



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Vrouwen op muren

Diversiteit in (post-)revolutionaire Egyptische graffiti

van den Bent, J.

DOI

[10.5117/TVGESCH2018.1.BENT](https://doi.org/10.5117/TVGESCH2018.1.BENT)

Publication date

2018

Document Version

Final published version

Published in

Tijdschrift voor Geschiedenis

License

Article 25fa Dutch Copyright Act

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

van den Bent, J. (2018). Vrouwen op muren: Diversiteit in (post-)revolutionaire Egyptische graffiti. *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 131(1), 119-141.
<https://doi.org/10.5117/TVGESCH2018.1.BENT>

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Vrouwen op muren

Diversiteit in (post-)revolutionaire Egyptische graffiti

Josephine van den Bent

TVGESCH 131 (1): 119–141

DOI: 10.5117/TVGESCH2018.1.BENT

Abstract

Women on walls. Diversity in (post-)revolutionary Egyptian graffiti

The 25 January Revolution in Egypt and its aftermath saw a great rise in the amount of graffiti and street art. It was a medium to challenge official discourse and played a role in forming collective identities and claims. In the wake of Mubarak's deposition, the immediately apparent heterogeneity within the Egyptian public sphere contrasted sharply with the myth of homogeneity that had been endorsed by the regime. The revolution opened up space for discussion on the political future of Egypt, but also on social issues. These debates are reflected in the graffiti of 2011-13. This article analyses the representation of women in graffiti during this time, exploring the multiplicity of ideas and images therein as a case study of the diversity within the Egyptian public sphere following the revolution and the openings for new narratives and debates that the revolution provided.

Keyword: Egypt, Arab Spring, graffiti, women, representation

Graffiti waren al langer aanwezig in het straatbeeld van Egypte, maar na de 25-Januari-Revolutie en de daaropvolgende val van president Mubarak op 11 februari 2011 nam het fenomeen een enorme vlucht.¹ Met name in de Mohamed Mahmoudstraat in Caïro – toneel van verschillende bloedbaden in 2011 en 2012 – maar ook elders in de stad, verschenen revolutionaire muurschilderingen en gestencilde graffiti. Een terugkerend thema was kritiek op de opeenvolgende regimes: dat van president Hosni Mubarak (r. 1981-2011; de Supreme Council of the Armed Forces (r. 11 februari 2011 tot 30 juni 2012, en president Mohamed Morsi (r. 30 juni

1 Een voorbeeld is het werk van Aya Tarek uit Alexandrië, dat een rol speelde in de film *Microphone* (2010), over de Alexandrijnse kunstscene. Zie ook Rana Jarbou, 'The seeds of a graffiti revolution', in: Basma Hamdy en Don Karl ed., *Walls of freedom. Street art of the Egyptian Revolution* (Berlijn 2014) 9-12; John Lennon, 'Assembling a revolution. Graffiti, Cairo and the Arab Spring', *Cultural Studies Review* 20.1 (2014) 237-275, aldaar 246-249. Daarnaast kent men in Egyptische dorpen en armere wijken van de steden de traditie om de huizen van *ḥajjī's*, zij die de bedevaart naar Mekka hebben volbracht, te versieren met afbeeldingen die verwijzen naar hun reis. De term 'revolutie' is niet onomstreden in het kader van de opstand in Egypte. Zie bijvoorbeeld Marwan M. Kraidy, *The naked blogger of Cairo. Creative insurgency in the Arab World* (Cambridge, Mass. en Londen 2016) 15. Maar aangezien de Egyptenaren zelf over *thawra*, 'revolutie', spreken, of specifieker, over de 25-Januari-Revolutie (*thawra 25 yanāyir*), kies ik er in dit artikel voor om toch de term 'revolutie' te gebruiken. Voor het transcriberen van het Arabisch gebruik ik in dit artikel de standaard van de *Encyclopaedia Islamica* 3, met uitzondering van namen van personen, plekken, en organisaties die in het Nederlandse medialandschap bekend zijn en zodoende een gangbare spelling hebben, en van mensen (in het bijzonder de besproken kunstenaars) die een eigen transcriptie van hun (artiesten)naam hanteren en daar dus ook internationaal onder bekend staan. Ik dank Bahya Shehab voor haar bereidheid tot het geven van een interview, en voor het ter beschikking stellen van veel van de in dit artikel gebruikte foto's.

2012 tot 3 juli 2013). Demonstranten gebruikten graffiti ook veelvuldig voor het gedenken van martelaren die vielen in de strijd tegen deze machthebbers. Daarnaast zetten straatkunstenaars graffiti op georganiseerde en ludieke wijze in als protest tegen maatregelen van deze opeenvolgende regimes, zoals het project 'No Walls' van de Revolution Artists Association, dat de grote betonnen blokkades in het centrum van Caïro veranderde in trompe-l'oeils.² Ook andere kritische uitingen werden niet geschuwd. Zo werd het gevoelige onderwerp van de wijdverbreide seksuele intimidatie van vrouwen in de publieke ruimte aangesneden, evenals de westerse invloeden in Egypte (*iḥnā lissa fī zamān il-isti'mar*, stond er op een van de muren van de Mohamed Mahmoudstraat: 'We leven nog altijd in de koloniale tijd').

Veel westerse media namen de fotogenieke kunstwerken over, maar daar lag de focus vrijwel uitsluitend op de revolutionaire, liberale uitingen. De boodschappen op de muren waren echter allesbehalve homogeen. Daags na de val van Mubarak bleek dat nu het gezamenlijke doel van de demonstranten bereikt was, er vooral verschillen tussen de verscheidene groepen in de Egyptische maatschappij bestonden. Zoals de graffitikunstenaar Bahya Shehab het formuleerde: 'Toen we met zijn allen op het Tahrirplein stonden hadden we allemaal een droom voor Egypte. Maar wat we ons misschien niet realiseerden, was

2 Hiba Ḥilmī, *Guwāyā shahīd. Fī shāri' al-thawra al-maṣriyya* (In mij is een martelaar. Op de straat van de Egyptische revolutie) (Caïro 2013) 123-126; Mona Abaza, 'Walls, segregating Downtown Cairo and the Mohammed Mahmud Street graffiti', *Theory, Culture & Society* 30.1 (2013) 122-139, aldaar 126-128; Hamdy en Karl, *Walls of freedom*, 160-163; Lennon, 'Assembling a revolution', 262-266.

dat we niet per se allemaal dezelfde droom hadden.³

De diversiteit aan stemmen in de revolutie en de daaruit voorkomende discussies zijn terug te zien in de graffiti en *street art* uit die periode (die ik in dit artikel beide onder de noemer ‘graffiti’ zal laten vallen).⁴ Aanhangers van verschillende maatschappelijke en politieke groepen voerden dialogen door middel van graffiti – op verschillende locaties, maar ook op een en dezelfde muur. Zij reageerden op elkaars boodschap, en op nieuwe gebeurtenissen, door bestaande afbeeldingen en teksten aan te passen of te becommentariëren. Een bekend voorbeeld is de muur met *Tank vs. Bike* en de *Sad Panda* van straatkunstenaar Ganzeer. Deze graffiti, die oorspronkelijk bestond uit een militaire tank tegenover een broodbezorger op de fiets, werd meermaals aangepast. Dit gebeurde naar aanleiding van gebeurtenissen, bijvoorbeeld door het toevoegen

3 *Nefertiti's daughters*, reg. Mark Nickolas, 2015, 31:32-31:46.

4 Lennon, ‘Assembling a revolution’, 239-241. De term graffiti werd voor het eerst gebruikt door archeologen in Pompeii in de negentiende eeuw om onderscheid te maken tussen officiële en onofficiële berichten (Jacob Kimvall, *The G-word: virtuosity and violation, negotiating and transforming graffiti* (Årsta 2014) 18.) De vraag is wat er nu precies onder valt: de term wordt ook veelvuldig gebruikt om te verwijzen naar de specifieke stijl en cultuur die in de late jaren zestig ontstond, en waarvoor ook wel de alternatieven ‘graffiti art’ en ‘aerosol art’ zijn gebruikt, zij het met weinig succes (Kimvall, *The G-word*, 18-20.). Daarnaast is er als complicerende factor het wijdverbreide idee dat er een duidelijk verschil is tussen graffiti en *street art*, hoewel de vraag hoe dat verschil dan precies gedefinieerd zou moeten worden tot nu toe nog niet naar volledige tevredenheid beantwoord is. Ik kies in dit artikel dus voor het gebruik van de term ‘graffiti’, maar de uitingen die ik hier analyseer, bestaan dus zowel uit materiaal dat doorgaans als ‘graffiti’ als uit materiaal dat doorgaans als ‘street art’ zou worden aangeduid.

van slachtoffers onder de tank, en in reactie op wat anderen op de muur hadden geschilderd.⁵

Een van de aspecten die licht werpt op de heterogeniteit in graffiti boodschappen is de verbeelding van vrouwen op de Egyptische muren. In dit artikel gebruik ik afbeeldingen van vrouwen in Egyptische graffiti uit de jaren 2011-2013 om erachter te komen in welke hoedanigheid vrouwen worden afgebeeld, en welke boodschap de straatkunstenaar daarmee afgeeft. Deze graffiti werpen vervolgens ook licht op breder levende ideeën over de rol en positie van vrouwen in de Egyptische samenleving.

