi på norsk – Universitetsmuseenes gjøren*, redigert av Anita Maurstad og Marit Anne Hauan, s. 209-230. Trondheim: Akademika forlag.
- Öhlander, Magnus. 2011. «Analys». I *Etnologisk fältarbete*, redigert av Lars Kaijser og Magnus Öhlander, s. 265-296. Lund: Studentlitteratur.

Alle bildene i oppgaven er tatt av Kristine Hegreberg.