De afgelopen jaren zijn er verschillende boeken uitgebracht met foto's van Egyptische graffiti uit deze periode, zoals Mia Gröndahls *Revolution graffiti* (2012), Hiba Hilmī's *Guwāyā shahīd* (In mij is een martelaar, 2013), en *Walls of freedom* van Basma Hamdy en Don Karl (2014). Deze werken tonen foto's met soms korte achtergrondartikelen of informatieve bijschriften met citaten van de kunstenaars. De boeken zijn belangrijk voor dit onderzoek omdat graffiti vaak snel worden aangepast of overgeschilderd door de overheid of andere kunstenaars. De foto's in deze verzamelingen en op blogs als *Suzee in the city* vormen voor dit artikel het bronmateriaal, aangevuld met foto's die ik zelf in Caïro heb gemaakt in het najaar van 2012. Hiermee heb ik geprobeerd een zo breed mogelijk spectrum van graffiti-uitingen over

5 Bahia Shehab, ‘Bahia Shehab: A thousand times no’, TED Talks (juni 2012), https://www.ted.com/talks/bahia_shehab_a_thousand_times_no, 3:50-5:00; Hilmī, *Guwāyā shahīd*, 82-85; Lennon, ‘Assembling a revolution’, 237-239; Hamdy en Karl, *Walls of freedom*, 127-129. Voor voorbeelden van dergelijke ‘discussies’ via graffiti in Beiroet, zie Kraidy, *The naked blogger*, 123-125.



De beroemde muurschildering in Zamalek, *Tank vs. Bike*, na verschillende toevoegingen en aanpassingen, onder andere door Bahia Shehab, historica en graffitikunstenaars.

Foto: Bahia Shehab

vrouwen te verzamelen. Daarnaast heb ik in maart 2017 een straatkunstenaar kunnen interviewen, Bahia Shehab.⁶ Shehab is historica en graffitikunstenaar, en was actief tijdens de revolutie. De uitspraken

6 In dit artikel zijn slechts delen uit het interview met Bahia Shehab gebruikt. Voor de rest van het interview, zie Josephine van den Bent, 'Duizend keer nee. Graffiti in Cairo', *ZemZem. Tijdschrift over het Midden-Oosten, Noord-Afrika en islam* 12.2 (2016) 58-65.

7 Zie over martelaren in graffiti bijvoorbeeld Elizabeth Buckner en Lina Khatib, 'The martyrs' revolutions: the role of martyrs in the Arab Spring', *British Journal of Middle Eastern Studies* 41.4 (2014) 368-384; Walter Armbrust, 'The ambivalence of martyrs and the counter-revolution', Hot Spots, *Cultural Anthropology* website (8 mei 2013), <https://culanth.org/fieldsights/213-the-ambivalence-of-martyrs-and-the-counter-revolution> (geraadpleegd 13 juni 2017); Ieva Zakarevičiūtė, 'Telling the stories of martyrs: the cases of the Egyptian and Lithuanian revolutions', *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 23.2-3 (2015) 213-230, aldaar 225-226. Over kunst in protest in het Midden-Oosten in het algemeen, zie bijvoorbeeld Kraidy, *The naked blogger* en Charles Tripp, *The power and the people. Paths of resistance in the Middle East* (Cambridge etc. 2013).

van kunstenaars (in het geval van Shehab in mijn interview met haar, in het geval van andere kunstenaars in secundaire literatuur) heb ik in dit artikel met het beeldmateriaal gecombineerd en geanalyseerd.

Hiermee sluit dit artikel aan bij eerdere studies naar de Egyptische revolutie en in het bijzonder bij die naar de graffiti en andere kunst uit deze periode, bijvoorbeeld over de representatie van martelaren.⁷ Daarnaast sluit het aan bij studies naar de rol en positie van vrouwen in de opstanden in de Arabische wereld.⁸ Literatuurwetenschapper Shereen Abouelnaga heeft hier een belangrijke bijdrage aan geleverd met haar boek *Women in Revolutionary Egypt* (2016), waarin ze ook wijst

8 Om slechts twee voorbeelden van vele te noemen: Maha El Said e.a. ed., *Rethinking gender in revolutions and resistance. Lessons from the Arab World* (Londen 2015); Sherine Hafez, 'The revolution shall not pass through women's bodies: Egypt, uprising and gender politics', *The Journal of North African Studies* 19.2 (2014) 172-185.

op de verschillende manieren waarop vrouwen in revolutionaire graffiti zijn afgebeeld. In dit artikel zal ik die representatie van de vrouw verder uitdiepen, en kijken naar het belang dat er door straatkunstenaars aan hun graffiti gehecht wordt als manier om het regime uit te dagen en debat op gang te brengen, ook met betrekking tot de positie van de vrouw in Egypte.

Hiertoe zal ik eerst kort ingaan op de rol die graffiti in het algemeen in de Egyptische revolutie en de nasleep daarvan speelden, en op de positie van gender in het Egyptische publieke debat in de aanloop naar de revolutie en in de periode daarna. Daarna zal ik ingaan op de belangrijkste manieren waarop vrouwen worden afgebeeld in graffiti en waarop discussies over de positie en rol van de vrouw in de samenleving in straatkunst tot uiting komen. Dit artikel, waarin de representatie van vrouwen in graffiti als een soort microkosmos wordt gebruikt, laat daarmee zien hoe heterogeen zowel de revolutie als de daaraan gerelateerde graffiti was. Bovendien zien we hierin ook hoe de revolutie de mogelijkheid creëerde om bepaalde ideeën uit te dragen over de maatschappij.⁹ Er kwam zodoende ruimte voor een grotere diversiteit aan narratieven en discussiepunten in het Egyptische publieke debat.

Graffiti in de revolutie

Kunst gericht tegen het systeem, waaronder graffiti, is onderdeel van wat hoogle-

raar Mediastudies Marwan M. Kraidy *creative insurgency* noemt.¹⁰ Kunstenaars kunnen een grote rol spelen in het creëren van een nieuw visueel vocabulaire dat erkenning van bijvoorbeeld een (revolutionaire) beweging afdwingt en van invloed is op het collectieve geheugen.¹¹ In principe kan iedereen straatkunst plaatsen: je hebt geen toegang nodig tot kranten, internet, of andere media. Het is dus een relatief democratische manier om boodschappen te verspreiden, al blijkt de praktijk soms weerbarstiger: voor vrouwen was het in Egypte bijvoorbeeld minder makkelijk dan voor mannen om graffiti te plaatsen. Straatkunst is een belangrijke manier om verzet te plegen tegen een *hegemonic discourse*, het hegemoniaal vertoog van bijvoorbeeld een overheid.¹² Dit betekent ook dat sommigen van degenen die ik in dit artikel als 'graffitkunstenaars' beschrijf, zichzelf niet zo zouden betitelen, maar eerder als 'gewone' activisten die toevallig ook op muren verven.¹³ Bovendien geldt voor veel, zo niet alle, activisten die straatkunst gebruikten dat zij het beschilderen van muren afwisselden met andere revolutionaire activiteiten.¹⁴

Veel van de graffiti die in de jaren 2011-2013 in Egypte gemaakt werden, waren een directe reactie op wat er gebeurde in de voortdurende revolutie.¹⁵ Graffiti vormden in deze periode regelmatig een alternatief voor de officiële Egyptische media,

9 Shereen Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt. Gender and the new geographics of identity* (Cairo en New York 2016) 37.

10 Kraidy, *The naked blogger*, 14-21.

11 Tripp, *The power and the people*, 259-261.

12 Ibidem, 258; Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 121.

13 Ganzeer zegt bijvoorbeeld expliciet op zijn blog dat hij geen 'street artist' of 'graffiti artist' is. Lennon, 'Assembling a revolution', 253.

14 Ibidem, 261.

15 Om deze reden richtte Hiba Hilmī haar boek *Guwāyā shahīd* ook chronologisch in (Hilmī, *Guwāyā shahīd*, 10).

met name wanneer die volgens de kunstenaars een verkeerde voorstelling van zaken gaf (wat bepaald geen zeldzaamheid was).¹⁶ Zo probeerde de Egyptische staatstelevisie demonstranten neer te zetten als vandalen en als onderdeel van een complot tegen Egypte, iets dat werd betwist door graffiti-uitingen.¹⁷ Na het bloedbad van Maspero op 9 oktober 2011, waarbij voor het gebouw van de staatstelevisie 28 koptische demonstranten werden gedood door het leger, stelden de staatsmedia dat de soldaten niet schuldig waren, maar dat zij juist waren aangevallen, en dat de schuld aan het bloedbad elders lag, bijvoorbeeld bij een buitenlands complot of bij radicale koptische priesters. Deze berichtgeving werd 'gecorrigeerd' in graffiti, zoals in het bovengenoemde werk *Tank vs. Bike*, waaraan slachtoffers werden toegevoegd die door de tank verpletterd werden. Graffiti bekritiseerden de staatsmedia ook in een meer directe vorm.¹⁸ Iets meer dan twee maanden later, na het hardhandige optreden tegen de sit-in bij het parlamentsgebouw en de ernstige mishandeling van de 'Blue Bra Girl' (zie onder), werd vanuit hetzelfde idee de campagne 'Kādhībūn' (Leugenaars) georganiseerd, waarin de macht-

hebbers en staatsmedia voor leugenaars werden uitgemaakt.¹⁹

Graffiti dienden echter niet alleen als een platform voor alternatieve interpretaties van gebeurtenissen tijdens de revolutie; het was ook een uiting waarmee taboeonderwerpen aangekaart konden worden. Een bekende Caïreense graffitikunstenaar, El Teneen ('de draak'), wil dan ook niet dat zijn echte naam bekend wordt. Tegen de Zweedse journalist Mia Gröndahl vertelde hij dat hij in de toekomst sociale kwesties als seksualiteit en religie wil aansnijden in zijn werk. In de conservatieve Egyptische samenleving, zegt hij, 'moet je echt je identiteit beschermen als je bijvoorbeeld wilt zeggen dat je niet in God gelooft'.²⁰

Een onderwerp dat gevoelig ligt in de Egyptische maatschappij is de positie van de vrouw; en dat was dan ook een van de thema's die tijdens de recente revolutiejaren op de muren werd aangekaart. Zoals Bahia Shehab zegt:

Veel uitingen waren reacties op het regime, maar veel waren ook gericht op de samenleving als geheel. Tijdens de revolutie kwamen veel vrouwenkwesties door middel van *street art* naar boven.

Doordat het medium beschikbaar kwam, grepen kunstenaars de mogelijkheid aan om opgekropte problemen, waaronder ze al die jaren hadden geleden, te tonen.²¹

Literatuurwetenschapper Shereen Abouelnaga heeft terecht gesteld dat lang niet alle afbeeldingen van vrouwen in graffiti echt

16 Gröndahl, *Revolution graffiti*, 65-69; Hilmī, *Guwāyā shahīd*, 11-12; Adrienne de Ruyter, 'Imaging Egypt's political transition in (post-)revolutionary street art: on the interrelations between social media and graffiti as media of communication', *Media, Culture & Society* 37.4 (2015) 581-601, aldaar 583-588.

17 Hilmī, *Guwāyā shahīd*, 12; Chad Elias, 'Graffiti, social media, and the public life of images in the Egyptian Revolution', in: Hamdy en Karl ed., *Walls of freedom*, 89-91, aldaar 90-91. Het gebruik van graffiti als alternatief voor de mainstream media is een bekend fenomeen. Zie bijvoorbeeld Young, *Street art world*, 45-46.

18 Hilmī, *Guwāyā shahīd*, 83-94, Lennon, 'Assembling a revolution'.

19 Gröndahl, *Revolution graffiti*, 77-81; Hamdy en Karl, *Walls of freedom*, 126.

20 Gröndahl, *Revolution graffiti*, 43.

21 Bahia Shehab, interview met de auteur, 30 maart 2017.

over de positie van de vrouw in de Egyptische samenleving gingen. Bovendien bekritiseerde ze de aanname, zoals die wel in het Westen gedaan is, dat de graffiti in Egypte vrouwen per definitie *empowerment* gaven.²² Er zijn ook veel afbeeldingen van vrouwen in graffiti die niet direct over vrouwenrechten gaan, of over seksueel geweld jegens vrouwen of andere maatschappelijke problematiek van vrouwen in Egypte. Ook deze geven ons inzicht in de verschillende discoursen over de positie van vrouwen in Egypte, en daarmee in de verscheidenheid aan stemmen in de Egyptische revolutie en in de daaraan gerelateerde graffiti.

Abouelnaga beschrijft hoe de regering van president Hosni Mubarak, en ook eerdere Egyptische regimes, het idee uitdroeg van het Egyptische volk als homogene groep, wat een beeld van stabiliteit creëerde en het mogelijk maakte om dringende kwesties – waaronder de ongelijke positie van vrouwen – te negeren. Gender vormde een belangrijk onderdeel van deze (imaginaire) homogene Egyptische identiteit, wat betekende dat het regime veel belang hechtte aan het gendersysteem dat het zelf uitdroeg. Het ging hier om een sterk patriarchaal systeem met vrouwen als baken van de ‘nationale identiteit’. In dit systeem werden verworven vrouwenrechten – bijvoorbeeld op het gebied van familierecht – sterk gekoppeld aan het regime, te meer daar hervormingen en nieuwe wetten vaak de naam droegen van de *first lady*. Deze hervormingen waren onderdeel van de door het regime beoogde moderne staat, maar bleven ondertussen onderhevig aan conservatieve patriarchale waarden waarmee de staat ook weer sociale controle uitoefende, al-

dus Abouelnaga. Dit betekent ook dat vrouwenrechten als het ware ‘besmet’ zijn geraakt door deze associatie met het regime, waardoor voorvechters van vrouwenrechten na de val van het bewind in 2011 regelmatig vijandig bejegend werden. Ook was het homogeniserende beleid dat het Egyptische volk als geheel ten deel was gevallen onder Mubarak en eerdere regimes toegepast op het beeld van de Egyptische vrouw. Feministische ideeën die afweken van het homogene en positieve beeld van de Egyptische vrouw als hoeksteen van het gezin en daarmee van de natie dat door de staat werd gepropageerd, werden weggezet als *other* en als bedreiging van de nationale eenheid en culturele authenticiteit.²³

De verbondenheid van het idee van nationale eenheid en gender – door de Egyptische geschiedenis heen nauw met elkaar verweven – bleef na de val van Mubarak bestaan onder de regering van Mohamed Morsi. Ook Morsi-aanhangers droegen het beeld uit van vrouwen als makers en doorgevers van de nationale cultuur en identiteit en lieten geen ruimte voor diversiteit. Tegenstanders van de islamisten, van de liberalen tot het oude regime, schetsten overigens eenzelfde beeld van de vrouw als marker van de Egyptische culturele identiteit, en ook zij claimden dat ze de identiteit van Egyptische vrouwen beschermden. Abouelnaga beschrijft hoe deze partijen voorbijgingen aan de ideële, sociaal-politieke en culturele verschillen tussen Egyptische vrouwen.

Er waren ook stemmen die juist wel op deze diversiteit in het vrouwelijke deel van de samenleving wezen, en die probeerden genderkwesties en nationalisme

²² Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 45, 53.

²³ *Ibidem*, 13-19.

los te koppelen.²⁴ Deze stemmen hadden de ruimte gekregen in de nasleep van de revolutie, en waren onder andere terug te zien in graffiti. Zoals Abouelnaga stelt:

In addition to giving birth to a different mind-set, the 25 January Revolution allowed for the eruption of differences previously suppressed through an incessant celebration of homogeneity. The outbreak of the Revolution marked the appearance of a real diversity on several levels: ideological, cultural, religious, educational, class-based, and gender-oriented.²⁵

Een van de manieren waarop deze diversiteit tot uiting kwam, zoals Abouelnaga ook beschrijft, was in graffiti.

Kunstuitingen worden door dictatoriale regimes wereldwijd gezien als bedreiging van hun eigen boodschappen en imago, wat weerspiegeld wordt in omvangrijke censuursystemen voor literatuur, film, en andere kunstuitingen.²⁶ Bovendien zien autoriteiten graffiti vaak als vandalisme en het aanbrengen ervan als misdrijf.²⁷ Zo ook in Egypte: de graffiti werden regelmatig verwijderd door de opeenvolgende regimes. Met name in het geval van de iconische muur op de Mohamed Mahmoudstraat leidde dit tot grote woede van de bevolking.²⁸ Hier verwijderden de autoriteiten in september 2012, ten tijde van

de Moslimbroederschapregering, alle graffiti. Vrijwel direct nadat overheidsfunctionarissen klaar waren met het witten van de muur verschenen de eerste straatkunstenaars alweer met hun spuitbussen en kwasten.²⁹ Deze nieuwe graffiti laten goed zien hoeveel belang de kunstenaars hechten aan hun werk als onderdeel van de strijd tegen het regime. Zo toont een graffiti een kunstenaar met twee spuitbussen, waarop er op eentje staat geschreven 'Als je het uitwist, teken ik opnieuw'. Een andere muurschildering toont een oproeragent, gewapend met een knuppel en een schild, die zich tegen een kunstenaar richt, met daaronder een gedicht waarin de angst van het regime voor graffiti wordt geridiculiseerd.

De makers van graffiti waren zich dus terdege bewust van het mogelijk kortstondige bestaan van hun boodschappen. De kunstenaars Bahia Shehab verwierf bekendheid door haar 'A thousand times no'-project, waarin ze historische verschijningen van het woord 'Nee' (in het Arabisch gespeld met één samengestelde letter) uit manuscripten en kunst verzamelde. Tijdens de revolutie begon ze met het zetten van graffiti, gebaseerd op dit project, met statements als 'Nee tegen het militaire regime' en 'Nee tegen een nieuwe farao'. Over het verwijderen van de graffiti zegt zij:

24 Ibidem, 21-23, 97-98.

25 Ibidem, 37.

26 Tripp, *The power and the people*, 259.

27 Young, *Street art world*, 26.

28 Abaza, 'Walls', 134-136; Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 43. Voor een voorbeeld van de reactie van de Egyptische autoriteiten op kritische graffiti, het oververven en veranderen daarvan, zie ook Bahia Shehab, 'Bahia Shehab: A thousand times no', TED Talks.

29 Ĥilmī, *Guwāyā shahīd*, 150-151; Hamdy en Karl, *Walls of freedom*, 184. Zie over het verwijderen van graffiti ook het belangrijkste blog over graffiti in Caïro, van Soraya Morayef, 'The wave against graffiti – we ba3deen?', *Suzee in the city*, 1 december 2011, <https://suzeeinthecity.wordpress.com/2011/12/01/the-wave-against-graffiti-we-ba3deen/> (geraadpleegd 15 juni 2017).



De artiest, die kleding in de kleuren van de Egyptische vlag draagt, bestrijdt het geweld van het regime met kunst. Het verwijderen van graffiti door het regime wordt belachelijk gemaakt in het gedicht eronder, dat begint met de regel 'Oh regime dat de kwast en de pen vreest!' Door Omar Fathy (Picasso). Hoek Mohamed Mahmoudstraat en Tahrirplein, oktober 2012.

Foto auteur

Wanneer je iets sprayde, werd de levensduur van de kunst bepaald door de inhoud, waar je het sprayde en wanneer. Als het een agressieve boodschap was of een directe, werd het beslist na een of twee dagen verwijderd. Als het neutraal was, of subtiel, kon het veel langer op de muren blijven staan. [...] De meeste 'Nee's' werden snel uitgewist.³⁰

De levensduur van graffiti kon worden verlengd door verspreiding via sociale media. Zowel in Egypte als daarbuiten is de rol van het internet tijdens de revolutie veelvuldig besproken, zowel tijdens en kort na de revolutie. Uit het feit dat het

regime het internet tussen 27 januari en 2 februari vrijwel volledig afsloot, blijkt dat de rol van sociale media in bijvoorbeeld de mobilisering van mensen niet moet worden overschat. Dat neemt niet weg dat sociale media wel degelijk een rol speelden: tijdens protesten werden deze bijvoorbeeld gebruikt om adviezen te verspreiden,³¹ en Facebookpagina's als 'Kullina Khaled Said (We Are All Khaled Said)', verwijzend naar de 28-jarige Alexandrijn die in 2010 door politieagenten werd doodgeslagen, waren een belangrijk plat-

³⁰ Bahia Shehab, interview met de auteur, 30 maart 2017.

³¹ Brian T. Edwards, 'Tahrir: ends of circulation', *Public Culture* 23.3 (2011) 493-504, aldaar 495-498.

form voor een protestgeluid.³² Ook de ruimte voor een nieuw geluid in de Egyptische samenleving, zoals hierboven besproken, werd deels online gecreëerd. Vrouwenrechtenactivisten begonnen bijvoorbeeld webpagina's waar vrouwen hun verhalen kwijt konden en om advies konden vragen.³³

Betrokkenen noemen ook het belang van internet in de verspreiding van (de boodschap van) graffiti.³⁴ Bahia Shehab:

[Straatkunst] gaf ons een belangrijk platform, want zelfs als je het niet op straat kon zien, gingen [de foto's ervan] op internet als een lopend vuurtje rond. Er was een geweldige interactie tussen de straat, het internet, en de mainstream media. Als er iets online *trending* was, werd dat opgepikt door de mainstream media die aan de kant van de revolutie stonden. Dus mensen hadden snel door dat, mits hun boodschap relevant was, de straat hun kans was om die boodschap over te brengen.³⁵

Soms had wat er online gebeurde ook weer effect op de graffiti, zoals bijvoorbeeld in het geval van Aliaa El-Mahdy, die foto's online postte, waar weer op straat hun kans was om die boodschap over te brengen.

Graffiti waren dus een zeer flexibele,

32 Zie over deze pagina bijvoorbeeld Thomas Poell e.a., 'Protest leadership in the age of social media', *Information, Communication & Society* 19.7 (2016) 994-1014.

33 Zie bijvoorbeeld Josephine van den Bent, 'Fighting for female voices in a patriarchal society. Women's activism in (post-)revolutionary Egypt: an interview with Nihal Saad Zaghoul', *Yearbook for Women's History* 35 (2015) 57-67, aldaar 59-60.

34 De Ruiter, 'Imaging Egypt's political transition', 587-588.

35 Bahia Shehab, interview met de auteur, 30 maart 2017.

interactieve manier om buiten de door de staat gecontroleerde kanalen een boodschap over te brengen en in te gaan tegen het gehomogeniseerde beeld van Egypte dat de overheid schetste. Dat maakte het een aantrekkelijk medium voor de verschillende partijen en groepen die deelnamen aan de revolutie en die allemaal hun eigen boodschappen – of, in de woorden van Shehab, hun eigen droom voor Egypte – wilden overbrengen. De diversiteit aan ideeën en standpunten, waar de revolutie ruimte voor schiep, is goed terug te zien in de verbeelding van vrouwen in graffiti, en in de interactie tussen deze graffiti en het publiek.

Beelden van vrouwen

Abouelnaga benadrukt hoe vrouwen en mannen zich in de revolutie gezamenlijk verzetten tegen het regime: 'They both claimed the ownership of public spaces, both were shot and killed, both were arrested and tortured, both combated sexual harassment, and both established the power of presence.'³⁶ Dit betekende echter niet dat mannen en vrouwen elkaars gelijken waren geworden. Na de val van Mubarak kwam direct een veelvoud aan stemmen en ideeën over de toekomst naar boven. Hierin stond vooral de 'Egyptische identiteit' ter discussie, die al de betrokken actoren vast probeerden te leggen volgens hun eigen voorkeuren. Gender was in dit identiteitsdiscours een belangrijke marker, zoals het dat ook onder Mubarak was geweest.³⁷ Dit debat is terug te zien in de graffiti. Hierin zijn beelden van vrouwen zeer divers, variërend van

36 Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 47.

37 Ibidem, 2-3.



'Nee tegen het militaire regime' door Bahia Shehab.

Foto: Bahia Shehab

een interpretatie waarin de vrouw de Egyptische culturele identiteit belichaamt tot zeer feministische uitingen.³⁸ In de nu volgende sectie zal ik een aantal van deze beelden bespreken en analyseren.

Egypte als vrouw

Een van de manieren waarop we vrouwen meermaals vinden in de Egyptische graffiti is als verbeelding van het land zelf.³⁹ Zo was er in de Opper-Egyptische stad Minya

³⁸ Zie ook *ibidem*, 45-46.

³⁹ Een dergelijke representatie van de natie als vrouw komt vaak voor in nationalistische discoursen. Charles Tripp geeft voorbeelden van Palestijnse posters (Tripp, *The power and the people*, 266).

bijvoorbeeld een muurschildering te zien van een vrouw die de bruid van de Nijl voorstelt. Naast haar staat een gedicht, waarin we onder andere de volgende zin vinden: 'De martelaren van de natie / zijn de bruidsprijs voor de bruid van de grote Nijl, wanneer ze haar jurk aandoet / en de oorbellen zijn haar waardig.' De oorbel die de vrouw draagt, bestaat uit een kalligrafie van het woord *hurriya* (vrijheid).⁴⁰

Ook in Caïro waren muurschilderingen met dit thema te vinden. In de wijk Maadi was een graffiti waarop een vrouw gekleed in de kleuren van de Egyptische vlag witte duiven loslaat. De duiven dragen op kleine Egyptische vlaggetjes de na-

⁴⁰ Gröndahl, *Revolution graffiti*, 1.

men van martelaren met zich mee.⁴¹ In de wijk Nasr City schilderden studenten van de graffitigroep Freedom Painters Egypte ook als vrouw: het portret met serene gezichtsuitdrukking is gemaakt in de kleuren zwart, wit en rood, de kleuren van de vlag.⁴² Op haar oorbel is het Egyptische symbool van eenheid tussen de christelijke en de islamitische gemeenschap afgebeeld: een halve maan en kruis naast elkaar.⁴³ De hanger aan haar ketting is de Egyptische adelaar. Egypte-als-vrouw toont hier een trots, verenigd land.

Een wat later werk, uit juni-juli 2013, werd gemaakt op de Qaṣr al-Nīl-straat in het centrum van Caïro en is het resultaat van een samenwerking van kunstenaars, onder wie de inmiddels bekende graffiti-kunstenaar Ammar Abo Bakr. Deze muurschildering toont een vrouw wier ogen zijn opgemaakt in Oud-Egyptische stijl, waar het bijgaande gedicht (door Ahmed Aboul-Hassan) ook naar verwijst. Ze draagt tevens een faraonische halsketting.⁴⁴ Ook hier wordt duidelijk ingezet op een overkoepelende Egyptische identiteit: ditmaal niet door op de christelijk-islamitische eenheid te wijzen, maar door aan een oudere geschiedenis te refereren, en dus aan een historische identiteit die door alle Egyptenaren gedeeld wordt.

41 Ibidem, 105.

42 Ibidem, 106-107; Ḥilmī, *Guwāyā shahīd*, 17. Voor de Freedom Painters, zie Lennon, 'Assembling a revolution', 255-256. In dezelfde wijk was ook een muurschildering te zien van vier vrouwenprofielen achter elkaar, wier wapperende haren de vlag van Egypte vormen. Eronder stond 'It's just the beginning'. Gröndahl, *Revolution graffiti*, 111.

43 Voor meer voorbeelden van dit symbool zie Gröndahl, *Revolution graffiti*, 148-151. Zie ook Hamdy en Karl, *Walls of freedom*, 63; en Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 129-131.

44 Hamdy en Karl, *Walls of Freedom*, 246-247.

De graffitikunstenaars zetten 'Egypte als vrouw' in om verschillende ideaalbeelden van Egypte uit te dragen, waarin de sterke link tussen de rol van de vrouw in de samenleving en het nationalisme opnieuw naar boven komt. Abouelnaga wijst erop dat een dergelijke verbeelding van Egypte als vrouw niet werd gebruikt in meer feministische uitingen, en dat die specifieke graffiti deze connectie tussen vrouwen en nationalisme dus doorsneden.⁴⁵ Hoewel dit wellicht deels een bewuste keuze is geweest, moeten we ons er ook bewust van zijn dat deze straatkunstenaars een heel ander doel hadden – terugdringen van seksueel geweld en het verbeteren van de positie van de vrouw – dan de producenten van de 'Egypte als vrouw'-muurschilderingen, die vooral het stimuleren van nationale eenheid nastreefden.

Martelaren

Grote aantallen, veelal jonge, Egyptenaren kwamen om het leven tijdens de 25-Januari-Revolutie en de gebeurtenissen daarna. Deze mensen worden door velen in Egypte gezien als martelaars, en zij speelden een belangrijke rol in de slogans, protestborden, en graffiti van de Egyptische revolutie.⁴⁶ Dit gold in het bijzonder voor een aantal van hen, zoals Khālīd Sa'īd en Mīnā Dāniyāl, die een symbolische status kregen en zo de dood en opofferings van anderen symboliseerden.⁴⁷ De meeste symbolische martelaars waren mannen, maar er waren ook vrouwen bij.

Een van de meest besproken vrouwelijke martelaren, ook in de wetenschappe-

45 Abouelnaga, *Women in Revolutionary Egypt*, 46.

46 Buckner en Lina, 'The martyrs' revolutions'.

47 Hamdy en Karl, *Walls of freedom*, 56.

lijke literatuur, was Sally Zahran.⁴⁸ Zij was naar verluidt een van de eerste slachtoffers van de revolutie, en haar foto werd gepubliceerd in de liberale en onafhankelijke krant *Al-Masry al-Youm* van 6 februari, te midden van foto's van tien andere (mannelijke) slachtoffers. Het bijgaande artikel vermeldde dat ze op 28 januari, de zogeheten 'Vrijdag van Woede', was overleden, na hoofdletsel.⁴⁹ Demonstranten gebruikten deze foto veelvuldig gebruikt op posters, graffiti en elders, waar zij als martelaar werd getoond. Op de foto draagt ze geen hoofddoek, maar op veel plekken werd die over haar afbeelding heen getekend. Ook haar familie vroeg op een gegeven moment om haar niet meer ongesluierd af te beelden aangezien ze moslima was. Terwijl Zahrans moeder het verzoek deed haar dochter niet meer ongesluierd af te beelden, was zij omringd door foto's van haar Zahran zonder hoofddoek. Ook haar broer en vrienden stelden dat ze helemaal geen hoofddoek droeg. Dit werd door liberalen gretig aangegrepen om hun beeld van Zahran te blijven promoten.⁵⁰ Met de getekende hoofddoek van Sally Zahran ontstond een discussie over identiteit en de daarbij behorende sociale spanningen tussen conservatieve en liberalere delen van de Egyptische maatschappij.⁵¹

48 Voor een weergave en analyse van de discussies in Egypte over het martelaarschap van Sally Zahran, zie Armbrust, 'The ambivalence of martyrs' en Zakarevičičiūtė, 'Telling the stories of martyrs', 225-226.

49 Later bleek dat toch anders te liggen, waardoor ze een "flawed" martyr werd; zie hiervoor Buckner en Lina Khatib, 'The martyrs' revolutions', 382-383; Zakarevičičiūtė, 'Telling the stories', 225-226.

50 Armbrust, 'The ambivalence of martyrs'; Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 50-51, 113; Zakarevičičiūtė, 'Telling the stories', 225-226.

51 Armbrust, 'The ambivalence of martyrs'; Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 113.

Burgers die een oog verloren (of zelfs beide), veelal tijdens de botsingen van november 2011 die geconcentreerd waren in de Mohamed Mahmoudstraat, vervulden een functie vergelijkbaar met die van de martelaren van de revolutie. Oogletsel was een veelvoorkomende verwonding vanaf het begin van de revolutie, maar in de gevechten in de Mohamed Mahmoudstraat werd er door scherpschutters gericht met rubberkogels geschoten op de ogen van demonstranten. Mensen gingen in protest de straat op met ooglapjes, en ook de iconische leeuwenstandbeelden aan het begin van de Qaṣr al-Nīl-brug kregen verband op hun oog. Er werden ook veel portretten van slachtoffers van het regime die een oog hadden verloren geschilderd, in het bijzonder van Aḥmad al-Ḥarāra, die beide ogen verloor (de eerste op 28 januari 2011, de tweede op 19 november 2011). Ammar Abo Bakr schilderde de portretten van een groot aantal demonstranten dat een oog verloor, mannen en vrouwen, in de Mohamed Mahmoudstraat.⁵² Hier zien we vrouwen dus afgebeeld in de rol van demonstrant en slachtoffer van het regime.

Moeders van martelaren

Een specifieke groep afbeeldingen die ook aan de martelaren wordt gekoppeld, is die van de moeders van martelaren. Ammar Abo Bakr schilderde grote portretten van moeders van martelaren van Port Said, gebaseerd op foto's die van hen gemaakt waren.⁵³ Op 1 februari 2012 kwamen zeker 74

52 Kraidy, *The naked blogger*, 93-97; Hamdy en Karl, *Walls of freedom*, 102, 108-109.

53 Gröndahl, *Revolution graffiti*, 184-189; Ḥilmī, *Guwāyā shahid*, 148-149; Hamdy en Karl, *Walls of freedom*, 174-175.

supporters van de voetbalclub Al-Ahly om het leven bij een uitwedstrijd in Port Said waar ze werden aangevallen door een gewapende menigte. Velen in Egypte menen dat de aanval georkestreerd was door de politie, uit wraak voor de belangrijke rol die de fanatieke fans van Al-Ahly, de Ultras Ahlāwī, hadden gespeeld in de straatgevechten tijdens de revolutie. In de Mohamed Mahmoudstraat was eerder een grote muurschildering van de Port Said-martelaren gemaakt, die grote populariteit genoot, en waar Ammar Abo Bakr de moeders overheen schilderde. Abo Bakr stelde dat mensen te veel aan deze schildering gehecht waren geraakt, en wilde ze confronteren met de nasleep van de dood van de martelaren: hun rouwende moeders.⁵⁴ Ook van andere martelaren werden de rouwende moeders afgebeeld, bijvoorbeeld de moeder van Gābir 'Jikā' Ṣalāḥ in een *mural* door Mohamed Elmošhir.⁵⁵

Op een bepaalde manier passen de rouwende moeders van de martelaren in het beeld van 'Egypte als vrouw': de martelaren stierven voor Egypte, waarmee hun moeders in zekere zin ook de moeders van Egypte worden – er is mij geen enkele graffito van een rouwende vader bekend. De groep Nūn al-Niswa, van vrouwelijke straatkunstenaars, verzetten zich dan ook tegen dit beeld.⁵⁶ Nawara, een van groepsleden, zei dat vrouwen in de publieke sfeer altijd worden neergezet als 'de moeder van een martelaar, de moeder van een held. Het wordt altijd gerelateerd

aan een man. Iemands moeder, iemands dochter, iemands vrouw, zus... Het is altijd als een bijrol. Maar dat zijn we niet!⁵⁷

Samira Ibrahim

Op 9 maart 2011 werd een sit-in op het Tahrirplein door het leger uiteengedreven, en deelnemers werden opgepakt en vastgehouden in het Egyptisch Museum waar ze werden gemarteld. Zeventien vrouwen werden daarna vier dagen vastgehouden, waarbij ze niet alleen werden mishandeld maar ook gedwongen werden maagdelijkheidstesten te ondergaan, in het volle zicht van militairen.⁵⁸ Een van de vrouwen, Samira Ibrahim, besloot de Supreme Council of the Armed Forces

57 De Ruiter, 'Imaging Egypt's political transition', 595.

58 Ḥilmī, *Guwāyā shahīd*, 36; Amnesty International, 'Egyptian women protesters forced to take "virginity tests"', 23 maart 2011, <https://www.amnesty.org/en/press-releases/2011/03/egyptian-women-protesters-forced-to-take-e28098virginity-testse28099/> (geraadpleegd 14 juni 2017); Amnesty International, 'Egypt: A year after "virginity tests", women victims of army violence still seek justice', 9 maart 2012, <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2012/03/egypt-year-after-virginity-tests-women-victims-army-violence-still-look-for-justice/> (geraadpleegd 14 juni 2017); Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 119-120; Kraidy, *The naked blogger*, 172-174. De reden voor de maagdelijkheidstesten die door de autoriteiten gegeven werd, was 'dat we niet wilden dat de arrestanten zouden zeggen dat ze waren aangerand of verkracht, dus we wilden bewijzen dat ze al geen maagd meer waren'. In december 2011 oordeelde een Caïreense rechtbank dat maagdelijkheidstesten illegaal waren; maar op 12 maart 2012 werd de militaire arts die de maagdelijkheidstest bij Ibrahim had uitgevoerd vrijgesproken van verkrachting door een militaire rechtbank, die eveneens – bizar genoeg – oordeelde dat er helemaal geen maagdelijkheidstesten waren geweest. (Kraidy, *The naked blogger*, 171).

54 Hamdy en Karl, *Walls of freedom*, 175 (afbeelding 174-175); Abaza, 'Walls', 136-137.

55 Hamdy en Karl, *Walls of freedom*, 227. Zie ook de afbeelding van de moeder van Bilāl 'Alī Gābir (Ibidem, 254).

56 De naam 'Nūn al-Niswa' (de N van vrouwelijkheid) verwijst naar de 'n'-suffix die het vrouwelijk meervoud in een werkwoord aanduidt.



Stencil van Samira Ibrahim. Op deze plek stond ze eerst afgebeeld boven de militairen, zoals beschreven. Die zijn uitgewist, maar het hoofd van Ibrahim is blijven staan. Mohamed Mahmoudstraat, oktober 2012.

Foto auteur

aan te klagen. Ibrahim werd zowel aangevallen als geprezen vanwege deze aanklacht, en ze kreeg veel steun in graffiti.⁵⁹ Stencils met haar hoofd werden overal op de muren gezet, soms ook in combinatie met een stencil van militairen die allemaal het hoofd van Aḥmad ‘Ādil al-Mūgī

hadden – de militaire arts die de maagdelijkheidstest bij haar had uitgevoerd. We zien het hoofd van Ibrahim, de kin geheven met een strijdbare blik, boven de militairen.⁶⁰ De boodschap is duidelijk: Ibrahim is ver boven het leger verheven.

In een van de graffiti wordt Ibrahim naast Aliaa El-Mahdy afgebeeld, op een stencil gemaakt door Ammar Abo Bakr. Aliaa El-Mahdy plaatste op 23 oktober 2011 een naaktfoto op haar blog, als protest tegen, onder andere, seksisme, seksuele intimidatie, en hypocrisie in de Egyptische maatschappij.⁶¹ In november tweette ze de link, waarop enorme ophef volgde.

59 Zie ook Sherene Seikaly, 'The meaning of revolution: on Samira Ibrahim', *Jadaliyya* (29 januari 2013), http://www.jadaliyya.com/pages/index/9814/the-meaning-of-revolution_on-samira-ibrahim (geraadpleegd 13 juni 2017).

60 Gröndahl, *Revolution graffiti*, 132-133; Ḥilmī, *Guwāyā shahīd*, 37; Mona Abaza, 'Intimidation and resistance: imagining gender in Cairene graffiti', *Jadaliyya* (30 juni 2013) http://www.jadaliyya.com/pages/index/12469/intimidation-and-resistance_imagining-gender-in-ca (geraadpleegd 15 juni 2017). Meer voorbeelden van steun aan Ibrahim in graffiti zijn te vinden in Ḥilmī, *Guwāyā shahīd*, 38-40. Zie daarnaast de analyse van graffiti van Samira Ibrahim in Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 121.

61 Hamdy en Karl, *Walls of freedom*, 99. Er kwam veel (inter)nationale media-aandacht voor haar foto, maar ook vanuit seculiere en liberale Egyptische hoek kreeg ze veel kritiek. Nadat ze veelvuldig met verkrachting en de dood was bedreigd, verliet Aliaa El-Mahdy Egypte in 2013.

Er was veel aandacht voor de kwestie, en de Egyptische (en internationale Arabische) publieke opinie keerde zich over de gehele linie tegen haar.⁶² Het stencil contrasteert de twee vrouwen.⁶³ Het kopieert El-Mahdy's naaktfoto, maar 'censureert' de afbeelding door een groot stuk tekst over haar lichaam te plaatsen, zodat alleen haar naakte schouders en haar kousen nog te zien zijn. Rechts zien we eerst het hoofd van Samira Ibrahim, met daaronder: 'Een groet van eerbied, hoogachting, en steun aan Samira Ibrahim, dochter van Opper-Egypte (*Al-Ṣa'īd*).'⁶⁴ Links daarvan zien we het gecensureerde lichaam van El-Mahdy, met daarop de tekst:

Samira Ibrahim: 25 jaar, werd met geweld ontkleed en onderworpen aan een maagdelijkheidstest in het zicht van officieren en militairen van het leger. Ze wilde haar waardigheid wreken, dus ze bracht een zaak voor het Egyptische gerecht. Geen interesse... geen publiek... geen media... niemand luisterde. Aliaa El-Mahdy: 20 jaar, kleepte zich uit en toonde haar lichaam uit vrije wil. Het publiek en de media stortten zich op haar. Zo'n 3 miljoen mensen bekeken haar foto, en er waren niet minder dan 50 artikelen en verschillende televisieprogramma's.⁶⁵

62 Kraidy, *The naked blogger*, 159-161. Kraidy analyseert de foto van Aliaa El-Mahdy en de reacties daarop uitgebreid in dezelfde publicatie.

63 Gröndahl, *Revolution graffiti*, 137; Hilmī, *Guwāyā shahīd*, 36; Hamdy en Karl, *Walls of freedom*, 99.

64 Deze wordt het eerst gelezen, want het Arabisch wordt van rechts naar links gelezen (ook afbeeldingen).

65 Ook Kraidy wijst erop dat Ibrahim veel minder aandacht kreeg in de media. (Kraidy, *The naked blogger*, 160, 174.)

Abouelnaga en Kraidy wijzen beiden op hoe de 'kijk en vergelijk'-methode hier wordt ingezet. De waardigheid en respectabiliteit van Ibrahim wordt gecontrasteerd met de keuzes van El-Mahdy.⁶⁶ Hierin zien we dus opnieuw de Egyptische identiteit gekoppeld worden aan gender, stelt Kraidy: 'Because Egypt has long been construed as a woman, comparing Aliaa al-Mahdy and Samira Ibrahim aimed to define the nation.'⁶⁷ Om Ibrahim te verdedigen, werd El-Mahdy dus verguisd:

[D]efending the freedom of Ibrahim meant that Mahdi's (sic) freedom had to be vilified and condemned on gender-based grounds. Gender issues were important as much as they served the general political discourse, while any diversion was considered either secondary or retrograde.⁶⁸

De blauwe beha (*Sitt al-Banāt*)

In december 2011 deed de politie een aanval op een sit-in bij het kabinetsgebouw. In de gevechten die daarop volgden vielen tien doden en zo'n 500 gewonden. Eén gebeurtenis, van bovenaf gefilmd, werd echter iconisch: de groep militairen die een – op het oog bewusteloze – vrouw aan haar armen voortsleept, terwijl een andere soldaat haar schopt. Haar zwarte 'abāya, een lange mantel, gaat open, en we zien daaronder haar ontblote bovenlijf, enkel nog bedekt door een blauwe beha. De man die haar al steeds schopt, trapt haar nu mid-

66 Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 51-53, 121-122; Kraidy, *The naked blogger*, 174.

67 Kraidy, *The naked blogger*, 174.

68 Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 52.

den op de borst. Een van de andere militairen bedekt uiteindelijk haar bovenlijf met haar mantel, en de camera zoomt uit en richt zich op andere geweldplegingen. Het was de blauwe beha die deze demonstrant droeg die een symbolische waarde kreeg.

De vrouw, die later geïdentificeerd werd als Ghāda Kamāl, staat in Egypte bekend als *sitt al-banāt*: een uitdrukking die zich niet fraai naar het Nederlands laat vertalen, maar dient als titel die haar eerbaarheid benadrukt. Er zijn heel veel graffiti die aan haar en deze gebeurtenis refereren. Abouelnaga stelt dat ‘the constant remembering of these violations [of Samira Ibrahim and *sitt al-banāt*] that are related to women’s bodies was a tool of resistance and defiance.’⁶⁹ Sommige activisten schilderden het schandaal in zijn geheel,⁷⁰ anderen werkten met de symbolische blauwe beha.⁷¹ Een van de graffitikunstenaars die de blauwe beha gebruikte, was Bahia Shehab, die de volgende uitleg geeft: ‘De blauwe beha dient om ons te herinneren aan onze schaamte als natie, dat we hebben toegestaan dat een gesluierde vrouw op straat wordt ontkleed en mishandeld.’⁷²

Gender speelde in de nasleep van deze gebeurtenis een belangrijke rol. Commentatoren in talkshows en Egyptische kranten stelden zich steeds de vraag waarom deze vrouw eigenlijk naar de demonstratie toe ging. Andere stemmen in de media meenden dat de mishandeling opzet was, of dat Ghāda Kamāl het in elk geval aan

zichzelf te wijten had, omdat ze een blauwe beha droeg (in plaats van een neutralere kleur); omdat haar ‘*abāya* te makkelijk openging (hij had beter knoopjes gehad); en omdat ze onder haar ‘*abāya* geen andere kleren droeg. Deze discussie reproduceerde alle dominante gendernormen en delegitimeerde de deelname van vrouwen aan politieke protesten. El Teneen verzette zich op ludieke wijze tegen dit idee: hij stencilde een Supergirl met een blauwe beha aan en de letter *thā* van *thawra* (revolutie) op haar borst, met daaronder *mustamirra* (‘doorgaand’, van de slogan ‘de revolutie gaat door’).⁷³ Voor hem was de rol van vrouwen in revolutie vanzelfsprekend.

Vrouwen als actieve deelnemers aan de revolutie

El Teneens graffito is niet de enige die de belangrijke rol van vrouwen in de revolutie benadrukt. Eerder besprak ik al de afbeeldingen van vrouwelijke martelaars en de vrouwen die een oog verloren. Ook Abouelnaga wijst erop dat deze afbeeldingen vrouwen op positieve wijze lieten zien, als gelijkwaardige partners in de revolutie.⁷⁴ Op deze graffiti gebeurde dit min of meer natuurlijk – vrouwen waren immers slachtoffer in de protesten – maar sommige graffitikunstenaars droegen actief hun ideeën over de rol van vrouwen in politiek protest uit. De bekende graffitikunstenaar Keizer stencilde bijvoorbeeld een jaren zestig-huisvrouw met een granaat in haar hand.⁷⁵ Een ander voorbeeld

69 Ibidem, 123.

70 Zie ook Abaza, ‘Intimidation and resistance’; Gröndahl, *Revolution graffiti*, 136.

71 Zie ook Gröndahl, *Revolution graffiti*, 48 (‘What’s next?’); Hilmī, *Guwāyā shahīd*, 119.

72 Bahia Shehab, ‘Bahia Shehab: A thousand times no’, TED Talks, 3:10.

73 Gröndahl, *Revolution graffiti*, 42; Hamdy en Karl, *Walls of freedom*, 4.

74 Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 46.

75 Hamdy en Karl, *Walls of freedom*, 73.



De mishandeling van Sitt al-Banāt. Erboven staat geschreven: 'We vergeten het niet, oh Sitt al-Banāt.' Mohamed Mahmoudstraat, oktober 2012.

Foto auteur

is het stencil van een vrouw met mondmasker – veel gebruikt tegen traangas – en het onderschrift 'sitt al-banāt'.⁷⁶ De bijnaam van de 'Blue Bra Girl' wordt hier dus voor een vrouwelijke demonstrant gebruikt die duidelijk klaar is voor de strijd. Iconisch was de Nefertiti met het gasmasker, ontworpen door El Zeft, die wereldwijd bekend werd. Maar de boodschap van de belangrijke rol die vrouwen in de opstand speelden, wordt nog wel het meest expliciet uitgedragen door het stencil waarop we een vrouwelijke demonstrant een man te hulp zien schieten, met daarboven de tekst: 'Tijdens gevechten sta ik achter je om je te beschermen.'⁷⁷

Een belangrijk voorbeeld is ook *The*

Mural of the Free Women (Harā'ir) van Alaa Awad, een van de bekendere graffiti-kunstenaars die verbonden is aan de kunstfaculteit van de universiteit in Luxor. Hij maakte verschillende muurschilderingen gebaseerd op de Oud-Egyptische traditie in de Mohamed Mahmoudstraat. Dit specifieke kunstwerk is gebaseerd op een reliëf uit het Ramassaeum in Luxor, en we zien hier rijen Egyptische vrouwen lopen. Ze zijn getekend in een faraonische stijl, hoewel ze islamitische kleding dragen, en dragen stokken en papyri met zich mee. Ernaast beklimmen enkele halfnaakte vrouwen een ladder, die de revolutie vertegenwoordigt.⁷⁸ Awad heeft zelf gesteld dat deze schildering bedoeld is om de belangrijke rol van vrouwen in de revolutie

⁷⁶ Gröndahl, *Revolution graffiti*, 139; Hilmī, *Guwāyā shahīd*, 48.

⁷⁷ Morayef, 'Women in graffiti'.

⁷⁸ Gröndahl, *Revolution graffiti*, 172-173; Hamdy en Karl, *Walls of freedom*, 143, 147.



Graffiti tegen seksuele intimidatie en seksueel geweld. Mohamed Mahmoudstraat, oktober 2012.

Foto auteur

te erkennen, waarbij hij de vrouwen op de ladder heeft afgebeeld zoals de oude Egyptenaren dat deden. Dat ze halfnaakt zijn, en zichzelf niet bedekken, is voor Awad ook een afwijzing van de wahhabistische interpretatie van islam. Egypte, met zijn eigen lange geschiedenis, heeft wat hem betreft niets aan deze geïmporteerde, zeer conservatieve vorm van islam.⁷⁹

79 Lennon, 'Assembling a revolution', 250; Gröndahl, *Revolution graffiti*, 173. De oorspronkelijke post waarin Awad deze uitspraak deed op Artforum.com is daar niet meer te vinden, maar is gekopieerd nog terug te lezen op de Tumblr-blog 'Uprisings in translation', 28 februari 2012, <http://uprisingsintranslation.tumblr.com/post/18438321251/murals-by-artist-and-professor-alaa-awad-on-the> (geraadpleegd 16 juli 2017).

De positie van de vrouw

De revolutie creëerde dus ruimte voor het bespreken van gevoelige onderwerpen, zoals de positie van de vrouw in de Egyptische samenleving, en deze discussies zien we terug in graffiti. Sommige graffiti-kunstenaars, met name vrouwen, plaatsen graffiti over vrouwenrechten, seksuele intimidatie, en andere problematiek waar vrouwen in Egypte mee geconfronteerd worden. Bekend is het stencil van Hend Kheera, waarop een vrouw staat afgebeeld met haar ene hand op haar heup terwijl ze met de andere hand een vermanend gebaar maakt. In het bovenschrijf staat 'Verboden aan te raken', eronder wordt gewaarschuwd: 'Er staat je castratie te wachten'.⁸⁰ Het is een reactie op seksuele inti-

80 Gröndahl, *Revolution graffiti*, 138; Morayef, 'Women in graffiti'; Hamdy en Karl, *Walls of freedom*, 83.

midatie, een wijdverbreid probleem in Egypte dat vaak onbestraft blijft en daarom onderwerp is van relatief veel graffiti.

Ook de vrouwelijke graffitikunstenaar Bahia Shehab stelt in haar werken de positie van de vrouw in de Egyptische samenleving aan de kaak. Zo maakte ze onder andere het werk *Mukhak 'awra*. 'Awra is het gedeelte van het lichaam dat volgens de islamitische voorschriften bedekt moet zijn. Het stencil toont een contour van een (mannen)hoofd in rood, met daarin hersenen die bestaan uit vrouwenlichamen. Het bijschrift, *mukhak 'awra*, betekent 'je hersenen zijn 'awra'. Deze graffito, vertelt Shehab, was

een boodschap aan mannen die beweren dat de stem, het haar, het lichaam, en het gezicht van een vrouw 'awra is, iets om je voor te schamen, dat bedekt moet worden. Ik sprayde een groot brein, dat bestond uit naakte lichaamsdelen van vrouwen, met de boodschap 'mukhak 'awra': je moet je schamen voor je brein en het bedekken.⁸¹

Een van haar andere werken is *Rebel Cat*, een afbeelding van een kat met daaronder de tekst: *tamarrudī, ya 'uṭṭa*, 'Rebel, poes!'. Shehab vertelt:

Deze graffito stond maar kort. De volgende dag werd er al overheen geveerd, maar ik heb er wel foto's van. Hij is van voor 30 juni, de revolutie-*slash*-coup, en ik maakte hem omdat er veel seksuele intimidatie en seksueel geweld was op

81 Bahia Shehab, 'The new revolution in Egypt and why I wanted to feminize it: an essay', *TED Blog*, 5 juli 2013, <http://blog.ted.com/the-new-revolution-in-egypt-and-why-i-wanted-to-feminize-it-an-essay/> (ge raadpleegd 14 juni 2017).

straat. Het doel hiervan was om vrouwen te intimideren, zodat ze niet de straat op zouden gaan [om te demonstreren].⁸² Ik schilderde de kat en de woorden, *tamarrudī, ya 'uṭṭa*, 'Rebel, poes!' 'Uṭṭa' betekent 'kat' of 'poes', en mannen roepen het naar vrouwen op straat.⁸³

Ook Mira Shihadeh maakte verschillende werken over seksueel geweld tegen vrouwen, zoals de muurschildering *Circle of hell*, waarin een vrouw omringd wordt door een grote groep grijnzende mannen, gewapend met messen. Erboven staan bijschriften als 'Wees niet bang, we komen je helpen' en 'Heb je niet gezien wat ze aanheeft?' Een ander voorbeeld van haar is 'No to harrassment': een vrouw in een rode jurk gebruikt een spuitbus tegen mannen, die ze wegsput 'alsof het vliegen zijn'.⁸⁴

De aanwezigheid van vrouwen in de publieke sfeer kwam steeds meer onder druk te staan tijdens de islamistische regering in 2012. Dit leidde tot de 'power of presence'-campagne 'Graffiti Ḥarīmī', 'vrouwelijke graffiti', van de eerder genoemde groep Nūn al-Niswa. Hierin werden afbeeldingen van vrouwelijke Egyptische iconen gebruikt – van vrouwenrechtenactivisten als Hudā Shar'āwī tot actrices als Su'ād Ḥusnī en zangeressen

82 Er werd op grote schaal seksueel geweld gebruikt tegen vrouwelijke demonstranten. (Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 124-127.)

83 Bahia Shehab, interview met de auteur, 30 maart 2017. Zie ook Shehabs essay, 'The new revolution in Egypt'. Hier is ook een foto van het werk te zien.

84 *Nefertiti's daughters*, reg. Mark Nickolas, 2015, 19:40-20:35. Voor haar werk, zie bijvoorbeeld Gröhdahl, *Revolution graffiti*, 14; Abaza, 'Intimidation and resistance'; Morayef, 'Women in graffiti'.



'Je hersenen zijn 'awra' van Bahia Shehab.

Foto: Bahia Shehab

als Oum Kalthoum.⁸⁵ Het doel hiervan was expliciet om de rol van de vrouw in de Egyptische maatschappij aan te kaarten en te veranderen. Merna Thomas, een van de groepsleden, had het gevoel dat Egyptische vrouwen steeds verder werden weggedrukt. De graffiti waren dus bedoeld om publieke ruimte te claimen voor vrouwen door hen af te beelden in en op straat. De groep hechtte bovendien belang aan de manier *waarop* vrouwen werden afgebeeld, en begon een campagne waarin ze afbeeldingen gebruikte van beroemde Egyptische vrouwen, om het Egyptische publiek zo na te laten

85 Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 53-54. De term *power of presence* is afkomstig van Asef Bayat (Asef Bayat, *Life as politics. How ordinary people change the Middle East* (Amsterdam 2010)).

denken over de belangrijke rol van vrouwen in de samenleving.⁸⁶ Hierbij gebruiken ze Egyptische spreekwoorden en citaten uit films om hun boodschap in meer bedekte termen over te brengen, maar ze zijn soms ook heel expliciet.

Veel van de graffiti die expliciet op vrouwenrechten waren gericht, werden geplaatst door vrouwelijke graffitikunstenaars. Internationaal zijn graffiti een door mannen gedomineerde scene, en dat geldt ook voor Egypte.⁸⁷ Toen ik in december 2016 Bahia Shehab sprak tijdens een masterclass bij de Universiteit Leiden, merkte

86 De Ruiter, 'Imaging Egypt's political transition', 594-595. Voor afbeeldingen, zie bijvoorbeeld Gröndahl, *Revolution graffiti*, 134-136; Hilmī, *Guwāyā shahīd*, 41-47; Morayef, 'Women in graffiti'.

87 Young, *Street art world*, 52-53; Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 44.

ze op dat er relatief weinig aandacht is voor de vrouwelijke graffitikunstenaars van de revolutie. Ze vindt het gek, zegt ze, maar het doet haar niet zoveel: 'Zolang de revolutie onderwerp van gesprek blijft, maakt het me niet uit of het een man of een vrouw is [die de aandacht krijgt].'⁸⁸ Voor vrouwelijke kunstenaars was de ervaring wel anders, zegt ze. Vanwege het alomtegenwoordige seksuele geweld, dat ook steeds georganiseerd werd, koos ze haar spray-locaties zorgvuldig uit. Ze durfde ook niet lang op dezelfde plek te blijven, bijvoorbeeld voor het maken van een muurschildering, en gebruikte dus stencils: 'Die zijn heel snel – ik ben in maximaal twee minuten klaar.'⁸⁹

De strijd voor een plek in de publieke ruimte voor vrouwen, zoals de activisten van Nūn al-Niswa/Graffiti Ḥarīmī die voerden door vrouwen in graffiti af te beelden, voerden zij natuurlijk ook door de handeling zelf, door het zetten van die graffiti. De politicoloog Charles Tripp schrijft over graffiti als protestmiddel tegen de autoriteiten: 'Graffiti [...] have been ways of reclaiming public space, not with the physical mass of bodies seen in the politics of demonstration but with the symbolic capture of the walls and surfaces of city streets.'⁹⁰ Graffiti kunnen deze ruimte niet alleen opeisen in confrontatie met het regime, maar ook met de bredere maatschappij. Door de straat op te gaan en graffiti te zetten, en vrouwen ook expliciet in die graffiti aanwezig te laten zijn, benadrukken deze kunste-

naars het recht van vrouwen op volledige deelname aan de samenleving.

Conclusie

De Egyptische revolutie schiep ruimte voor debat, voorbij het homogene nationale ideaal dat de regimes van Mubarak en zijn voorgangers verspreidde. In deze openheid kwam ook een discussie over de rol van vrouwen in Egypte op gang.⁹¹ Graffiti, net als bijvoorbeeld poëzie en muziek, speelden een belangrijke rol in de revolutie. Door middel van dergelijke kunstzinnige uitingen creëerden demonstranten niet alleen collectieve identiteiten en claims, maar eisten ze ook een plek in de publieke ruimte op.⁹² Dat betekent niet dat alle (post-)revolutionaire graffiti ook dezelfde inhoud en boodschappen had. Integendeel, de grote diversiteit aan wensen, ideeën, politieke stromingen en toekomstplannen voor Egypte die daags na de val van Mubarak zichtbaar werd op het Tahrirplein en daarbuiten, zien we terug in de graffiti op de Egyptische muren, zoals deze casestudy naar de representatie van vrouwen in graffiti heeft laten zien.

Aan de ene kant zien we in graffiti hoe de positie van de vrouw in de samenleving in Egypte – en elders – nauw verbonden is met nationale identiteit en claims van culturele authenticiteit.⁹³ Deze relatie tussen gender en natie verklaart waarom de natie Egypte in graffiti vaak wordt voorgesteld

88 Bahia Shehab, interview met de auteur, 30 maart 2017.

89 Ibidem. Verschillende vrouwelijke graffitikunstenaars bespreken dit georganiseerde geweld tegen vrouwen in de documentaire *Nefertiti's daughters*, reg. Mark Nickolas, 2015.

90 Tripp, *The power and the people*, 307.

91 Overigens was de productiviteit van dat debat beperkt, aangezien veel mensen stelden dat er een hoop andere kwesties waren die eerst opgelost moesten worden, en dat vrouwenrechten niet dringend waren. Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 3; Van den Bent, 'Fighting for female voices', 60-61.

92 Tripp, *The power and the people*, 261.

93 Abouelnaga, *Women in revolutionary Egypt*, 13-19.

als vrouw, en waarom in dergelijke afbeeldingen de collectieve, homogeniserende identiteit van Egyptenaren centraal staat, met verwijzingen naar de eendracht van moslims en kopten en de gedeelde farao-nische traditie. Ook de rouwende moeders van de martelaren passen in dit beeld. Anderzijds laat de strijd rond het portret van de martelaar Sally Zahran juist zien dat de Egyptische samenleving verdeeld was en verschillend dacht over de rol van de vrouw. Haar ongesluerde portret werd overal op de muren geveerd, waar anderen vervolgens op reageerden door er een hoofddoek aan toe te voegen. Haar beeltenis werd zo onderdeel van een identiteitskwesitie: die van haarzelf, maar vooral ook die van Egypte als geheel.

Andere straatkunstenaars legden in hun werk juist een sterke nadruk op gelijkheid tussen man en vrouw, bijvoorbeeld het werk van graffitigroep Ḥarīmī/Nūn al-Niswā, die naast hun afbeeldingen van beroemde vrouwen teksten als ‘Al-bint zayy al-walad’ (vrij vertaald: ‘Meisjes zijn net als jongens’) stencilden. Verschillende kunstenaars benadrukten de belangrijke rol die vrouwen in de revolutie speelden, en ook in de afbeeldingen van martelaars namen vrouwen hun plek naast mannen in. De manier waarop vrouwen in de (post-)revolutionaire graffiti in Egypte worden afgebeeld wordt dus primair gekenmerkt door diversiteit, zowel in beeld als boodschap.

Een van de stencils van Nūn al-Niswā illustreert op wel heel treffende wijze de diversiteit binnen het vrouwelijk deel van Egyptes bevolking. We zien hierop naast elkaar de hoofden van een vrouw met nikab, met hoofddoek, en met ontbloot hoofd, met daarbij als onderschrift ‘*mataṣannafnīsh*’ – vrij vertaald, ‘Stop mij niet

in een hokje’.⁹⁴ Deze stencil werd in de Arabische wereld enthousiast ontvangen: hij dook zelfs in Tunesië op.⁹⁵ Ook Bahia Shehab vond hem mooi: ‘Het liet eenvoudigweg de verscheidenheid van Egyptische vrouwen zien: ze zijn allemaal mooi, en ze horen allemaal geaccepteerd te worden op straat. Het doet er niet toe of je je haar laat zien of niet, de straat moet toegankelijk voor je zijn.’⁹⁶

Over de auteur

Josephine van den Bent MA werkt als promovendus en docent bij de Universiteit van Amsterdam, bij de afdelingen Geschiedenis en Arabisch. Ze doet promotieonderzoek naar de beeldvorming over de Mongolen in middeleeuws Egypte en Syrië, maar houdt zich ook bezig met het moderne Midden-Oosten. Daarnaast is ze hoofdredacteur van *ZemZem: Tijdschrift over het Midden-Oosten, Noord-Afrika en islam*.

E-mail: j.m.c.vandenbent@uva.nl

⁹⁴ Abaza, ‘Intimidation and resistance’; Morayef, ‘Women in graffiti’.

⁹⁵ Morayef, ‘Women in graffiti’.

⁹⁶ Bahia Shehab, interview met de auteur, 30 maart 2017.

